

CzasKultury



**Dziewczyństwo
i dziewczynskość**

WE REBEL



cena 29 zł / 8% VAT 2 (213) / rok XXXVIII
ISSN 0867-2148 / INDEX 354627

Bądź

OTUCHĄ

dla innych.

Zbieramy środki na pomoc prawną
i rzeczową dla uchodźców!
Pomożesz nam pomagać?

zrzutka.pl/petrsw

Grupa Granica to oddolna i nieformalna inicjatywa,
która powstała w odpowiedzi na kryzys humanitarny
na granicy polsko-białoruskiej. Nasze główne hasło brzmi:
Pomaganie jest legalne! To przemoc jest przestępstwem!
Niesiemy pomoc humanitarną, prawną i medyczną,
oraz monitorujemy przestrzeganie praw człowieka.

GRUPAGRANICA

Dziewczyństwo i dziewczynskość

Redaguje zespół: Barbara Brzezicka, Piotr Dobrowolski, Maciej Duda – redaktor naczelny, Wojciech Hamerski, Krzysztof Hoffmann – dział literatura, Klara Kemp-Welch (UK), Andrzej Marzec, Lucyna Marzec – redaktorka naczelna, Magdalena Radońska, Almantas Samalavičius (LT), Marek Wasilewski

Sekretarzynie redakcji: Justyna Knieć

Współpracownicy: Agata Araszkiewicz, Joanna B. Bednarek, Jerzy Borowczyk, Anna Cieplak, Rafał Grupiński, Ula Kijak, Emilia Kledzik, Jakub Kornhauser, Iwona Ostrowska, Edward Pasewicz

Rada naukowa: Barbara Cassin (Centre national de la recherche scientifique, Académie Française), Luise von Flotow (University of Ottawa), Chris Hann (Max Planck Institute of Social Anthropology, Halle), Marek Krajewski (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań), Gustavo Luis Ribeiro (Universidad Autónoma Metropolitana – Lerma, Mexico), Anna Wieczorkiewicz (Uniwersytet Warszawski)

Korekta: Hanna Antos, Sylwia Chojecka, Ela Dajksler, Anna Grześ, Adriana Janisiewicz, Monika Stanek

Opracowanie edytorskie:
Stowarzyszenie Czasu Kultury

Projekt graficzny: Irek Popek

Druk: MJP.eu

Adres redakcji: 61-806 Poznań,
ul. Święty Marcin 49a
redakcja@czaskultury.pl

Wydawca: Stowarzyszenie Czasu Kultury
ISSN 0867-2148, indeks 354627
© Copyright by Stowarzyszenie
Czasu Kultury, Poznań 2022

Prenumerata: 2022 rok = 100,00 PLN
www.czaskultury.pl/sklep
ponadto: Garmond Press, Kolporter, RUCH

Redakcja nie zwraca materiałów
niewykorzystanych, zastrzega sobie również
prawo do ich ewentualnego skracania oraz
zmiany proponowanych tytułów.

Według aktualnego wykazu czasopism
naukowych MEN „Czas Kultury” ma 70 pkt.

Zamów prenumeratę. Wspieraj niezależną kulturę.

„Czas Kultury” jest partnerem europejskiej sieci czasopism kulturalnych:



Artykuły dostępne:
czaskultury.pl
ceeol.com



„Czas Kultury” jest indeksowany w bazie:

Scopus®

Wydrukowano na papierze
Amber Graphic dostarczo-
nym przez Arctic Paper



Zrealizowane ze środków:



Dofinansowano ze
środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodo-
wego pochodzących
z Funduszu Promocji
Kultury



**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Dziewczyństwo i dziewczynskość

- 6 Antonina Bilewska-Kozłowska,
Zuzanna Nicowska, Carmen Keelman,
Wanda Arkuszewska, Zofia Perlik,
Zuzanna Wasilewska, Anna Bazan,
Ula Duraj, Marianna Kudelska, Maja
Raval
**Manifesty dziewczynkości:
wyniki konkurs**
- 9 Monika Rudaś-Grodzka
Piekło-niebo dziewczynkości
- 24 Weronika Rychta
**Dziewczyńskie „pomiędzy”
Marysi Kawczak i Laury Palmer**
- 38 Beata Mytych-Forajter
**Pippi, Annika i Nini – trzy figury
dziewczynkości**
- 47 Anna Maria Czernow
**Koszmarne dziewczynki.
Dziewczęce transgresje
w klasycie literatury dla dzieci**
- 60 Alicja Urbanik-Kopeć
**Dziewczyńska wyobraźnia jako
„osobliwa siła bezsilnych”**
- 73 Katarzyna Stańczak-Wiślicz
**Gniew „Wścieklej Henryki”
i dziewczynski bunt w listach do
redakcji „Filipinki” (1957–1989)**
- 86 Joanna Frużyńska
**Bardzo mała apokalipsa.
Destrukcyjne fantazmaty
gniewnych dziewczynek**

- 101 Agnieszka Kocznur
**Edukacja sensualna: *Lato Adeli*
Agnieszki Wolny-Hamkało**

- 111 Agnieszka Wolny-Hamkało
**Kampowa podmiotka w świecie
fenomenów i przedmiotów
retroaktywnych (na podstawie
Alicji w Krainie Czarów)**

Esej

- 122 Sylwia Chutnik
**Dziewczyny do przodu.
Mów. Kołaże**
- 137 Krystyna Kazanecka
**Smutne Dziewczyny w walce
o własną podmiotowość**
- 148 Michalina Wesołowska
**Prawo do inności
i protodziewczyńskość – Jo March
i Anne Shirley w perspektywie
*girlhood studies***
- 158 Karolina Gierszewska
**Od milczącej do rewolucjonistki.
Księżniczki Disneya i Katniss
Everdeen jako aktywne nastolatki**
- 168 Anouk Herman
**O dziewczynkości wiedźmy
na podstawie *Szkoły czarownic***
- 178 Magdalena Lange-Henszke
Wstydliva pamięć Annie Ernaux

Artystka wizytująca

- 186 Laura Radzewicz
**NYXEMSM Content Creators of
the New World Disorder**

Poezja

- 195 Katarzyna Gondek
**Wielkie miękkie wilki / Używanie
/ Prawa przestrzeni miejskiej /
Czego obawia się pisząca te słowa**
- 199 Henry Aldridge-Cartwright
**Bardzo złe haiku / Henry
/ Nie-Henry / Historia
z morałem w dwóch złych haiku
opowiedziana**

Poznańska Nagroda Literacka

- 205 Katarzyna Kuczyńska-Koschany
rozmawia zdalnie z Janem
Gondowiczem
Na szufelce

Na warsztacie: Catherine Malabou

- 217 Joanna Bednarek
**Fantom, czyli rzeczywistość tego,
co kobiecie**
- 226 Iwona Misiak
**Więcej przyjemności, mniej
pryncypiów**

Felieton

- 236 Agata Araszkiewicz
Dziewczyńskie Centrum Mocy
- 241 Anna Cieplak
**Ciało dziewczyny vs. minister
i Meta**
- 245 Jakub Kornhauser
Permanent Vacation
- 250 Biogramy

Dziewczyństwo i dziewczynskość

Redaktorki
prowadzące:



Katarzyna
Nadana-Sokołowska



Monika Rudaś-Grodzka

Dziewczyny! Jesteście w każdej żrenicy. Z Wami buja się na huśtawce cały świat. A z nim Wasze piekło i niebo. I Wasza starożytna historia: która jedną z Was uczyniła władczynią podziemi, i towarzyszką Eryinii. Znamy Waszą złość. Znamy też Waszą czułość wobec naszej planety.

Dziewczyństwo jest aktywizmem, emancypacją i buntem, ruchem ku wspólnotcie i wobec społeczeństwa. To rodzaj zdecydowanego, samowolnego wejścia w świat, często walka o siebie.

Dziewczyńskość jest kondycją o niestabilizowanych cechach, serią egzystencjalnych doświadczeń, zwrotem ku sobie i do niewiadomej głębi. To szczególna umiejętność niebycia, rozkosz znikania, pozbawiania twardych przedmiotów ostrych kantów, ale i demonizmu, czyli odkrywania w sobie możliwości eksplorowania świata niehumanicznego, mniejszego, peryferyjnego, niewyrażonego w słowach. Łatwość dogadywania się z lwami i sikorkami na balkonie, przyjemność rozplywania się w powietrzu, podatność na zranienie i nieumiejętność chronienia siebie.

Dziewczyństwo i dziewczynskość uzupełniają się na zasadzie przeciwieństw, często tworzą niemal idealną parę, na co dzień nawzajem się napędzają. Splot dziewczynskości i dziewczynstwa wyzwala wyobraźnię, tęsknotę, ale i wewnętrzne rozrachunki. To ciągła i fascynująca rozmowa ze sobą.

My tak widzimy dziewczynstwo i dziewczynskość, tworząc ad hoc definicje i dopielniając te, które już zadomowiły się w dyskursie. Widzimy w grze elementów dziewczynskości z dziewczynstwem doświadczenie pełni, które z wejściem w dorosłość często gdzieś umyka. Ale nigdy nie znika, daje o sobie znać do końca życia.

Manifesty dziewczynkości: wyniki konkursu

Oto jesteśmy i postanawiamy: same decydować o tym, czym jest dziewczynskość.

Oto manifestujemy: naszą siłę, delikatność, wrażliwość, pomysły na życie, solidarność, wspólną sprawę. Od nas zależy przyszłość, od nas zależy teraźniejszość. Nie ma dla nas granic; nasze marzenia są jak pędzące pistacjowe chmury nad Ziemią, a nasze pragnienie wiedzy jest potężne. Jesteśmy Pippi, Alicją, Piotrusiem Panem, Einsteinem, Gretą i Psem, i Kotem. Od dziecka nam mówią, kim mamy być, jak stać się jeszcze „lepszą dziewczynką”. Wszyscy mają gotowe dla nas scenariusze. Mamy tego dość, chcemy być sobą. Nie chcemy waszych wmówionych nam pragnień, mamy własne plany i zamierzamy je realizować. Zmienimy świat: będzie przyjazny dla każdej i każdego bez względu na pochodzenie, kolor skóry, płeć.

Oto nasza konstytucja, nasz manifest. Mamy osiem, dziesięć, trzynaście, szesnaście lat i wiemy, czym jest dziewczynskość.

Posłuchajcie...

Tak brzmi odezwa konkursowa, którą Archiwum Kobiet IBL PAN skierowało do dziewczynek i dziewczyn w wieku od 8 do 18 lat.

Napłynęły do nas bardzo różnorodne prace: teksty i prace graficzne. Każda z nich była wyjątkowa i czytana przez nas z uwagą i zainteresowaniem. Musiałyśmy wybrać dziesięć, które prezentujemy w tym numerze „Czasu Kultury”. Pozostałe prace staną się częścią Archiwum Kobiet jako ważny głos młodego pokolenia. Już wkrótce będzie je można czytać i oglądać na Facebooku Archiwum Kobiet.

Anna Pawlik

NAGRODZONE PRACE:

Antonina Bilewska-Kozłowska s. 7
Zuzanna Nicowska s. 19
Carmen Keelman s. 33
Wanda Arkuszewska s. 43
Zofia Perlik s. 57
Zuzanna Wasilewska s. 71
Anna Bazan s. 83
Ula Duraj s. 96
Marianna Kudelska s. 106
Maja Raval s. 117

Dziewczyńskość jest wielką siłą, która
spoczywa w
moim sercu.



Antonina Bilewska-Kozłowska
Rysunek wyróżniony

Piećło-niebo dziewczynkości

W sierpniu 2019 roku, podczas nowojorskiego szczytu klimatycznego w ONZ, szwedzka aktywistka Greta Thunberg wygłosiła przemówienie, które obiegło świat. Oskarżała polityków o zaniedbania, egoizm i lekceważenie nauki. Jej mowa zachwyciła miliony, wzburzyła wielu. Mało kto pozostał obojętny wobec jej emocjonalnych słów:

Wy, ze swoimi pustymi słowami, ukradliście moje dzieciństwo!
Jestem jednym z tych szczęśliwców. Ludzie cierpią, ludzie umierają, umierają całe ekosystemy. Jesteśmy na skraju masowego wyginięcia. A wszystko, o czym jesteście w stanie rozmawiać, to pieniądze i bajki o wiecznym wzroście ekonomicznym. Jak śmiecie?!
[Guardian News].

W 2021 roku w Mediolanie, na konferencji Youth4Climate poświęconej ochronie klimatu, powtórzyła oskarżenie, a jej słowa były równie ostre jak poprzednio. Przedrzeżniając światowych przywódców, którzy udają, że coś robią w sprawie kryzysu klimatycznego, mówiła: „Bla, bla, bla. To wszystko, co słyszymy od naszych tak zwanych liderów. A emisje wciąż rosną, naukowcy nie kłamią. Słowa, które brzmią świetnie, ale jak dotąd nie doprowadziły do działania. Nasze nadzieje i ambicje toną w ich pustych obietnicach” [NBC News].

W 2018 roku, w wieku piętnastu lat, Greta rozpoczęła indywidualny protest przeciwko decydom tego świata, który zyskał w nieprzychylnych kręgach etykietę „krucjaty”. W każdy piątek, zamiast iść do szkoły, przychodziła z transparentem „strajk szkolny” i żądała zmniejszenia emisji dwutlenku węgla. Inicjatorka Strajku Klimatycznego ma dziś na Instagramie czternaście milionów obserwatorów, na Facebooku trzy i pół miliona polubień. Zyskała nie tylko popularność, wzbudzając zachwyt wśród młodych ludzi, ale też stała się ich autorytetem. Ma również licznych przeciwników, którzy nie szczędzą jej kpín i szyderstw. Wiadomo, że kryzys klimatyczny należy do największych zagrożeń dla rodzaju ludzkiego i z tego względu budzi ogromne emocje, ale gniew, złość i niechęć krytyków wobec Greta są zastanawiające. W prasie i mediach społecznościowych odnaleźć można wachlarz epitetów, przezwisk i negatywnych ocen nastoletniej aktywistki. Na plan pierwszy wybijają się określenia mizoginiczne i deprecjujące jej zdolności intelektualne oraz wygląd: „brzydka, dziwna dziewczynka, chora na aspergera”. Porównywana jest także do cyborga pozbawionego uczuć,

kukły i lalki. Jeden z jej adwersarzy, francuski pisarz i filozof Michel Onfray, nie hamując pogardy, pisał:

Ta dziewczyna ma pozbawioną wszelkich emocji twarz cyborga – bez uśmiechu, bez śmiechu, bez zdziwienia, bez zachwytów, bez bólu, bez radości. To sprawia, że myślę o tych silikonowych lalkach, które ogłaszają koniec człowieka i nadejście postludzi. [...] Ma twarz, wiek, płeć i ciało cyborga trzeciego tysiąclecia: jej powierzchowność jest całkowicie nijaka. To niestety to, do czego zmierza ludzkość. Jaka dusza żyje w tym ciele bez ciała? Trudno to zgadnąć [JS].

Wśród innych głosów pojawiają się oskarżenia, oparte wyłącznie na systemie podejrzeń i pomówień, że jest osobą zmanipulowaną przez tych, którzy chcą się dorobić na globalnym ociepleniu. Zarzuca się jej, że czyni z grożącej nam katastrofy pośmiewisko, spektakl historyczny, „teologiczną farsę”.

Te wrogie głosy paradoksalnie trafiają w sedno. Greta budzi niepokój, bo przychodzi z przyszłości, być może ze świata, w którym już nie da się żyć po ludzku. Ci, którzy widzą w niej żalosną i groteskową postać, rozkapryszoną dziewczynę lub robota, nie rozumieją, że jest posłańcem nowej generacji wieszczącym apokalipsę. Zaślepienie i zjadłość zaslania wielu krytykom oczy, nie dostrzegają oni, że mają przed sobą twarz Anioła Historii z obrazu Paula Klee, o którym pisał Walter Benjamin:

Przedstawia anioła, który wygląda tak, jakby zamierzał oddalić się od czegoś, w co się wpatruje. Ma szeroko rozwarte oczy, otwarte usta i rozpostarte skrzydła. Tak musi wyglądać anioł historii. Twarz zwrócił ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch wydarzeń, on widzi jedną wielką katastrofę, która nieustannie piętrzy gruzy i ciska mu pod nogi [316].

Anioł o dużej głowie i mniejszym tułowi ma zachowane proporcje dziecka, jego pokiereszowana twarz jest też odbiciem ówczesnych wydarzeń. Obraz został namalowany w 1917 roku w Szwajcarii, najspokojniejszym miejscu Europy, w samym oku cyklonu, wokół którego rozpętało się piekło pierwszej wojny światowej. Budzące grozę oblicze tego anioła jest piękne i straszne, co umyka uwadze ludzi, zadowolających się potwierdzaniem i uwiarygodnianiem tego, co uznawane jest za rzeczywistość. Jego przesłanie niektórzy porównują do belkotu i gaworzenia dziecka sprowadzających się do słów: DA-DA. Dla większości ludzi, którym oczy nie wpadają do środka głowy, twarz Grety jest nieczytelna, gdyż stanowi mapę miejsc jeszcze niezaistniałych. Niezrozumiała i drażniąca wydaje się jej nieprzystawalność do reguł uważanych za niepodważalne. Nienawidzą jej, bo żąda niemożliwego,

apeluje, żebyśmy przeciwstawili się Ananke – konieczności, z którą nikt, nawet bóg, nigdy nie wygrał.

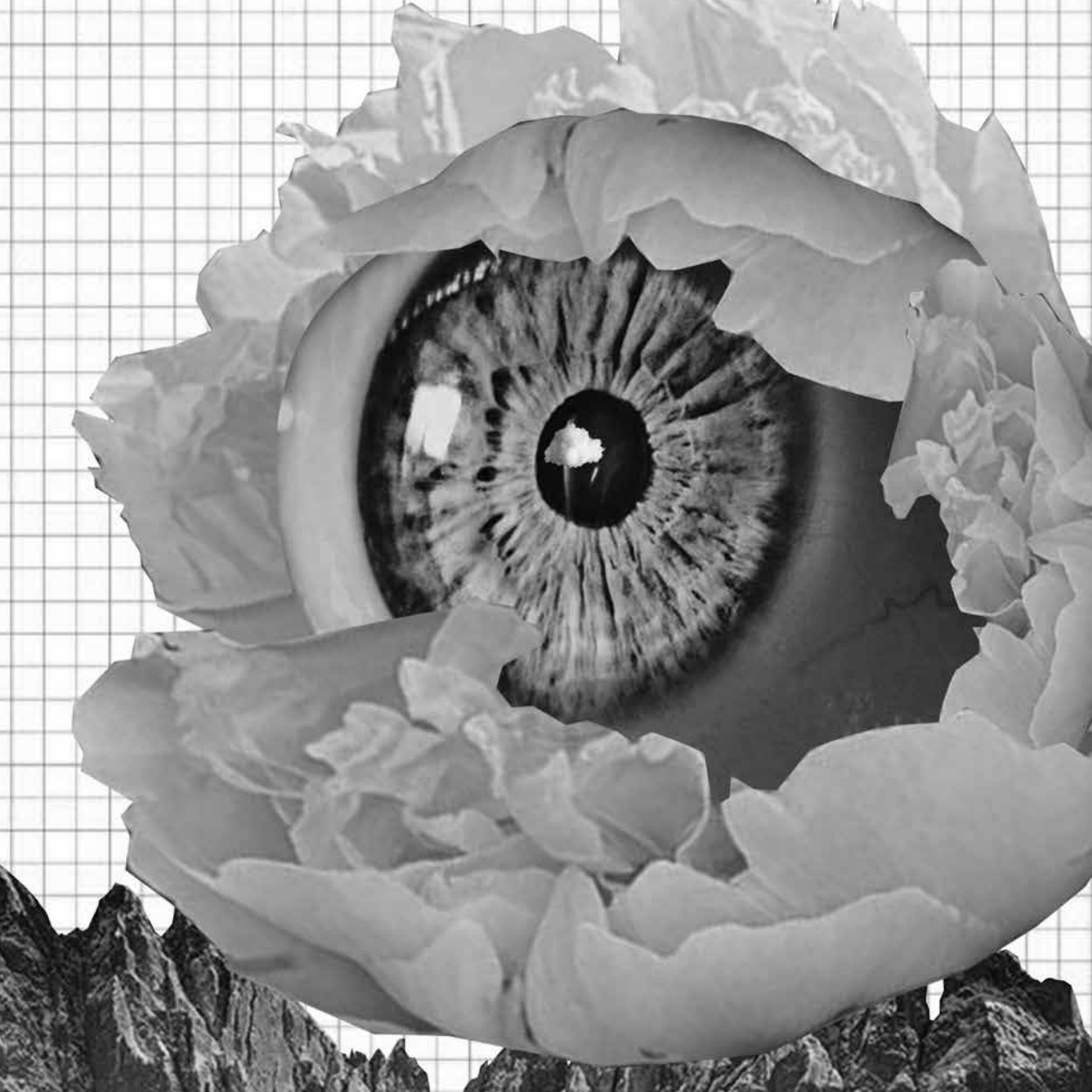
Thunberg nie zapowiada drugiego przyjścia Chrystusa, ale w sferze symbolicznej jest emanacją Objawienia Janowego. Następczyni wszystkich kasandr głosi, że koniec już się zaczął. Greta postępuje jak osoba, która wie, co się stało w przyszłości. A ona sama doświadczyła katastrofy. Greta, mówiąc, że „ludzie cierpią i umierają”, wskazuje nie tylko na chwilę obecną, ale kolejną i kolejną, i jeszcze następną, oraz widzi, że wszyscy odsuwają od siebie przyszłość i trwają w przekonaniu, iż nie nadejdzie. A ona już jest.

Dziewczyna zachowuje się jak świadkini, która widziała przerażające rzeczy i pozostaje w postszoku, ale my nie możemy tego zrozumieć ani tym bardziej zobaczyć, ponieważ cierpimy z powodu szkła, które tkwi w naszym oku. Obwieszcza werdykt, że jesteśmy sprawcami nadchodzących i obecnych nieszczęść na Ziemi, że nie ma dla nas przebaczenia i że jesteśmy już niemal umarłą generacją ludzkości. Przypomina to wyrok sądu ostatecznego. Greta pozornie przybiera minę zagniewanej dziewczynki, ale jej dosadność należy do języka dorosłych, którzy mają wprawę w upokarzaniu dzieci słowami, jednocześnie nie dając im prawa do własnego zdania. Czyż jest ktoś, kogo w młodym wieku nie dosięgły słowa: „Jak śmiesz...”? Władza, którą dorośli nazywają opieką, pozwala określić dziecięcą gadaninę – paplaninę: da-da, bla-bla – pozbawioną głębszego sensu. W przemówieniach Greta odwraca zwyczajowe relacje wiekowe i pokazuje, że to politycy są okrutnymi dziećmi żyjącymi fantazjami i bawiącymi się kosztem przyszłych pokoleń.

Często porównuje się Gretę do Pippi – rudowłosej, piegowatej dziewczynki o nadludzkiej sile, która z łatwością podnosiła konia. Los Pippi został przesądzony w jej przeszłości, o której nic nie wiemy, ale domyślamy się, że swoją niezwykłość zawdzięcza umiejętności przetrwania. Trudno powiedzieć, czy jej matka była w getcie, czy ojca wywieziono do Treblinki. Pippi, przekonując przyjaciół, że ojciec pływa po morzach, a mama jest w niebie, zostawia niewyraźną w żadnych słowach tajemnicę rodzinną dla siebie i za żadne skarby nie chce pokazać, jak bardzo trawi ją smutek i tęsknota [*Pippi Pończoszanka*].

Przed wszystkim Greta, tak jak Pippi, posiada moc. Slavoj Žižek uważa, że odwaga i stanowczość młodej Szwedki biorą się z autyzmu, który pozwala jej zdemaskować wielkich tego świata i prawdziwą twarz kapitalizmu [*The Radical Revolution*]. Ta ocena, choć przyświecają jej dobre intencje, ma charakter nieco stygmatyzujący, odbiera jej sprawczość pochodzącą z nieokiełzanej, nieujarzmionej dziewczynkości.

Dziewczyńskość jest tym krótkim momentem, kiedy dziewczynkom wyrastają skrzydła, a jeszcze nie straciły syrenich ogonów. Lubią przebywać u źródeł rzek, na łąkach, w lasach. W Grecji były towarzyszkami Artemidy. Nimfami. Jeszcze nie boginie, a już nie ludzie. Tak śpiewa o sobie dziewczyna z II części *Dziadów*:



Teodor Grodzki, bez tytułu, 2022

Żyłam na świecie; lecz, ach! Nie dla świata!
Myśl moja, nazbyt skrzydlata,
Nigdy na ziemskiej nie spoczęła bloni [Mickiewicz 31].

Dziewczyńskość jest rodzajem nadwrażliwości, a także stanem przejściowym, kiedy już nie jest się dzieckiem, ale jeszcze nie kobietą. Następuje wtedy denaturyzacja bycia w świecie, ten proces polega na wynurzeniu się i powtórным zanurzaniu w świecie własnych fantazji przy jednoczesnym wchodzeniu w obszar rządzący się prawami językowymi, obyczajowymi, społecznymi. Ten stan charakteryzuje się ogromną amplitudą emocji. Dwunastoletnia Maria Baszkircew pisała w swoim dzienniku (1873): „przeżywam moment najwyższego bólu, to całkowita zmiana mojej istoty... Jakie to dziwne! Przed chwilą myślałam o wesołym *tir aux pigeons*, a teraz mam głowę pełną najsmutniejszych myśli, jakie można sobie wyobrazić [21]. Nieodparcie jednak wracała do niej nadzieja: „jestem stworzona do triumfów i wzruszeń” [18].

Ten niezwykle moment, jeszcze nieokupiony stratą siebie, polega na przykładaniu słów do rzeczy. Słowa mają taką samą wartość jak otaczający świat, są równie cielesne jak cała rzeczywistość. Alicja, bohaterka Krainy Czarów, jest demiurgiem przetwarzającym słowa w coraz to nowe materialne formy [Carroll]. Ta chwila jest też złotym wiekiem, kiedy kocha się najbardziej własną pleć, a pragnienie posiadania prawdziwej przyjaciółki i zawarcie z nią świętego przymierza pojawia się nieraz w literaturze (*Ania z Zielonego Wzgórza*). Święty związek między dziewczętami jest również tematem filmu *Piknik pod Wiszącą Skalą*, gdzie tajemnica dziewczęńskiej miłości nigdy nie została odkryta i naruszona [*Piknik*]. Uczucie, uwolnione od biologicznego pożądania i zabezpieczone przez syreni ogon, symbolizuje wolność od pułapek zmysłowych. A zarazem jest reprezentacją ich hybrydyczności, nieokreśloności, nieuznawania jakichkolwiek granic.

To czas, kiedy świat stoi otworem – nie jest już naiwną bajką, ale nie stał się jeszcze horrorem. Wszystkie jego przejawy, odcienie, barwy i formy są jak guma do żucia, a pragnienie wiedzy, ciekawość nowego idą w parze z rozhuśtanymi zmysłami. Bo jak tu nie płakać, nie śmiać się jednocześnie. Koniec nie przychodzi w momencie zakochania się, jak uczy baśń *Mala Syrenka* Andersena, ale wtedy, kiedy dziewczynka ulega zewnętrznej opresji i szybkimi krokami zmierza do narzuconej jej formuły kobiecości, jeszcze nie wiedząc o tym. Jej świat zawęża się do konieczności podobania się i dokładania starań, by być posłuszną. Bycie kobietą, żoną, matką odcina ją od samej siebie, jest utratą wcześniejszej mocy, przejawiającej się między innymi w płynnej identyfikacji płciowej i rozkoszy istnienia. Doskonałym przykładem śmierci dziewczęńskości jest *Poskromienie złośliwicy* Williama Szekspira. Przed takim ujarzmieniem broniła się jeszcze Zosia: „Józio dał wstążkę pasterce, Antoś oddał swoje serce; / Lecz i z Józia, i z Antosia śmieje się pierzchliwa Zosia” [Mickiewicz 30-31].

Nie uchroniła się ona przed anatemą i została skazana na limbo, wieczne pomiędzy, czyścić. Jej największą winą jest bezużyteczność, nieuchwytność, płochliwość. Te cechy zawsze wywoływały złość i zniecierpliwienie, gdyż w poważnym świecie nie ma miejsca na samowolę dziewczyny, nie ona decyduje o sobie, ale Inni wyrokują o jej dojrzałości, przydatności i szykują ją do przyszłych ról społecznych, a ich władcze spojrzenie czyni ją przedmiotem pożądania seksualnego. Czeką ją los bohaterki ballady Adama Mickiewicza *To lubię*, której urok i niepokojący wdzięk pociąga za sobą społeczne potępienie. Nic dziwnego, że kultura wykształciła wiele strategii dziewczynskiego oporu.

Dziewczynka jest nie tylko dziewczynką, jest też chłopcem. Dlatego z taką łatwością odbiorczynie identyfikują się z postaciami męskimi w literaturze czy kulturze popularnej. Uwielbiają Tomka Sawyera, Piotrusia Pana i Harry'go Pottera. Nie czują w sobie jeszcze żadnych ograniczeń, ich świat rozszerza się jak kosmos, z ogromną szybkością.

Tajemnicze dziecko E.T.A. Hoffmanna, baśń o wyzwolonej wyobraźni, czyni swoimi bohaterami dziewczynkę i chłopca – Feliksa i Bogumiłę, którzy są podobni do siebie. Ich płynność płciowa ucieleśnia się w tajemniczym przyszłości, w którym każde z nich widzi własne odbicie [Hoffmann]. Do kronik subwersywnej dziewczęcości należy zaliczyć historię Achillesa, którego matka ukryła na dworze Likmedesa na wyspie Skyros, chcąc uchronić chłopca przed wojną. Nikt nie był w stanie odróżnić go od tamtejszych dziewczyn. Jeśli spojrzymy na tę historię z ukosa, zobaczymy dziewczyny, które niczym nie różnią się od achajskiego wojownika. Są takie jak on, silne i piękne. Jak Czarodziejka z Księżycy czy inne Magic Girls. Wśród takich dziewcząt znajdowała się również Herkuline Barbin [Foucault 296-299]. Przez lata ukrywała swoją nieokreśloną tożsamość, kochana przez dziewczęta i je kochająca. Kiedy zmuszono ją do porzucenia dziewczynkości, stała się tak obca sobie, że nie była w stanie dalej żyć. Jej tragiczna historia zakończona samobójstwem ma swoją kontynuację w rewolucji *queer*. Tysiące dziewcząt na świecie odkrywają swoją niebinarność i niezgodę na otaczający świat. Ich bunt jest antysystemowy, ale przede wszystkim wyraża pragnienie trwania we własnym świecie marzeń, gdzie czują się bezpieczne i szczęśliwe. Inaczej niż Herkuline, której nie dopuszczono do głosu, aby mogła wypowiedzieć się w swoim imieniu, dziewczyny chcą decydować o własnym życiu i oczekują akceptacji, zaczynając od swoich bliskich, a kończąc na głowie państwa i jego urzędnikach.

W *Nimfomance* (2013) Larsa von Triera bohaterka Joe doświadcza największej ekstazy w życiu. Jako dziesięcio- lub dwunastoletnia dziewczynka leży na łące i patrząc w błękitne niebo, unosi się do góry. Wszystkie późniejsze rozkosze już nie były w stanie jej do tego przybliżyć, pierwsza miłość, masturbacje, sadomasochizm i inne formy seksualnych perwersji były tylko cieniem wczesnego lotu do nieba. *Jouissance*, którą przeżyła, była nie do powtórzenia, co stało się przyczyną jej rozpaczliwego poszukiwania samej siebie sprzed wielu lat [*Nimfomanka*].



Teodor Grodzki, bez tytułu, 2022

Inne miały więcej szczęścia. Mechtylda z Magdeburga w wieku dwunastu lat została „pozdrawiona przez Ducha Świętego”.

To przemile pozdrowienie wznawiało się dnia każdego
I słodycz całego świata w dogłębną boleść zmieniało.
Wciąż jeszcze wzmaga się ono –
Co dzień [Mechtylda z Magdeburga 184].

Średniowieczna mistyczka pisała, że ten niezwykle stan dziewczynskiego uniesienia trwał ponad trzydzieści lat. Ale są takie postaci, które mimo posiadanej mocy nigdy nie zrobiły z niej użytku. Czasami, kiedy spotka je krzywda, budzą się w nich upór i wola przetrwania – jak w przypadku Sierotki Marysi. Jej droga do własnych źródeł podmiotowości wiedzie przez światy animalne, podziemne, zamieszkane przez straszne gnomy zwane krasnoludkami, które ostatecznie zostały zmuszone jej pomóc, by mogła dotrzeć do środka góry, do własnego pępka i zmarłej matki. Dziesiątki innych dziewcząt, nie odnalazłszy w sobie siebie, odchodziły jedna po drugiej jak siostry w filmie Sofii Coppoli [*Przekleństwa niewinności*]. Zielone dziewczyny, jak nazywał je Szekspir, oddają się w ręce śmierci lub zanurzają się w baśniowym ogrodzie jak Ofelia z *Labiryntu Fauna* i tam znajdują coś, co dla nas pozostanie na zawsze tajemnicą [*Labirynt Fauna*]. Czasami muszą się pożegnać ze swoim magicznym światem, jak siostry w *Nakarmić kruki*. Tęskniąc za umarłą matką, tańczą i śpiewają: *Porqué te vas* [*Nakarmić kruki*].

W kategoriach społecznych i kulturowych czas dziewczynskiej epifanii, wpisujący się w rytmy przejścia i określany jako „pomiędzy”, bywa krótki, znienawidzony, magiczny, bolesny czy radosny. W dużym stopniu zależy od indywidualnego doświadczenia, cechą wspólną dla tej grupy wiekowej jest wejście w mesjańską chwilę: już nie, a jeszcze nie, kiedy w szczelinie czasu dochodzi do eksplozji dziewczynkości. Często rozplywa się ona jak coś, co się nie wydarzyło, albo chmura widziana kątem oka. W wieku dojrzałym nie ma już po niej śladu, ale czasami się zdarza, że zatrzymuje się i tężeje, stając się szczegółem przypominającym „spierzchniętą skórę na kolanach, jak u chłopca” [Schulz 103].

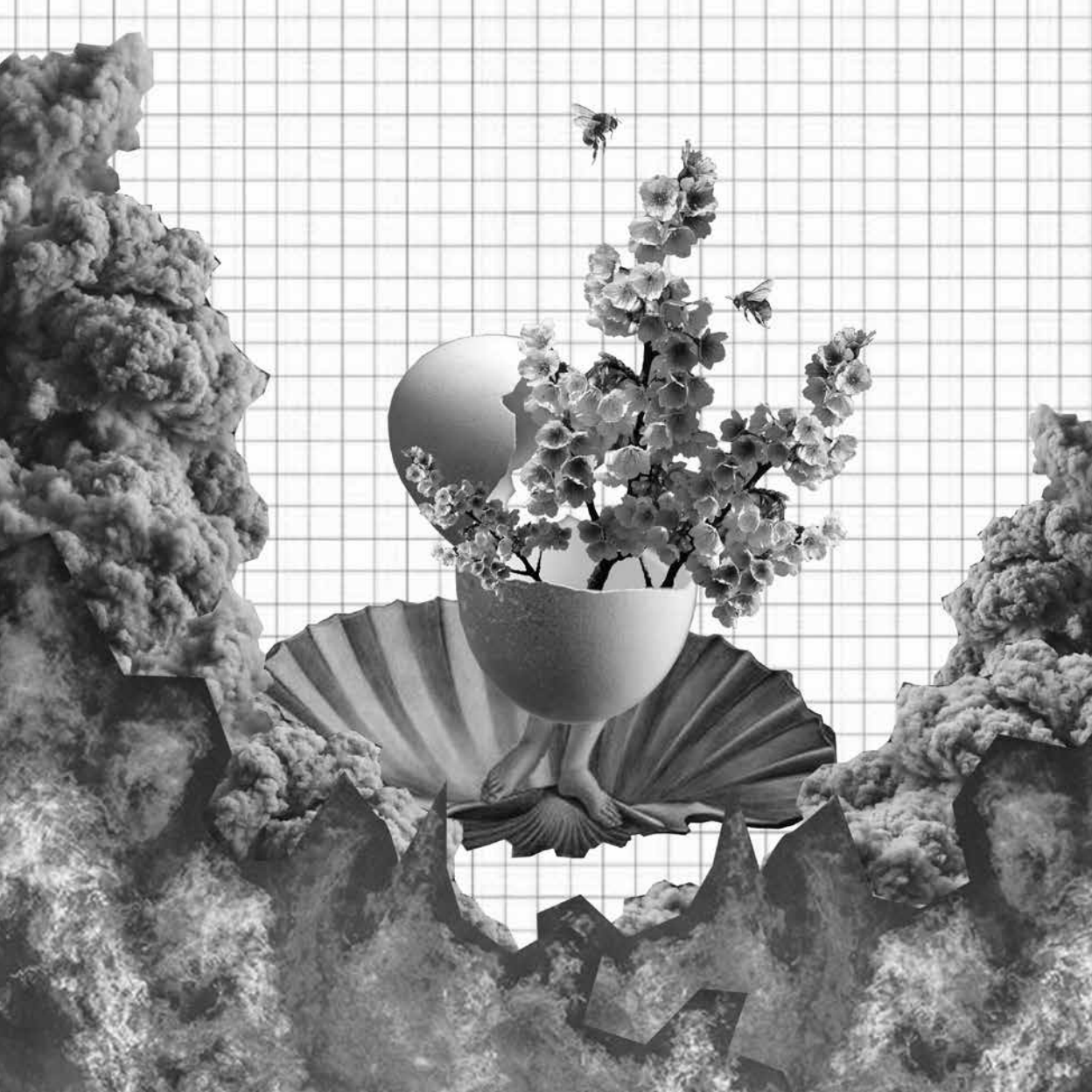
Wydaje się prawdopodobne, że Bianka, infantka, nieślubna córka Maksymiliana Habsburga, знаła Gretę Thunberg, a może nawet w jakimś stopniu obie są tą samą osobą, podróżującą po zakamarkach czasu, przed nimi bowiem nie ukrywa się ani przeszłość, ani przyszłość:

Bianka jest cała szara. Jej śniada cera ma w sobie jakby rozpuszczoną ingrediencję wygasłego popiołu. Myślę, że dotknięcie jej dłoni musi przekraczać wszystko wyobrażalne. Nie robi nic ponad konieczność, każdy gest jest skąpo odmierzony, ledwo wypełniający formę, wchodzący w nią bez entuzjazmu, jakby tylko z biernego poczucia obowiązku. Z głębi

tych przezwyciężeń czerpie Biana swe przedwczesne doświadczenie. Swą wiedzę wszystkich rzeczy. Biana wie wszystko. I nie uśmiecha się nad tą wiedzą, jej wiedza jest poważna i pełna smutku [Schulz 111].

Nie mogą, zwłaszcza Biana, niczego nam dać poza smutkiem, a swoją wiedzę o początku i końcu zachowują dla siebie [Wróbel 100]. Milczą też o tym, co się nie wydarzyło i nie wydarzy. Opowieść o żydowskiej mesjaszce, postaci stworzonej przez wizjonera z Drohobycza w dziwny sposób krzyżuje się z losem dziewczyn, które, choć zmuszone do bycia dorosłymi, nigdy nie stały się kobietami: Anna Frank (12–15 lat), Renia Knoll z Krakowa (14 lat), Rutka Laskier z Będzina (14 lat). Ich życiu towarzyszyły strach, groza, świadomość, że śmierć jest bardzo blisko. Czuły, że muszą opisać to, co przeżyły i widziały, a dziennik okazał się tą szczególną formą przekazania potomnym świadectwa Holocaustu. Każda z tych relacji jest inna, ale łączy je wrażliwość dojrzewającej dziewczyny, wspominającej beztroskie chwile i obserwującej, jak ciało podlega ciągłemu przeobrażeniu. Zapisują swoją bezradność, samotność, zakochują się i ulegają w momentach zagrożenia spontanicznej radości, jednocześnie przeżywając horror ludobójstwa. Anna Frank, obdarzona nadświadomością, pisała, że po wejściu do Aneksu (kryjówki) wkrótce stała się osobą samodzielną i niezależną – ona, jej rodzina i znajomi spędzili ponad dwa lata w małym, ciasnym pomieszczeniu [Frank 472, 332]. Relacje z rodzicami stały się dla dziewczyny nieznośną udręką i źródłem namysłu nad ludzką kondycją. Mimo sytuacji zagrożenia życia jej emocje niczym się nie różniły od zwykłej dziewczynskiej nadwrażliwości. Czuła się odrzucona, nieakceptowana, niezrozumiana przez matkę i siostrę, cierpiała, że nikt nie docenia jej wyjątkowości, inteligencji, nikt jej nie szanuje, tak jak na to zasługuje. Jednocześnie ciągle obserwowała siebie, opisując swoje dobre i złe strony oraz towarzyszące jej poczucie siły [470–471].

Piekło dziewczynkości przejawia się podobnie w życiu i literaturze, bo przecież w okresie dorastania radość miesza się z rozpaczą, bezsilnością, wstydem, upokorzeniem, to moment, w którym siła spotyka się z oporem świata zewnętrznego, często opresją ze strony najbliższych. Niechęć, a nawet nienawiść do rodziców wynika przede wszystkim z poczucia rozczarowania nimi, uświadomienia sobie, jak bardzo oni zawodzą, jak bardzo podobni są do innych dorosłych, samolubnych, głupich, zawistnych i okrutnych. Anatolka – bohaterka opowiadania *Bal* Irène Némirovsky, żydowskiej pisarki, która zginęła w Auschwitz w 1943 roku – jest córką dorobkiewiczów, którzy postanawiają wyprawić bal, żeby przypodobać się śmietance towarzyskiej. Traktowana bez szacunku dziewczynka, mimo że czuje swoją moc, nie potrafi stawić im oporu, pogrążając się w rozpacz, mówi o sobie: „Nikt jej nie kocha, żadnej bratniej duszy na świecie... Ale nie widzą, głupcy, niedołągi, że ona jest tysiąc razy inteligentniejsza, bardziej wartościowa, mądrzejsza niż oni, ci ludzie, którzy ośmielają się wychowywać ją, uczyć... Dorobkiewiczze



Teodor Grodzki, bez tytułu, 2022

nieokrzesani, prości” [Némirovsky 36]. Jedyną bronią Anatolki jest nienawiść, z całej duszy pragnie śmierci matki i ojca. Modli się, żeby zostali ukarani, gdyż nie jest w stanie znieść ciągłego znieważania. Rzeczywiście Bóg przychodzi jej z pomocą. Dziewczyna w przypiływie złości wyrzuca wszystkie zaproszenia dla gości i nikt nie przychodzi na przyjęcie.

W procesie indywiduacji, gdy stawia się pierwsze samodzielne kroki i pragnie się ustalać własne granice, podstawową przeszkodą jest – odbierany jako niedelikatny, wręcz brutalny – sprzeciw dorosłych, którzy stosują środki dyscyplinujące, ograniczające wolność młodej osoby. Ona sama, utkana z niezwykle delikatnej, pajęczej niemal materii, ciągle narażona jest na zranienia, reaguje buntem, milczeniem albo agresją. Nie tylko w powieściach, takich jak *Bal*, ale także w zapiskach intymnych pojawiają się zapisy zranionej dumy, dotkniętej godności: „Nikomu jeszcze nie zrobiłam nic złego, a już mnie znieważono, spotwarzono, upokorzono! Jakże mam kochać ludzi! Nienawidzę ich...” [Baszkirczew 57]. Zachowania dorosłych odbierane są jak szyderstwo, kpina wywołująca wstyd.

Trauma dziewczyńska nie zawsze spowodowana jest sytuacją rodzinną, konfliktem z rodzicami, bywa też skutkiem skomplikowanych relacji z rówieśnikami. W ich przyjaźniach i znajomościach okrucieństwo i delikatność są jak noc i dzień, które następują po sobie. Doświadczyła tego Eileen, bohaterka powieści Margaret Atwood *Kocie oko*. Jej przypadek jest symptomatyczny, gdyż miłość, jaką darzyła swoją przyjaciółkę Cordelię, była źródłem psychicznego i fizycznego bólu. Po latach bohaterka powieści zaczęła zdawać sobie sprawę, że przyjaciółka karała ją za swoją odmienność i nieprzystawalność do reguł społecznych. W odmętach pamięci zaczyna też widzieć samą siebie inaczej, dostrzega swoją mroczną stronę, skłonność do podłości i bezdusznosci wobec innych.

Można w nieskończoność mnożyć przykłady różnych typów dziewczyńskości, przywoływać stare i nowe reprezentacje dziewczyn w dyskursach społecznych, literackich oraz w kulturze popularnej. Już na pierwszy rzut oka wyłania się bardzo szerokie spektrum, ale nie układa się ono w sposób przejrzysty, nie tworzy bowiem racjonalnego schematu zawierającego odmienne i odległe od siebie bieguny ze środkiem ciężącym łagodnie w jedną stronę lub drugą, raczej mamy tutaj zmienną konfigurację, w której dzieciństwo i dorosłość nachodzą na siebie, bunt i uległość wydają się nierozdzielne, ciekawość idzie ręką w rękę z obojętnością lub niechęcią do wszystkiego, co dzieje się wokół. W tych falujących zależnościach pojawiają się chęć uśmiercania innych i pragnienia samobójcze, megalomania skrywająca bezradność i głupotę czy fantazja mająca taki sam ciężar jak rzeczywistość – te przejawy dziewczyńskości i związane z nimi emocje osiągają w każdym z wymiarów najwyższy poziom natężenia. Wystarczy jedna mała kropla atramentu, jak pisała Baszkirczew, żeby zmienić czystą wodę w ciemną, brudną i odrażającą maź. Nawet nic nieznaczące dla innych wydarzenie zostaje na dnie duszy jako coś nieodwracalnego; tę ranę nosi się potem do końca życia [57].

W tej geografii rozedrganych kontynentów możemy słusznie doszukiwać się wpływu konstruktów kulturowych odwołujących się do społecznych wyobrażeń i stereotypów, zmiennych w czasie i zróżnicowanych lokalnie, ale trudno je uznać za czynniki decydujące, nie wyjaśniają nam bowiem do końca tego fenomenu, którego źródeł należy szukać w indywidualnej wrażliwości, będącej też cechą mocy, wielokrotnie przeze mnie wspominatej. W ten atrybut wpisana jest niejasność kategorialna, dlatego moc wymyka się jednej definicji, należy ją postrzegać jako wzór trudny do zrozumienia, na przykład $E = mc^2$ lub MrMa. Wystarczy, że intuicyjnie uznamy ją za niezaprzeczone, gwałtowne poczucie istnienia, które nie posiada granic. Tej siły nie można waloryzować pozytywnie czy negatywnie, przejawia się w różnych, często zaskakujących odsłonach i tunelach życia. Zazwyczaj uaktywnia się w trakcie walki o siebie, przy okazji różnych sposobów negocjowania własnej tożsamości, dlatego utrwalone wyznaczniki dziewczynkości, takie jak okres przejściowy między dwoma etapami rozwoju człowieka lub dyspozycja ukierunkowana na przyszłość, czyli w tym wypadku potencjalność młodej kobiety – nieco zaciemniają obraz tego zjawiska. Bliższe temu fenomenowi jest podejście, które widzi w dziewczynkości okres autonomiczny, charakteryzujący się pełną entelechią, która z wejściem w dorosłość traci swoją niepowtarzalną wartość, nigdy przy tym jednak nie znikając. Jego unikatowe znaczenie oddaje, jak mówi Anna Pawlik, mistyczny moment kwitnienia paproci.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Atwood, Margaret. *Kocie oko*. Translated by Magdalena Konikowska-Putresza, Wielka Litera, 2018.
- Baskirczew, Maria. *Dziennik*. Translated by Helena Duninówna, Czytelnik, 1967.
- Benjamin, Walter. *Konstelacje. Wybór tekstów*. Translated by Adam Lipszyc, WUJ, 2012.
- Carroll, Lewis. *Alicja z Krainy Czarów*. Translated by Magdalena Machay, Wydawnictwo GREG, 2021.
- Foucault, Michel. *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Translated by Adriana Lewańska, Fundacja Aletheia, 1999.
- Frank, Anna. *Dziennik*. Translated by Adam Zabokrzycki, Siedmioróg, 2021.
- Guardian News. "Greta Thunberg to world leaders: 'How dare you? You have stolen my dreams and my childhood'". *You Tube*, 23 września 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=TMrtL-sQbaok>.
- Hoffmann, E.T.A. *Tajemnicze dziecko*. Translated by Eliza Pieciul-Karmińska, Media Rodzina, 2014.
- JS. "»Szwedzki cyborg«. Francuski filozof Onfray bezlitośnie o »Eko-Pippi« Grecie Thunberg". *NCzas.com*, 27 lipca 2019, <https://nczas.com/2019/07/27/szwedzki-cyborg-francuski-filozof-onfray-bezlitosnie-o-eko-pippi-grecie-thunberg/>.

Labirynt Fauna [*El laberinto del fauno*].

Directed by Guillermo del Toro,
Esperanto Filmoj / Estudios Picasso /
Telecinco / Tequila Gang / Wild Bunch,
2006.

Mechtylda z Magdeburga. *Strumień światła boskości*. Vol. 1, translated by Jan Nowak, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, 2016.

Mickiewicz, Adam. "Dziady. Część II".
Dzieła, t. III, Czytelnik, 1999.

Nakarmić kruki [*Cría cuervos*]. Directed by Carlos Saura, Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., 1976.

NBC News. "'Blah Blah Blah': Greta Thunberg Dismisses World Leaders' Climate Rhetoric". *YouTube*, 29 września 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=U-ryIL4kUcx8>.

Némirovsky, Irène. *Bal*. Translated by M. Marwińska, Ostrogi 2021.

Nimfomanka [*Nymphomaniac*]. Directed by Lars von Trier, Artificial Eye / Caviar Films / Concorde Filmverleih / Film i Väst / Heimatfilm / Les Films du Losange / Slot Machine / Zentropa Entertainments, 2013.

NPR Staff. "Transcript: Greta Thunberg's Speech At The U.N. Climate Action Summit". *NPR*, 23 Sep. 2019, <https://www.npr.org/2019/09/23/763452863/transcript-greta-thunbergs-speech-at-the-u-n-climate-action-summit?t=1645872494016>.

Piknik pod Wiszącą Skalą [*Picnic at Hanging Rock*]. Directed by Peter Weir, FremantleMedia Australia / Screen Australia, 1975.

Pippi Pończoszanka. Directed by Agnieszka Glińska. Teatr Dramatyczny, 2007.

Przekleństwa niewinności [*The Virgin Suicides*]. Directed by Sofia Coppola, American Zoetrope / Eternity Pictures / Muse Productions / Virgin Suicides LLC, 1999.

The Radical Revolution. "Slavoj Žižek – Greta Thunberg". *YouTube*, 28 maja 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=EYVo1fY2maE>.

Schulz, Bruno. *Sklepy cynamonowe. Sanktuarium pod Klepsydrą*. Zielona Sowa, 2004.

Wróbel, Agnieszka. "Bianka". *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, edited by Monika Rudaś-Grodzka, Wydawnictwo IBL, 2016.

Manifest dziewczyńskości

Zwracamy się do Was, Dojrzałych, którzy niczym nie brzydzicie się tak, jak niedojrzałością.

Jesteśmy niedorosłymi dziećmi, mamy żal o rzeczywistość, jaką nam stworzyliście, tę, gdzie liczą się Tradycja, Mądrość i Rutyna.

Brakiem czułości i zrozumienia wyrządzacie nam krzywdę.

Miażdżycie nas odpowiedzialnością, oczekujecie podejmowania jedynie słusznych decyzji, bo w Waszej rzeczywistości nie można poszukiwać i błędzić. Stawiacie na oceny, pomiary i wyniki, odrzucając to, czego przeanalizować nie można. Niszczycie nasze pasje. Oczekujecie poświęcenia dla dobra ogółu, które nie podlega definicji, jesteście przekonani, że bez wahania wpasujemy się w narzucony nam archaiczny wzorec. Grzeczna dziewczynka jest uległa wobec tych, którzy lepiej wiedzą, co jest dla niej dobre. Idealna dziewczynka marzy o „długim i szczęśliwym” życiu u boku księcia, który przybył, by ocalić ją przed pielęgnowaniem cnót niewieścich w samotności. Wzorcowa dziewczynka nie zdaje sobie sprawy z tego, że zatra-

ciła swoją wyjątkowość na rzecz dostosowania się do oczekiwań otoczenia.

W uczuciu opresji i ucisku, my, zodiakary, jesieniary, alternatywki oraz wszystkie inne napiętnowane dziewczęta, buntujemy się wobec reguł epoki dziadocenu.

Na pierwszym miejscu stawiamy siebie. Nasza wartość jest niezmienna, nie musimy jej udowadniać. Pragniemy przeżywać całe gamy emocji. Jesteśmy wrażliwe i wyrozumiałe. Dążymy do zmian, bo wierzymy, że nigdy nie jest za późno. Przygotowujemy grunt dla przyszłych prezydentek, żołnierek i sędzin, ale też półkrytyczek i ćwiercartystek, które w swojej twórczości nie są pierwszorzędne, bo nie muszą takie być. Nie szukamy kolejnej definicji kanonu – pragniemy odrzucić go całkowicie i cieszyć się młodością bez ograniczeń.

Zuzanna Nicowska, 17 lat
Praca wyróżniona

Weronika Rychta

Dziewczyńskie „pomiędzy” Marysi Kawczak i Laury Palmer

W 1994 roku Tomek Tryzna opublikował debiutancką powieść – *Pannę Nikt* – nadając jej podtytuł *Tajemnicza powieść o dojrzewaniu*. W ciągu roku utwór doczekał się dwóch wznowień. W ostatnim z nich podtytuł brzmiał inaczej: *Tajemnicza podróż o dojrzewaniu*. Kilka lat wcześniej (1990–1991) amerykańska stacja ABC wyemitowała serial *Miasteczko Twin Peaks*, a Jennifer Lynch wydała książkę *Sekretny dziennik Laury Palmer*. W 1992 roku powstał film *Twin Peaks: Ogniu, krocze ze mną*. Te dwa teksty kultury – a właściwie jeden tekst Tryzny i kompleks tekstów stworzonych przez Davida Lyncha lub ukazujących się niejako pod jego patronatem – których bohaterkami uczyniono nastoletnie dziewczyny: Marysię Kawczak i Laurę Palmer, okazały się ikoniczne dla schyłkowej dekady XX wieku.

Utwór Tryzny odczytywano jako powieść inicjacyjną lub młodzieżową [“Powieść inicjacyjna”; Michulka]. Podawano go również jako przykład prozy środka i literatury menstruacyjnej [Helbig-Mischewski], mimo że te – w zamierzeniu deprecjonujące – terminy ukuto w kontekście krytycznoliterackiego sporu wokół pisarstwa kobiet [Świerkosz 114-128]. Rozgłos utworowi Tryzny nadała recenzja Czesława Miłosza, według którego jest to książka o tożsamościowych zmaganiach dorastającej dziewczyny, prowadzących ją przez szereg inicjacji o charakterze demonicznym. Takie odczytanie zostało później rozwinięte przez Grzegorza Górnego [Górny]. W krytycznym namyśle nad utworem Tryzny oraz jego filmową adaptacją wyreżyserowaną przez Andrzeja Wajdę dominują dwie linie interpretacyjne: *Panna Nikt* odbierana jest jako opowieść o dziewczęcej tożsamości [“Powieść inicjacyjna”; Birkholc; Helbig-Mischewski; Michulka; Masłowski] lub jako alegoria transformacji ustrojowej w Polsce [Masłowski; Birkholc].

To drugie rozumienie powieści autoryzował sam Tryzna, stwierdzając, że „Polska to jakby dusza Marysi, neofitki wydanej na pokusę Kasi i Ewy” [“Zostanę dzieckiem”]. W tym samym wywiadzie w wyższościowym tonie wypowiadał się o wykreowanych przez siebie postaciach i o ówczesnych polskich dziewczynach.

Od prezentowanej przez niego postawy znacząco różni się ta wyrażana w meta-tekstowych wypowiedziach przez Lyncha, jako jednego z twórców postaci Laury (warto zaznaczyć, że Laura została wykreowana również przez Marka Frosta oraz zespół reżyserów i reżyserek, scenarzystów i scenarzystek, a także przez Sheryl Lee, aktorkę wcielającą się w jej rolę, i Jennifer Lynch). Reżyser podkreślał, że punkt wyjścia dla snutej przez niego opowieści stanowi bohaterka, a jej indywidualna historia liczy się dla niego bardziej niż zobrazowanie za jej pomocą społecznych problemów [Barney 193; D. Lynch 89].

Choć *Panna Nikt* – jako przedstawicielka literatury menstruacyjnej – wymieniana była obok tekstów Olgi Tokarczuk czy Izabeli Filipiak, spotkała się z krytyką feministycznych literaturoznawczyń. Brigitta Helbig-Mischewski zauważyła, że powielane są w niej stereotypowe wzorce kobiecości, a wpisany w tekst abstrakcyjny autor nie kwestionuje ich. Utwór Tryzny stał się też przedmiotem rozważań na seminarium Marii Janion, gdzie zastanawiano się nad przyczynami jego popularności i upatrywano ich między innymi w podjęciu w nim wątku dziewczęcej seksualności. Z feministycznego punktu widzenia problematyczną kwestią – zarówno w *Pannie Nikt*, jak i *Miasteczku Twin Peaks* – może być także estetyzacja dziewczęcej śmierci, zjawisko opisane choćby przez Elisabeth Bronfen czy Susan Gubar i Sandrę M. Gilbert [Bronfen; Gubar and Gilbert].

Z kolei badaczki i badacze analizujący pod względem genderowym i feministycznym *Miasteczko Twin Peaks* skupiali się głównie na niejednoznaczności kulturowo-płciowych ról przyjmowanych przez bohaterów [Comfort; Sanna] oraz obnażeniu w nim struktur patriarchalnej przemocy [Desmet; George; Davenport]. Jednak i w tym przypadku nie obyło się bez interpretacyjnej kontrowersji, której bieguny wyznaczają tekst Sue Lafky, konkludujący, że należy zwalczać „mizoginiczne przedsięwzięcia takie jak *Twin Peaks*” [17], oraz artykuł Stacy Rusnak, która zwraca uwagę na złożoność, opór i sprawczość bohaterek serialu [111].

W swoim odczytaniu postaci Marysi i Laury zbliżam się do tej drugiej postawy. Pomijam kwestię tożsamości płciowej autorów i rezygnuję z próby wartościowania analizowanych utworów w kontekście ewentualnego „męskiego spojrzenia” twórcy; w dziewczynskiej lekturze dziewczynskie bohaterki mogą wymknąć się spod tego typu wzroku. Co ciekawe, zarówno Marysię, jak i Laurę wykreowano jako postaci, z których swoistą autonomią autorzy się zmagają – *Panna Nikt* i *Miasteczko Twin Peaks* opierają się na metalepsie. W tym pierwszym utworze kilkakrotnie pojawia się bohater, którego można odczytywać jako tekstową reprezentację Tryzny. „Marysiu, jeśli chcesz, podrę wszystko i będzie tak, jakby nic nie było” – proponuje, lecz dziewczyna odpowiada: „Odczep się, nie masz prawa, to moje!” [*Panna Nikt* 443], a sam układ tekstu książki ma sugerować, że świadomość Marysi-narratorki wpływa na jego kształt [348-350, 459]. Także w *Miasteczku Twin Peaks* reżyser jest częścią świata przedstawionego: Lynch odgrywa w nim postać, która w nakręconej w 2017 roku kontynuacji serialu staje się niemal głównym bohaterem [*Twin*

Peaks: The Return]. Uwyrażnia się przy tym autotematyczność utworu i wysilek twórczy związany z kreacją Laury. Metaleptyczność bohaterki widoczna jest też w *Sekretnym dzienniku...*, który – jak głosi karta tytułowa – został „odnaleziony i przeczytany” przez Jennifer Lynch.

Skupiając się na dziewczyności, chcę spoić wątki obecne w odczytaniach wcześniejszych interpretatorek(-ów). Interesują mnie zarówno tożsamość, inicjacja, jak i uwikłanie bohaterek w sieć społecznych zależności. W Marysi i Laurze – ze względu na ich tragiczność – wypukła się charakterystyczna cecha dziewczynskiej egzystencji: mogące skutkować otwarciem również na inne wielorakości i niejednolitości tkwienie pomiędzy dzieciństwem i dorosłością bez pełnej przynależności do żadnego z nich, pod presją społecznych norm zasadniczo niesprzyjających dziewczynom. Laura, której nazwisko oznacza „pielgrzym”, oraz Marysia, bohaterka „podróży o dojrzewaniu”, żyją w małych miasteczkach i nie wyjeżdżają poza nie dalej niż do sąsiednich miejscowości, ale odbywają wielką podróż-pielgrzymkę, której droga wiedzie, jak w zaklęciu deklamowanym przez jednego z bohaterów *Twin Peaks*, „pomiędzy światami” [*Miasteczko Twin Peaks* ep. 9]: światem dzieciństwa i dorosłości, realnego i nadrealnego, dobra i zła, jedności i inności, tożsamości własnej i narzucanej. Wkraczając na drogę dojrzewania, stają przed wyzwaniem zaakceptowania siebie w swojej dziewczyności, podejmują próbę indywiduacji prowadzącą je aż do przekroczenia granicy między życiem a śmiercią.

„Spodobały mi się w klasie dwie dziewczynki. Kasia i Ewa. I okazało się, że tak podobnie się nazywają. Bogdańska i Bogdaj. Dziwne. Jakby wszystko szło parami” [*Panna Nikt* 99] – niepokoi się Marysia. Nie zastanawia się przy tym nad znaczeniem ukrytym w tych nazwiskach: czy Kasia i Ewa, dziewczyny, w których się zakochuje, jej przewodniczki na drodze duchowych i cielesnych wtajemniczeń, są dla niej „darem od Boga”, postrzeganego najpierw jako ojciec i sędzia, a później – jako pełniący trudną do zrozumienia dla niej rolę, jawiącego się jako zarówno dobry, jak i zły? Pozornie dwoista jest też przedstawiona w powieści przestrzeń, którą można upraszczająco podzielić na realistyczną i fantastyczną (obejmującą sny i wizje o niejasnym statusie ontologicznym), jednak (w utworze) te, wydawałoby się, dwa światy są jednym, nie istnieją obok siebie, ale w sobie – wydarzenia z pierwszego są stymulowane wydarzeniami z drugiego i odwrotnie. Świadomość Marysi to jedyny wykreowany dla czytelniczek(-ów) świat. Zabieg zamknięcia w jej percepcji potęguje pierwszoosobowa narracja prowadzona w czasie teraźniejszym, niewartościująca wydarzeń pod kątem prawdziwości.

Zaburzeniu ulega chronologiczna linearność fabuły. Marysine wizje prefigurują przyszłe wydarzenia. Dostrzegana przez bohaterkę podwójność zapowiada ujawnienie zażyłości (którą odbiera jako swego rodzaju sprzymierzenie się przeciwko niej) łączącej dwie dziewczyny, w których się zakochała. Początek utworu sugeruje jego zakończenie. Podczas jednego ze swoich pierwszych snów-niesnów Marysia

podgląda rodzinę kretów toczącą osobliwą rozmowę. Małe kreciątko stoją nad śpiącą siostrą i mówią:

– Coś mi mówi, że ona niedługo umrze. – Coś ty, po co miałyby umierać? – Babcia umarła i co? Po nic. – Była stara. – A Marysię wąż ugryzł [*Panna Nikt* 16].

Taki dialog mógłby być wymianą zdań między siostrami Marysi zasłyszana przez nią przez sen. Wzbudza niepokój dopiero przy ponownej lekturze, gdy znane jest zakończenie, czyli samobójstwo Marysi, która przed śmiercią czuje się opuszczona przez Boga i jest – jak głosi motto powieści – „ścigana przez zło”. Ugryzienie przez węża oznaczałoby więc targnięcie się na własne życie z powodu niezniesienia konfrontacji ze złem (zewnętrznym i wewnętrznym) oraz niejednoznaczną rolę Boga. Takie odczytanie symbolu węża znajduje uzasadnienie choćby w jego biblijnej semantycznej podwójności – wąż może oznaczać zarówno szatana (np. w *Księdze Rodzaju*), jak i – według późniejszego hermeneutycznego odczytania dokonanego przez wspólnotę chrześcijańską – Chrystusa (*Księga Wyjścia*).

Laura także widzi rzeczy zakryte przed innymi, ale – z powodu ich potworności – długo pragnie wierzyć, że są jedynie wytworem jej wyobraźni. Sny, jawa, narkotyczne halucynacje stają się dla niej (oraz widza/widzki) nie do rozróżnienia, a czas, którego doświadcza, to zawsze – jak we wspomnianym wcześniej zaklęciu – „future past”. Narracja w *Miasteczku Twin Peaks* i *Twin Peaks: Ogniu...* nie jest prowadzona wyłącznie z punktu widzenia bohaterki, a wgląd w to, co nadrealne, mają niektóre inne postaci, lecz Laurę wyróżnia spośród nich świadomość (którą zyskuje również Marysia), że granica między światem dobra/zła i transgresyjny ruch między nimi przebiega przede wszystkim wewnątrz niej samej.

Wrażliwość na niejednolitości wynika z sytuacji egzystencjalnej bohaterek. Jako nastoletnie dziewczyny tkwią między stanem dzieciństwa i dorosłości, nie przynależąc w pełni do żadnego z nich. Dziewczyna to zwielokrotniony Inny – jako dziecko, jako kobieta, wreszcie jako ta, która (jest i) nie jest żadnym z nich. Inny, więc otwarty na to, co inne – szalony w romantycznym sensie tego słowa. „A może wszystkie dziewczynki w naszym wieku są szalone?” – pyta Marysia [*Panna Nikt* 377]. Jeśli więc na polu symboliki płciowej kobieta to „ta, która nie jest jednością” [Irigaray 44], tym bardziej dotyczy to dziewczyny.

Status (nie)dziecka-(nie)dorosłej dziewczynka zyskuje, w symbolicznym sensie, przechodząc menarche. To moment uwikłania w paradoks: pierwsza menstruacja uznawana jest za czas, gdy dziewczynka staje się kobietą, ponieważ może zająć w ciąży, mimo że w rzeczywistości jej ciało i psychika nie są gotowe na urodzenie dziecka i przybranie roli matki. Dziewczynka otrzymuje wówczas społeczne przyzwolenie na przyjęcie kobiecej tożsamości, lecz wydaje się, że dokonuje innej inicjacji – nie tyle w kobiecość, ile właśnie w dziewczynstwo, z inherentnie

zawartym w nim (nie)byciem-tym-i-tym. Może to być również moment pewnego rodzaju rozdwojenia spowodowanego doświadczeniem, że z ciałem dzieją się rzeczy nowe i bolesne, a kiedy ciało boli, jawi się jako coś obcego, nawet wrogiego.

Pierwsze krwawienie mensturalne Marysi to scena otwierająca *Pannę Nikt*. Bohaterka komentuje to wydarzenie: „Głuptaski. Nic nie wiedzą, że ich starsza siostrzyczka stała się właśnie kobietą. Jestem teraz jak mamusia. To Pan Bóg tak urządził z kobietami, żeby mogły rodzić dzieci, żeby ludzkość nie umarła. Ja też kiedyś urodzę dzieci” [*Panna Nikt* 16-17]. Przyjmuje więc zasłyszaną od dorosłych narrację o menarche jako inicjacji w – redukowaną do (potencjalnego) macierzyństwa – kobiecość, ale na poziomie symboliki powieści wydarzenie to nabiera innego znaczenia: krwawienie miesięczne otwiera Marysi drzwi do świata wizji, które prowadzą ją ostatecznie do odkrycia, że znajduje się w bolesnym „pomiędzy”. To właśnie temu doświadczeniu towarzyszą sny korespondujące z zakończeniem powieści. Powraca w nich motyw pierścienia, wzmacniający inicjacyjną symbolikę konotowaną przez menstruację. Zapowiada on dalsze wydarzenia (Ewa oskarża Marysię o kradzież drogiego pierścionka, by ją szantażować), a w odniesieniu do dziewczyn symbolizuje cykl oraz, z powodu skojarzenia z zaręczynami i ślubem, los, o którym już zdecydowano. Również w *Twin Peaks: Ogniu...* pierścień jest istotnym artefaktem i, choć występuje w innych kontekstach, niesie za sobą zbliżone znaczenia.

W *Sekretnym dzienniku...* też pojawia się opis pierwszej miesiączki głównej bohaterki. Laura oczekuje dyskrecji ze strony matki, ale ta informuje o wydarzeniu ojca, a Laura przekonana jest, że on również nie zatrzymał wieści dla siebie, lecz pochwalił się całemu miasteczku, że jego córka stała się kobietą. Laurze przekazana jest ta sama narracja, co Marysi: jej rodzice traktują okres jako przejście z bycia dzieckiem do bycia kobietą, a nie jako początek dziewczynskiej drogi. Tymczasem Laura w swoim dzienniku wpis poświęcony okresowi uzupełnia refleksją: „Czasami myślę, że ktoś we mnie jest, ale że to inna, dziwniejsza część mnie. *Czasami widzę ją w lustrze*. [...] Czasami późno w nocy dzieje się ze mną za dużo złych rzeczy, więc pewnie nie byłabym wcale dobrą matką. Strasznie mnie to smuci” [J. Lynch 34]. Ujawnia się tu jej wrażliwość na wewnętrzną niejednorodność, wspomniane zostaje niepokojące doświadczenie, które w świetle wydarzeń opisanych w książce i ukazanych w serialu oraz filmie można zinterpretować jako przeżycia związane z dojrzewaniem seksualnym lub jako eufemistyczną peryfrazę przemocy seksualnej. Sprowadzenie przez jej matkę – być może nieświadomą, że jej córka była wielokrotnie molestowana i gwałcona, a być może przymykającą na to oko – pierwszej miesiączki do potencjalnego macierzyństwa okazuje się w tym kontekście wyjątkowo okrutne: „Okej. Okej. No jest to jakby szczególne wydarzenie. Ale może tylko pogorszyć sprawę, jeśli nie będę uważać” – podsumowuje dziewczynka [34]. Wmawiana dwunastoletniej Laurze kobiecość jako macierzyństwo/dorosłość ponuro kontrastuje z późniejszym o cztery lata wpisem z jej dziennika, w którym

zwierza się z emocji związanych z doświadczeniem aborcji i pisze: „*Wróć, dziecko, kiedy ja sama już nie będę dzieckiem*” [192].

W artykule poświęconym klasowym podziałom w Twin Peaks i ich krzyżowaniu się z dystynkcjami płciowymi i metrykalnymi Elizabeth Parsons zauważa, że w serialu nie pojawia się prawie żadne dziecko – społeczność miasteczka dzieli się na dorosłych i młodzież. Parsons nie rozwija tematu konfliktu pokoleniowego, ale jej spostrzeżenie jest cenne dla odtworzenia sytuacji dziewczyny jako tej, która znajduje się pomiędzy dzieciństwem i dorosłością. Brak dzieci jest znaczący: trudno, by nastoletnia dziewczyna harmonijnie przechodziła drogę od dziecka do dorosłej, jeśli w jej społeczności nieobecny jest jeden z biegunów, między którymi miałyby się poruszać [Parsons]. Zakorzeniony w kulturze binarny podział na dzieci i dorosłych jest przy tym na tyle silny, że brak dzieci tym bardziej udziecinia dziewczyny – ktoś musi odgrywać w oczach dorosłych ich rolę.

Może dlatego Twin Peaks z pozoru jawi się jako miasteczko, w którym wszystko jest „jak trzeba”, a Laura jako przykładna „dobra dziewczynka” zdaje się patrować temu porządkowi z zamieszczonego w szkolnej gablocie zdjęcia-ikony, na którym uwieczniono ją jako uśmiechniętą królową balu. Jednak utrzymanie tej fasady odbywa się kosztem dziewczyn, których problemy zamiatane są pod dywan. Bobby, były chłopak Laury, zakłóca przebieg jej pogrzebu, zwracając się do zebranych: „You damn hypocrites, you make me sick! Everybody knew she was in trouble, but we didn't do anything. All you good people... You wanna know who killed Laura? You did! We all did” [*Miasteczko Twin Peaks* ep. 3]. Uroczystość kończy się kolejnym incydentem: Leland, ojciec Laury, jej faktyczny gwałciciel i morderca, z płaczem rzuca się na trumnę, a podnośnica, na której jest umieszczona, zacina się i wozi go w górę i w dół. Mieszkańcy Twin Peaks oplakują Laurę, ale nie przyjmują katartycznego potencjału niesionego przez jej śmierć. Christy Desmet w tekście o znamienym tytule *The Canonization of Laura Palmer* pokazuje, w jaki sposób wpisują Laurę w archetyp dziewicy-męczennicy. Pozwala to im na przetworzenie jej śmierci w mit, który traktują nie jako opowieść o mocy przemieniającej, lecz którym posługują się, by wyzbyć się odpowiedzialności. Zabójstwo Laury staje się mordem założycielskim Twin Peaks, cementującym je jako patriarchalną społeczność milcząco godzącą się na – prowadzącą aż do morderstwa – władzę ojca nad córką.

Choć dziewczyny z Twin Peaks mają grać rolę grzecznych dziewczynek, są obiektem seksualnych fantazji męskiej części dorosłej społeczności. W tej kulturowej układance nie można pozwolić dziewczynom na bycie dziewczynami – *male gaze* dorosłego czyni je dziećmi albo atrakcyjnymi seksualnie kobietami. Znacząca jest scena z *Twin Peaks: Ogniu...*, gdy Palmerowie siadają do rodzinnego posiłku. Leland sprawdza, czy ręce Laury są czyste, zaznaczając w ten sposób swoją ojcowską władzę nad nią jako dzieckiem, a jednocześnie jej cielesną zależność od niego jako seksualnego agresora. Następnie ogląda noszony przez nią wisiorek i pyta,

czy otrzymała go od kochanka. Wtedy interweniuje matka: „They don't call them »lovers« in high school”.

Laura długo nie zdaje sobie sprawy z tego, że jest napastowana seksualnie przez ojca, ponieważ żyje w realno-nadrealnej przestrzeni, w której zło ucieleśnia się między innymi w postaci tajemniczego mężczyzny nazywanego Bobem. To on działa za pośrednictwem Lelanda, ale można też powiedzieć, że Leland działa poprzez Boba. Zło w *Miasteczku Twin Peaks*, nawet to spersonifikowane, ma zawsze niejednorodny charakter: przychodzi z zewnątrz, a zarazem z wewnątrz. Laura nie dopuszcza do siebie świadomości, że Bob to ojciec, ale rozumie, że jego przeemoc odbiera jej kontrolę nad jej kształtującą się seksualnością; wielu krytyków interpretuje postać Boba jako reprezentację fallicznej władzy w patriarchalnym społeczeństwie [Sanna 3].

W swoje czternaste urodziny Laura udaje się do lasu, by urządzić tam autoerotyczny performans. Pragnie przywołać Boba i pokazać, że się go nie boi, ale jest w tym pewna ambiwalencja: „*Jeśli BOB chce, żeby było paskudnie, mnie potrzeba tylko trochę czasu. Mogę być niegrzeczną dziewczynką, której sobie życzę*” [J. Lynch 78]. Jednak czy dziewczyna, której pragnie Bob, to dziewczyna, której pragnie ona? Po tym wydarzeniu Laura zaczyna sypiać ze swoim rówieśnikiem, Bobbym, starając się w nim nie zakochać; traktuje go okrutnie, częściowo przejmuje więc seksualne zachowanie Boba, a tym samym internalizuje zasady fallicznej seksualności [Sanna 1-2]. Mężczyźni, z którymi styka się podczas orgii organizowanych przez jej nowych znajomych, Leo i Jacques'a, nazywają ją mamusią, a ona ich dobrymi chłopcami, co wydaje się zarazem odwróceniem i powieleniem jej seksualnej relacji z ojcem. Noc, która kończy się jej zabójstwem, Laura również spędza z nimi. Mimo że robi to konsensualnie, to oni są panami sytuacji – nie zważając na jej protest, wiążą ją, przez co, kiedy wśród nich pojawia się Bob-Leland zdecydowany zabić Laurę, dziewczyna jest ubezwłasnowolniona. W ten sposób ujawnia się pozorność jej seksualnego wyzwolenia. Podobnie kończy się podjęcie przez nią pracy seksualnej. Chociaż ma być to gest uniezależnienia się od władzy Boba, Laurę zatrudnia Ben Horne, u którego Leland pracuje jako adwokat, a który – według jego własnych słów – kocha Laurę i traktuje ją jak córkę (sic!). Ben przyznaje się, że uprawiał z nią (wciąż niepełnoletnią) seks, gdy pracowała w jego domu publicznym. Usiłując wyzwolić się od Boba, dziewczyna wchodzi w relacje symbolicznie powielające jej zniewolenie przez ojca. W swoim dzienniku zastanawia się, czy jej działania nie są w istocie napędzane przez Boba. Ukazuje się tu kolejne dziewczynskie „pomiedzy”: próba wytworzenia seksualności zgodnej z własną osobowością i ekspresją w sytuacji uwikłania w sieć patriarchalnych zależności.

Napięcie między światem dorosłych i dziewczyn spopularyzowane jest także w *Pannie Nikt*. Marysia w wielu kwestiach zastępuje zapracowaną matkę, zajmuje się młodszymi dziećmi, pomaga dojść do siebie cierpiącemu na chorobę alkoholową ojcu, gdy wraca pijany do domu. Rodzina oczekuje od niej poza

tym skupienia na nauce i pragmatycznego podejścia do przyszłości. Inni dorośli okazują dziewczynom albo obojętność i niezrozumienie, albo agresję i wrogość. Właściwe życie dziewczyn – to poza domem i szkołą – toczy się w ukryciu, poza kontrolującym spojrzeniem dorosłych. Ten układ oddaje opisana przez narratorkę zabawa-performans w „chwile, gdy dziewczynki mogą być naprawdę sobą” [*Panna Nikt* 378-379], polegająca na spotykaniu się u jednej z koleżanek i rozbieraniu się, gdy jej niewidomy dziadek opowiada wciąż te same wojenne historie.

Droga dorastania, w trakcie której dziewczyny zaznają okrucieństwa ze strony osób, którym ufają, prowadzi je w głąb siebie. Laure zdradzają ojciec i lokalna społeczność, Marysię – jej przyjaciółki. Pod wpływem tych wydarzeń dziewczyny dokonują transgresji, które umożliwiają im skonfrontowanie się z własną niejednolitością i wewnętrznym „pomiędzy”.

Wież Marysi z Kasią i Ewą uwrażliwia ją na wypieraną dotąd świadomość wewnętrznego zła; Marysia przestaje bać się zła rozumianego jako zewnętrzna siła i przekraczanie norm, zaczyna postrzegać je jako zinternalizowane. Pod wpływem przyjaciółek dziewczyna, odgrywająca wcześniej rolę przykładowej uczennicy, obowiązkowej córki, dorosłego dziecka, przekracza normy dotychczas porządkujące jej świat. Momentem granicznym staje się dla niej napłucie do święconej wody. Pierwszy raz doświadcza wtedy metafizycznej pustki: „Gesty są tylko gestami. Słowa są tylko słowami”. Jednocześnie, paradoksalnie, gest, który mogłaby uznać za niefortunny wybryk, nabiera dla niej symbolicznego sensu. Popada w rozpacz, nazywa Boga „niedobrym ojcem”, o sobie myśli: „Nie wiem, czy kiedykolwiek byłam dobra” [*Panna Nikt* 251-252]. Ujawnia się przed nią kolejna niejednoznaczna dwoistość, ale nie chce jej zaakceptować. Do końca upiera się, że możliwe jest opowiedzenie się wyłącznie po jednej ze stron, mimo że prześladuje ją koncepcja „dobrazła” [438]. Tuż przed samobójstwem widzi szyld z napisem „DEUS KOSMADEUS BAX SPÓŁKA Z O.O.” [459] – nawiązanie do dziecięcej wyliczanki, wykorzystującej metonimiczne imię szatana (kosmaty) w kontrastowym zestawieniu z „Deusem” – Bogiem. W jednej z wcześniejszych wizji spotyka Boga, a przynajmniej kogoś, kogo za Niego bierze. Widzi tłum ludzi na krzyżach ustawionych w kolejce do nieba, wciąż jednak zajętych typowo ziemskimi niesnaskami. Wśród nich przechadza się, wspierając się na lasce, dziadek w świecącej pelerynie. Marysia zwraca się do niego, wstawiając się za stojącymi w kolejce osobami: „Pomóż im, Panie Boże, oni są przecież niewinni”. W odpowiedzi dziadek struga marchewkę na palcu, chichocze, ucieka w podskokach, „gubiąc po drodze bobki”, i woła: „Sra ku pierdaku!”. Tricksterski Bóg wyśmiewa koncepcję ludzkiej niewinności – przekonanie, że można być tylko dobrym (w domyśle: lub tylko złym). Chwilę później Marysia poczęstowana zostaje „bardzo DOBRĄ ZŁĄ zupą”, która wybucha w brzuchu „lodowym ogniem, ognistym lodem” [437-438]. Po nieudanej – bo nieprzemieniającej – konfrontacji z archetypiczną postacią trickstera Marysia postrzega siebie rozdwojoną na królewne i sierotkę, czyli baśniowe archetypy związane z dziewczęcą indywiduacją

[*Archetypy* 19-20]. Nie udaje się jej jednak zaakceptować, że jej jestestwo nie opiera się na zasadzie alternatywy: dobro lub zło, lecz na samym „pomiędzy”. Kiedy dziewczynka decyduje się wyskoczyć z okna, bierze ze sobą braciszka, który – jako niemowlę i niewidomy – jest dla niej ucieleśnieniem niewinności, ponieważ nie wkroczył jeszcze na drogę dorastania otwierającą oczy na niejednoznaczności. Samobójstwo Marysi można odczytać jako akt samopotępienia, ale nie kończy ono jej „tajemniczej podróży”: narracja trwa jeszcze po skoczeniu przez nią z okna, a ostatnie zdanie powieści nie jest zamknięte kropką – graficzne niedomknięcie to metalepsa wyzwalaająca postać z ram fabuły.

Laurę też spotyka tragiczna śmierć, ale inna jest jej symbolika. Na wiele dni przed śmiercią dziewczyna zaczyna uświadamiać sobie, że może zostać zamordowana. Chociaż w uniwersum *Twin Peaks* Bob to bóg/demon mordu, początkowo nie pragnie jej zamordować, lecz pojąć ją – w obu sensach tego słowa: przemocowo-seksualnym i demonicznym. Jednak według twinpeaksowej zasady zła jako siły wewnętrzno-zewnętrznej nie może przejąć kontroli nad Laurą bez zawarcia z nią „paktu”. Bunt Laury przeciwko niemu jest procesem dynamicznym, grą, w której Laura nie jest stroną uprzywilejowaną i często działa po omacku, za przewodniczkę mając wyłącznie intuicję. Jej opór jest jednak trwały, dlatego Bob postanawia ją zabić, a Laura przygotowuje się na śmierć, rozumiejąc jej nieuchronność.

Mogłoby się wydawać, że Laura postępuje podobnie do Marysi, ale jej wybór jest bardziej złożony. Bohaterka *Panny Nikt* nie może znieść świadomości, że dobro i zło istnieją w niej obok siebie; Laura znajduje siłę, by aktywnie opierać się złu, które próbuje przejąć nad nią władzę, bo zaakceptowała jego zewnętrzno-wewnętrzny charakter. W metafizycznie pogłębionym świecie Twin Peaks Boba niesłusznie byłoby redukować do „maski” Lelanda, a zła, które z sobą niesie, do przemoc seksualnej – wewnętrzność zła personifikowanego przez Boba oczywiście nie polega na odpowiedzialności Laury za przemoc jej ojca, lecz można rozumieć ją jako zbliżoną do jungowskiego cienia. Dziewczyna przeciwstawia się przemoc, która ją spotyka, i odmawia udziału w jej reprodukcji, ale nie zaprzecza swojej wewnętrznej niejednorodności; wie też, że gdyby pozwoliła Bobowi na opętanie jej, byłaby odpowiedzialna za dokonywane przez niego/siebie kolejne morderstwa. Nie rozumieją tego inni bohaterowie Twin Peaks, którym nawet po odkryciu, kto zabił Laurę – konfrontacji z Bobem i Lelandem – łatwo przychodzi oddzielić od siebie te dwie postaci i rozgrzeszyć ojca Laury, mimo że ten tuż przed swoją śmiercią przyznaje wprost: „I killed my daughter” [*Miasteczko Twin Peaks* ep. 16]. Akceptacja faktu, że Leland był gwałcicielem i mordercą własnej córki, łączyłaby się z koniecznością przyznania przez mieszkańców miasteczka, że oni również są winni jej śmierci – wolą więc wyprzeć jego/swoją odpowiedzialność i dokonać „kanonizacji” Laury [Desmet], nie zdając sobie sprawy z prawdziwego duchowego znaczenia drogi, którą przebyła, i zaprzeczając zbawczemu potencjałowi zawartemu w jej historii. Tymczasem Laura, świadoma, że zostanie zabita, w pewnym sensie

wydana na śmierć przez „swoich” i przez ojca, wciela archetyp Chrystusa – w *Twin Peaks: Ogniu...* jej śmierci akompaniuje Kyrie z mszy Cherubiniiego *Requiem in C minor*, a dziewczyna, która towarzyszy jej w ostatnich chwilach życia, również związana i przerażona możliwością śmierci z rąk Boba, odmawia modlitwę przypominającą wyznanie „dobrego lotra”.

Integrując wewnętrzne sprzeczności, lecz nie odrzucając ich, Laura kończy pielgrzymkę ku jaźni. Dlatego może stać się przewodniczką na drodze drugiej wewnętrznie skonfliktowanej, lecz wypierającej swoją ciemną stronę postaci serialu: pragnącego cofnąć jej śmierć, a zatem również jej znaczenie, i przejąć odpowiedzialność za Laurę – a więc kierowanego raczej kompleksem mesjasza niż wcielającego archetyp Chrystusa – Dale’a Coopera, w jego psychoodyssei sfilmowanej przez Davida Lyncha po dwudziestu pięciu latach od finału serialu.

Przedwczesna śmierć Marysi i Laury sprawia, że pozostają one dziewczynami na zawsze. Droga, którą przechodzą, to realizacja dziewczyńskiego czarnego scenariusza. Odkrywanie swojego „pomiędzy” – choć samo w sobie zawsze w jakiś sposób tragiczne – można wyobrazić sobie przecież jako radosną czy wręcz ekstatyczną eksplorację, w której dziewczynskość nie musi być zachowywana przez śmierć. Ale świat *Panny Nikt* i *Twin Peaks* nie pozwala dziewczynom być dziewczynami, poznawać swojego „pomiędzy” i samodzielnie wyznaczać jego granic; rozrywa je między biegunami, zaostrza krawędzie. Chociaż losy Marysi i Laury wydają się ekstremum dziewczęcej egzystencji, a czytelnik chciałby może opowiedzieć sobie inną baśń, śmierć dziewczyn jest realna. „It is happening again” – to ostrzeżenie, które dostaje agent Cooper, próbujący odkryć, kto zamordował Laurę [*Miasteczko Twin Peaks* ep. 14]. To ostrzeżenie, które dostaje widz(-ka). Marysia skacze z okna, Laura umiera z rąk ojca. W 1908 roku ciało dwudziestoletniej Hazel Drew – pierwowzoru bohaterki *Miasteczka Twin Peaks* – zostaje wyłowione z rzeki, a tożsamość jej zabójcy nigdy nie będzie poznana. W 2021 roku dwunastoletnia Kinga, molestowana we własnym domu, nie doczekawszy się pomocy ze strony policji i prokuratury, odbiera sobie życie. Śmierć dziewczyny jest symbolem, ale jest też po prostu śmiercią – skutkiem przemocy, o której trzeba mówić.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- | | |
|---|--|
| Baluch, Alicja. <i>Archetypy literatury dziecięcej</i> . Wydawnictwo Naukowe WSP, 1992. | <i>rycznoliterackie</i> , vol. XII, no. 197, 1998, pp. 111-116. |
| ---. „Powieść inicjacyjna dla młodzieży – próba definicji (na przykładzie wybranych utworów)”. <i>Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Histo-</i> | Barney, Richard A. <i>David Lynch. Rozmowy</i> . Translated by Mariusz Berowski, Marta Szelichowska, Axis Mundi, 2019. |
| | Birkholc, Robert. „Lim(in)oidność alla polacca – motywy inicjacyjne w <i>Pannie</i> |

- Nikt". *Rocznik Komparatystyczny*, no. 5, 2014, pp. 313-329.
- Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester University Press, 1992.
- Comfort, Brian. "The Owls Are Not What They Seem: Eccentricity and Masculinity in Twin Peaks". *Gender Forum. An Internet Journal for Gender Studies*, no. 27, 2009, pp. 52-71.
- Davenport, Randi. "The Knowing Spectator of *Twin Peaks*: Culture, Feminism, and Family Violence". *Literature Film Quarterly*, vol. 21, no. 4, 1993, pp. 255-259.
- Desmet, Christy. *The Canonization of Laura Palmer. Full of Secrets: Critical Approaches to "Twin Peaks"*. Edited by David Lavery, Wayne State University Press, 1995.
- George, Diana Hume. *Lynching Women: A Feminist Reading of Twin Peaks. Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*. Edited by David Lavery, Wayne State University Press, 1995.
- Górny, Grzegorz. *Opowieść o inicjacji demonicznej. Demon Południa*. Fronda, 2007.
- Gubar, Susan, and Sandra M. Gilbert. *The Madwoman in the Attic*. Yale University Press, 2000.
- Helbig-Mischewski, Brigitta. "Święta, czarownica, nierządnicza. Sakralizacja i demonizacja kobiet oraz kultur w powieści Tomka Tryzny »Panna Nikt«". *Teksty Drugie*, no. 6, 2000, pp. 77-93.
- Irigaray, Luce. "Ta płeć, która nie jest jednością". Translated by Krystyna Kłosińska. *Fa-Art*, no. 4, 1994, pp. 44-47.
- Janion, Maria, et. al. "Panna Nikt. Przełom literacki czy pamiętnik pensjonarki?". *Archiwum cyfrowe Marii Janion*, 24 stycznia 2002, <https://janion.pl/items/show/14>.
- Lafky, Sue. "Gender, Power, and Culture in the Televisual World of »Twin Peaks«: A Feminist Critique". *Journal of Film and Video*, vol. 51, no. 3/4, fall/winter 1999/2000, pp. 5-19.
- Lynch, David. *W pogoni za wielką rybą*. Translated by Jerzy Kozłowski, Rebis, 2007.
- Lynch, Jennifer. *Sekretny dziennik Laury Palmer*. Translated by Agnieszka Sobolewska, Znak Litera Nova, 2017.
- Masłowski, Michał. "Ból nie-istnienia. O »postmodernistycznej« powieści Tomka Tryzny". *Teksty Drugie*, no. 5, 1997, pp. 53-67.
- Miasteczko Twin Peaks [Twin Peaks]*. Created by David Lynch, and Mark Frost, Lynch/Frost Productions / Spelling Entertainment / Twin Peaks Productions, 1990-1991.
- Michulka, Dorota. "W poszukiwaniu dziewczęcej tożsamości, czyli raz jeszcze o literackiej i filmowej »Pannie Nikt«". *Kształcenie Językowe*, vol. 8, 2010, pp. 81-90.
- Miłosz, Czesław. "O Marysi, co straciła siebie". *Gazeta o Książkach*, no. 9, 1994; *Wyborcza.pl*, 28 czerwca 2001, <https://wyborcza.pl/7,75410,328005.html>.
- Parsons, Elizabeth. "»That's Classified«: Class Politics and Adolescence in Twin Peaks". *The Looking Glass: New Perspectives on Children's Literature*, vol. 11, no. 1, 2007, <https://ojs.latrobe.edu.au/ojs/index.php/tlg/article/view/47/24>.
- Rusnak, Stacy. "Violence, Representation, and Girl Power. Twin Peaks' Female Characters and Third Wave Feminism". *The Politics of "Twin Peaks"*, edited by

- Amanda diPaolo, and Jamie Gillies, Lexington Books, 2019, pp. 95-116.
- Sanna, Antonio. "Reversal of Gender Roles in »Twin Peaks« and »Fire Walk with Me«". *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*, spring 2012, <https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/view/1275>.
- Świerkosz, Monika. *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*. Wydawnictwo IBL, 2014.
- Tryzna, Tomek. *Panna Nikt. Tajemnicza podróż o dojrzewaniu*. B&C Piotr Bagiński, 1995.
- . Interview by Mariusz Urbanek. "Zostań dzieckiem". *Polityka*, no. 8, 1995.
- Twin Peaks: Ogniu, kroc za mną [Fire Walk with Me]*. Directed by David Lynch, New Line Cinema, 1992.
- Twin Peaks. The Return*. Directed by David Lynch, and Mark Frost, Showtime, 2017.

ABSTRACT

Weronika Rychta

Marysia Kawczak and Laura Palmer's Girlhood "In-Between"

This article attempts to interpret the protagonists of the iconic works of the 1990s: the Polish novel *Panna Nikt* [Miss Nobody] and the American series *Twin Peaks*, the film *Fire, Walk with Me*, and the book *The Secret Diary of Laura Palmer* through the prism of the category of girlhood, viewed as a particular existential experience of oscillation between childhood and female adulthood, a period of initiation. Using feminist and gender critique, the heroines' girlhood is analyzed in the context of their identity and position in the network of social hierarchies and symbolic structures in which they function.

keywords: girlhood, *Twin Peaks*, *Panna Nikt*, initiation





Beata Mytych-Forajter

Pippi, Annika i Nini – trzy figury dziewczynkości

Raz, dwa, trzy, Baba Jaga patrzy.

Jako dziewczynka, której dzieciństwo przypadło na czasy tak zwanego późnego Gierka i która po raz pierwszy zetknęła się z rudowłosą anarchistką jako Fizią Pończoszanką [*Fizia Pończoszanka*], przyglądałam się głównej bohaterce Astrid Lindgren jednocześnie ze zdziwieniem i z niechęcią. Mimo że nie pokochałam jej wtedy, co tłumaczę sobie dziś na różne sposoby, Pippi chyba polubiła mnie, ponieważ od czasu gdy wróciłam do niej, będąc dorosłą, w 2013 roku jako współautorka książki *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury* [Gralewicz-Wolny and Mytych-Forajter], nie potrafię się od jej inspiracji i obecności uwolnić. Nie mam też chyba do tego powodów, tak wiele zawdzięczam jej energii i nonszalanckiej. Pippi można oczywiście potraktować jako mocno ekscentryczną bohaterkę literatury dla niedorosłych i postawić książki o niej obok innych klasycznych pozycji z tej półki. Bohaterka ta fascynuje mnie jednak jako jedna z figur dziewczynkości. Pomysł, by przemyśleć jeszcze raz konstrukcję tej postaci, a jednocześnie ustawić ją obok Anniki, również „napisanej” przez Astrid Lindgren, oraz Nini, bohaterki prozy Tove Jansson o rodzinie Muminków [Jansson 108-126], pozwala nie tyle zbudować prostą antytezę (niesforna Pippi – grzeczna Annika i nieobecna Nini), ile wskazać na całą sieć możliwych powiązań pomiędzy pozornie wykluczającymi się literackimi kształtami dziewczynkości. Tym sposobem do namysłu nad tą kategorią zapraszam trzy literackie dziewczynki, niepodobne jedna do drugiej, choć najciekawiej ujawniające swoją specyfikę, gdy stoją obok siebie.

Pippi i Annika to tandem dziewięciolatek zaprojektowany przez Lindgren z pewnym dość czytelnym zamysłem. Dziewczynki są jak ogień i woda, tak bardzo się od siebie różnią, choć w efekcie spotkania i wspólnie spędzanego czasu rozdziew między nimi powoli się zaciera. Dotychczas wydawało mi się, iż to Annika jest przede wszystkim zadłużona u Pippi. Rudowłosa dziewczynka wniosła przecież do małego prowincjonalnego miasteczka powiew szaleństwa, o jakim nawet nie

mogli marzyć jego dość konserwatywni mieszkańcy. Kiedy jednak czytam narrację Lindgren kolejny raz, uświadamiam sobie, że Annika, postrzegana na ogół jako płaczliwe, lękliwe i posłuszne dziecko swoich rodziców, ma także całkiem sporo do zaoferowania walecznej i niezwykle silnej Pippi. By zrozumieć kreacje tych postaci, warto na początek przyjrzeć się ich umocowaniu w strukturze rodzinnej. Pippi jest osierocona przez rodziców. Jej matka umarła, gdy „Pippi była małym, malusieńkim dzieckiem, które leżało w kołysce i krzyczało tak okropnie, że nikt nie mógł wytrzymać w pobliżu” [*Przygody Pippi* 5], ojciec z kolei wprawdzie zostawił córce stary dom zwany przez bohaterkę Willą Śmiesznotką, torbę pełną złotych monet i dużo za duże buty, ale jednak zniknął z życia dziewczynki, stając się królem murzyńskim (sic!) na wyspie Kurrekurreddutt. Tym sposobem rudowłosa bohaterka pozbawiona została relacji stanowiących matrycę wszystkich innych, ale także figur rodzicielskich jako źródła nakazów, zakazów, norm społecznych i konwenansów. Jej pozycja jest pozycją kogoś spoza systemu, co z jednej strony obdarza ją niezwykłą siłą, gdyż Pippi nie boi się sprzeciwiać zastanym regułom gry, często ujawniając ich absurdalność, ale z drugiej skazuje ją na popadanie w kłopoty wynikające z nieznamomości mechanizmów społecznego działania. Postać ta stanowi doskonały przykład outsiderki, za której sprawą mieszkańcy prowincjonalnego świata doznają ciągłego zdziwienia. Jej relacja z Anniką zapośredniczona została fabularnie poprzez postać Tommy’ego. Chłopiec ten to rodzaj pomostu między bohaterkami, ułatwiający im spotkanie oraz przepływ energii. Mimo że podobnie jak Annika jest dzieckiem zaopiekowanym, znającym zasady zachowania w różnych sytuacjach, chłopiec dużo częściej niż siostra pozwala sobie na swobodną zabawę, z którą wiąże się jakaś doza ryzyka (upadku, pobrudzenia się, zagrożenia). Doskonale tę regułę oddaje scena ze wspinaniem się na drzewo:

W ogrodzie Tommy’ego i Anniki z drzewami było kiepsko, zresztą mama i tak by im nie pozwoliła wlażyć na nie, bo bardzo się zawsze bała, że dzieci spadną i się potłuką. Dlatego też niewiele mieli okazji w życiu wspinać się na drzewa. Gdy więc Pippi zaproponowała: – A może byśmy tak wdrapali się na ten dąb? – Tommy, zachwycony projektem, w okamgnieniu zeskoczył z furtki. Annika zastanawiała się przez chwilę, lecz gdy ujrzała, że na pniu drzewa są duże guzy, po których łatwo można się wspinać, jej również przyszła ochota spróbować [*Przygody Pippi* 47].

Żywiołowa Pippi ułatwia Annice przełamywanie wewnętrznych schematów, które bohaterka nosi w sobie tak dzielnie jak schludne kretonowe sukienki na sobie. Można by nawet powiedzieć, iż Pippi zupełnie niepostrzeżenie zachęca tę grzeczną dziewczynkę z sąsiedztwa do podania w wątpliwość różnych rodzicielskich przykazań, nic sobie z nich nie robiąc dzięki własnemu programowemu sieroctwu, przeżywanemu jako wyzwolicielskie. To dzięki obecności Pippi Annika odważy się

jeździć konno, wspiąć na drzewo, a nawet zapragnie zostać piratem. Tym samym dzięki Pippi przekroczy wewnętrzne lęki przed ryzykiem, niebezpieczeństwem i upadkiem, a nawet niezgodą na wpisany w każdą kulturę schemat dziewczynskości. Istnieje nawet nadzieja, iż kiedyś odważy się pobrudzić, o czym opowiada scena z bajorkiem, w którym Pippi postanowiła się wykąpać:

[Pippi – B.M.-F.] Wyszła z bajorka i włożyła buty. Potem cała trójka ruszyła na poszukiwanie Pana Nilssona. – Słyszycie, jak mi wszystko chlupie, gdy idę? – śmiała się Pippi. – Sukienka mówi: „klofs, klofs”, a w butach mówi: „klip, klip”. To doprawdy śmieszne! Uważam, że ty także powinnaś spróbować – zwróciła się do Anniki, która z główką pełną jasnych, jedwabistych loków szła obok niej w czystociutkiej różowej sukience i w białych bucikach. – Innym razem – przyrzekła rozsądnie Annika [*Przygody Pippi* 57].

Annika w towarzystwie rudowłosej anarchistki zaczyna dostrzegać nudę wcześniejszego życia. Mimo że niebywale się od siebie różnią, dziewczynka zacznie szlochać na myśl, że Pippi mogłaby odpłynąć na wyspę Kurrekuredutt i zostawić ją i brata w małym miasteczku. Co ciekawe, piegowata bohaterka, widząc lzy swoich przyjaciół, decyduje się zostać na miejscu, ujawniając sporą wrażliwość w relacjach i odkładając wyjazd na czas, gdy wszyscy troje będą mogli ruszyć w egzotyczne strony.

Skoro wiadomo już, co zyskała Annika w relacji z Pippi, warto byłoby odwrócić pytanie i zastanowić się nad benefitami Pippi, która jest zupełnie samowystarczalna, a jednak czasami obecność przyjaciół z sąsiedztwa wydaje się koić jej samotność. Pewne sytuacje społeczne również pokazują, iż Pippi nie radzi sobie z tradycyjnymi formami grzeczności czy stosowności zachowania w określonym kontekście. Jest trochę jak dynamit, dzięki któremu konwencjonalne sytuacje odsłaniają swoje drugie dno, ale także dekonstruuje się za sprawą jej obecności. Annika, która spontanicznie płacze, jest raczej lękliwa i ostrożna, a nade wszystko zadbana, to przedziwne dopełnienie najsilniejszej dziewczynki świata, paradykującej w ręcznie uszytej sukience z resztek materiałów, za dużych butach i różnokolorowych pończochach. Bohaterki paradoksalnie zyskują dzięki swojemu niepodobieństwu, przyciągają się, ponieważ kontrast między nimi rodzi napięcie, stanowiąc źródło sytuacyjnego humoru i zadziwiających fabularnych wolt. Annika stanowi przykład modelowej dziewczynki, realizującej wpisane w kulturę oczekiwania wobec osób płci żeńskiej. Jej najczęściej rzucającą się w oczy cechą wydaje się wrażliwość, która często ujawnia się w scenach nadmiarowego płaczu lub lęku. Pippi, gdyby tylko chciała, mogłaby się od niej nauczyć zgody na własną słabość, bez której siła, jaką może się poszczycić rudowłosa anarchistka, pozbawiona jest ludzkiego wymiaru. Lzy, które tak łatwo roni Annika, dla Pippi stanowią jakiś wewnętrzny

problem, o którym świetnie opowiada scena z martwym pisklęciem, związana z wycieczką do lasu i zabawą w straszdydło. Rozdokazywana Pippi, z całą mocą wcielająca się w rolę dzikiego potwora, na widok nieżywego ptaszka doznaje konfuzji. Płacze, ale wstydzi się swoich łez przed Tommym, następnie twierdzi, że w ogóle nie obchodzi ją jakiś nędzny ptaszek, by po chwili, wzdychając, powiedzieć: „– Gdybym potrafiła, zrobiłabym, żebyś znowu ożył” [*Przygody Pippi* 147], a następnie z wrzaskiem wrócić do przerwanej zabawy. Cała ta naprędce zreferowana scena dowodzi, iż dziewczynka odcina się od swoich łez, niejako nie potrafiąc się pogodzić z własną i cudzą kruchością. Annika w reakcji na martwe pisklę wyraża żal, ale nie buntuje się wobec niedoskonałości świata, którego istotną częścią jest śmierć, cierpienie i zawód. Może właśnie dlatego trudno namówić ją do ryzykownych działań, w jakie radośnie wchodzi Pippi i brat Anniki – Tommy. Kiedy na wyspie Kurrekuredutt trzeba będzie przejść po skalnej ścianie, by wejść do groty, dziewczynka gwałtownie zaprotestuje, a narracja utrzymana w konwencji mowy pozornie zależnej pokaże jej stanowczość: „Drapać się po koralowej ścianie, gdzie prawie nie ma czego się trzymać, i mieć dziesięć metrów pod sobą morze pełne rekinów, które tylko czekają, aż się spadnie – to dla Anniki nie było wcale zabawne” [*Przygody Pippi* 275].

Zresztą już za chwilę okaże się, iż nierozsądny Tommy spadnie ze skalnej półki do wody prosto w paszczę rekina i gdyby nie cudowne moce Pippi, pewnie niewiele by z niego zostało. Ostrożność siostry nie zawsze okazuje się więc tchórzostwem, czasem przemawia przez nią po prostu zdrowy instynkt samozachowawczy, który Tommy ignoruje w pogoni za poklaskiem innych, a szczególnie rudej koleżanki.

Annika, ułożona i dobrze ubrana, mogłaby także w tych dwóch konkurencjach, jakimi bywają moda oraz kultura osobista, zaoferować coś Pippi, która z racji braku rodziców odrobinę po omacku poszukuje własnej drogi, naśladowując zachowania innych albo swobodnie improwizując w towarzyskich sytuacjach, oczywiście z bardzo różnym skutkiem, co daje efekty komiczne, jednak bywa dla bohaterki czasem trudne. Pobyt w szkole, na proszonych urodzinach, w cyrku czy na jarmarku z reguły wiąże się dla Pippi z koniecznością konfrontowania własnej szalonej wolności z kodami społecznymi, wymagającymi znajomości reguł gry. Nie chodzi przy tym o unifikację, czyli przerobienie Pippi na Annikę, ale o przyjazne wykorzystanie społecznych kompetencji tej drugiej. Doskonale problem rudowłosej anarchistki wyraża szkolna scena z całkiem sympatyczną panią nauczycielką:

– Czy ja się źle zachowywałam? – zapytała Pippi z najwyższym zdumieniem. – Ja przecież wcale o tym nie wiedziałam – dodała z żalosną miną. Nikt nie wyglądał tak żałośnie jak Pippi, kiedy jej było przykro. Stała przez chwilę w milczeniu, a potem dodała drżącym głosem: – Rozumiesz chyba, pani, że jak się ma mamusię, która jest aniołem, i tatusia, który jest królem murzyńskim, i jak się samemu przez całe życie pływało

po morzach, to wówczas nie bardzo się wie, jak trzeba zachowywać się w szkole wśród wszystkich tych jablek i jeży.

Wówczas pani powiedziała, że rozumie to i że nie gniewa się już na Pippi, i że Pippi będzie pewno mogła wrócić do szkoły, gdy trochę wyrośnie.

Pippi rozpromieniła się z radości i zawołała: – Uważam, że jesteś strasznie dobra, proszę pani! [*Przygody Pippi* 40]

Najważniejsza jednak zaleta Anniki, z której Pippi mogłaby skorzystać na pewno, to umiejętność uważnego patrzenia na koleżankę i widzenia tego, co można przeoczyć, koncentrując się wyłącznie na powierzchni spraw i ludzkich zachowań. To Annika, nie kto inny, zauważa samotność żywiołowej Pippi i własne pragnienie, by tę samotność wypełnić. Dzieje się to wtedy, gdy wraz z bratem patrzą przez okna własnego domu w okna Willi Śmiesznotki i widzą Pippi wpatrzoną w małą świeczkę. Jacek Podsiadło, komentujący tę powieściową scenę, napisał tak:

Choć nie wygląda na taką, bo do egzaltacji jej daleko, Pippi nosi w sobie tajemnicę. Charakterystyczne, że o swoich smutkach prawie nigdy nie mówi sama, to Tommy i Annika powiadają nas o nich. I możemy im wierzyć, wyczuwają jej smutek bezbłędnie. [...] Buja się w fotelu i nikt jej nie powie, że to nie bujanie się równo, tylko choroba sieroca. Możemy chyba podejrzewać, że jej tajemnica ma związek z rodzicami [Podsiadło 139].

Zresztą w scenie z początku powieści ta genialnie samowystarczalna dziewięciolatka poprosi dopiero co poznanych sąsiadów o otulenie jej koldrą, pokazując, iż są czynności wymagające obecności drugiej osoby. Wprawdzie już za chwilę sama zaśpiewa sobie kołysankę, jednak to wcześniejsze życzenie wyraziście obrazuje potrzeby dziewczynki.

Gdyby do tej dwójki z powieści Astrid Lindgren dodać trzecią bohaterkę, obraz dziewczynkości mógłby stać się nie tylko pełniejszy, ale też ciekawszy. Przede wszystkim dzięki temu ruchowi zmniejszyłoby się napięcie między Pippi i Anniką. Funkcję buforu spełniłaby Nini, bohaterka opowiadania *Niewidzialne dziecko* Tove Jansson, fińskiej autorki piszącej po szwedzku. I choć powieściowe światy nie mają szans się wymieszać za sprawą decyzji ich twórczyń, to przecież w akcie lektury taka wolta jest możliwa, a nawet fascynująca w swojej nieoczywistości. Do domu rodziny Muminków przyprowadziła ją Too-tiki, tłumacząc niewidzialność bohaterki lękiem wynikającym z niewłaściwej opieki przez zimną i ironiczną ciotkę:

– Właśnie w ten sposób postępowała ta ciotka. Była ironiczna od rana do wieczora, aż w końcu kontury dziecka zaczęły blednąć i zacierać się. W ubiegły piątek już wcale jej nie było widać. Wtedy ciotka oddała ją

mnie, mówiąc, że nie może zajmować się krewnymi, których w ogóle nie widzi [Jansson 110].

Niewiele o niej wiadomo, tajemnicą pozostaje jej wiek, choć można przypuszczać, że to dziewczynka siedmio-, może ośmioletnia. Pobyt w domu Muminków, a szczególnie troskliwa opieka, jaką roztoczyła nad dziewczynką Mamusia, stosując się do starych zapisków babci, stosunkowo szybko umożliwiły cofanie się choroby polegającej na niewidzialności. Nini najpierw odzyskała widzialne łapki, nogi, wreszcie dzięki nowej sukience cały tułów aż po szyję. Najdłużej oczekiwano na powrót twarzy, której niewidzialność związać można z takim wychowywaniem Nini, w efekcie którego bardziej przypominała ładną lalkę niż żywe dziecko. Dziewczynka nie potrafiła się żywiłowo, z zaangażowaniem bawić, walczyć o swoje, wyrażać różnych emocji. Posłusznie i grzecznie wypełniała polecenia, ale brakowało w niej życia z jego chropowatością i nieprzewidywalnością. Zdziorna Mała Mi słusznie związała brak twarzy dziewczynki z zablokowaną dobrym wychowaniem i lękiem – agresją („Nigdy nie będziesz miała własnej twarzy, dopóki nie nauczysz się bić” [Jansson 121]). Momentem przywracającym Nini twarz była chwila, gdy przestała się kontrolować i wyraziła swoją złość, gryząc w ogon Tatusia Muminka, udającego, że chce wrzucić swoją żonę do zimnej wody. Nini, która jak cień chodziła za swoją ciepłą opiekunką, ujawniła nagle potężną siłę, jaka w niej drzemała zamrożona przez niekompetencję i złą wolę wcześniejszych opiekunów:

Na pomoście stała cała Nini. Pod rudą grzywką miała drobną, zagniewaną twarz z zadartym nosem. Fukła na Tatusia jak kot. – Nie ośmieliś się wrzucić jej do tej wielkiej, okropnej wody! – krzyczała. – Widać ją! Widać! – wołał Muminek. – Ona jest śliczna. – Istne cudo – powiedział Tatuś, oglądając swój pogryziony ogon. – To jest najgłupsze, najbardziej zwirowane, najgorzej wychowane dziecko, jakie kiedykolwiek widziałem, z głową czy bez! [Jansson 125]

Nini wścieka się, ale także już za chwilę, patrząc na wpadającego do wody Tatusia Muminka (pośliznął się, próbując wyłowić swój kapelusz), śmieje tak głośno, że aż trzęsie się cały pomost. Stanowi ona dla Hanny Dymel-Trzebiatowskiej, wnikliwej interpretatorki sagi Tove Jansson, przykład bohaterki świetnie pasującej do charakterystyki osobowości neurotycznej pióra Karen Horney [Dymel-Trzebiatowska 63-66]. Jest także, zdaniem Boel Westin, autorki biografii Jansson (*Mama Muminków*), swoistym alter ego pisarki, próbującej stematyzować własną próbę odzyskania twarzy, innej niż jedynie twórczyni narracji dla niedorosłych [Westin 334]. Nini wskutek metamorfozy, jaką przechodzi na oczach czytelnika, wydaje się ciekawą figurą dziewczyniowości z racji złączenia w jej kreacji zarówno ukrytej i ponownie obudzonej żywiołowości, jak i neurotycznej grzeczności. Jej siostrą

bliźniaczką wydaje się Lusią z książki *Grzeczna* norweskiego tandemu Gro Dahle i Svein Nyhus, pozycji bardzo dobrze przyjętej w Polsce dekadę temu. Lusią, podobnie jak Nini, przechodzi przemianę, dzięki której z dziewczynki cichej, zawsze uśmiechniętej, przytakującej, dobrze uczącej się i nade wszystko czystej, ale zupełnie zapomnianej przez rodziców, przekształca się we wrzeszczącą, brudną i głodną osobę z apetytem nie tylko na „konia z kopytami i prosiaka” [Dahle and Nyhus], ale też na dalsze, choć na pewno mniej idealne niż wcześniej życie. Historia Nini i Lusi opowiada w jakiejś mierze pewien stan kultury, w której dziewczynka z jej potrzebami została przygnieciona przez nierealistyczne oczekiwania dorosłych lub ich złą wolę. Nini pod naciskiem złośliwości i emocjonalnego chłodu znikła i dopiero troskliwa opieka Mamusi Muminka, sięgającej po przepis swojej babci, umożliwiła jej odzyskanie siebie. Z kolei Lusią stała się uosobieniem wszelkich cnót i dopiero chwila, w której wyrzuciła z siebie dawno tłumiony krzyk, pozwoliła jej na powrót do wielowymiarowości. Ta dziewczynka swoim dzikim wrzaskiem obudziła inne uwięzione w ułudzie sztucznej grzeczności koleżanki, a nawet własną prababcię Joannę Matyldę, o której myślano, że dawno przepadła. Tym sposobem obie opowieści akcentują wagę dziewczynińskiej solidarności oraz międzypokoleniowych związków, które często zupełnie zapomniane modelują dziewczynińskie sposoby rozumienia siebie i świata. Czasowa niewidzialność obu bohaterek pozwala włączyć do interpretacyjnego namysłu zarówno kontekst psychologiczny w postaci znanej książki Alice Miller *Dramat udanego dziecka* [Miller], jak i brazylijskiej feministki i aktywistki Caroline Criado Perez *Niewidzialne kobiety* [Criado Perez]. Pierwsza z przywołanych autorek tak pisała o ludziach, którzy swoją prawdziwą twarz zastąpili taką, która usatysfakcjonuje ich opiekunów:

Wszystko, do czego się biorą, robią dobrze, a nawet doskonale, są podziwiani i budzą zazdrość, odnoszą sukcesy we wszystkim, co wydaje im się tego warte – ale na nic się to nie zdaje. W głębi stale czai się depresja, uczucie pustki, wyobcowania, bezsensu istnienia, która pojawia się, gdy zabraknie narkotyku złudzenia wielkości, gdy nie są „na szczycie”, nie świecą najjaśniej na firmamencie sukcesu [Miller 12].

Dziewczęta w sposób szczególnie obciążane bywają takimi oczekiwaniami ponad miarę, odzierane ze złości, agresji, wdrażane do zachowań opiekuńczych, służebnych i rezygnacji z siebie. Dlatego tak ważne wydaje mi się ustawienie dziewczęcych bohaterek obok siebie, razem, by mogły, patrząc na swoje różne energie, zyskać siłę, której często nie mają w pojedynkę. Pippi, Annika i Nini to trio, które wprawdzie nie spotyka się na kartach jednej książki, ale wyobraźnia czytelnika, a nade wszystko czytelniczki potrafi pokonać takie ograniczenia. Dzięki spotkaniu możliwa jest wymiana kompetencji i talentów, a także swobodna zabawa w dziewczynińskość, która bywa tak różna, jak różne bywają dziewczynki.

I na tym polega chyba ich największa moc. Wtedy nawet mrożące spojrzenie Baby Jagi można wspólnie obśmiać i tym sposobem rozbroić.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Criado Perez, Caroline. *Niewidzialne kobiety. Jak dane tworzą świat skrojony pod mężczyzn*. Translated by Anna Sak, Wydawnictwo Karakter, 2020.
- Dahle, Gro, and Nyhus Svein. *Grzeczna*. Translated by Helena Garczyńska. Wydawnictwo Ene Due Rabe, 2010.
- Dymel-Trzebiatowska, Hanna. *Filozoficzne i translatoryczne wędrówki po Dolinie Muminków*. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2019.
- Gralewicz-Wolny, Iwona, and Beata Mytych-Forajter. *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.
- Jansson, Tove. "Opowiadanie o niewidzialnym dziecku". *Opowiadania z Doliny Muminków*, translated by Irena Szuch-Wyszomirska, Nasza Księgarnia, 2016, pp. 108-126.
- Lindgren, Astrid. *Fizia Pończoszanka*. Translated by Irena Szuch-Wyszomirska, Nasza Księgarnia, 1970.
- . *Przygody Pippi*. Translated by Irena Szuch-Wyszomirska, and Teresa Chłapowska, Nasza Księgarnia, 2011.
- Miller, Alice. *Dramat udanego dziecka. W poszukiwaniu siebie*. Translated by Natasza Szymańska, Wydawnictwo Media Rodzina, 2007.
- Podsiadło, Jacek. *Pippi, dziwne dziecko*. Wydawnictwo Hokus-Pokus, 2006.
- Westin, Boel. *Mama Muminków*. Translated by Bogumiła Ratajczak, Wydawnictwo Marginesy, 2007.

ABSTRACT

Beata Mytych-Forajter

Pippi, Annika and Nini – the Three Figures of Girlhood

This article is an invitation to think about three girl characters from young adult literature as figures of girlhood. The juxtaposition of three very different heroines makes it possible, on the one hand, to reflect on the benefits of such an arrangement, and, on the other hand, it shows the great variety of possibilities that the very concept of "girlhood" entails. The exchange of talents and competencies makes it possible to strengthen and, at the same time, diversify the titular category.

keywords: girlhood, figure, the drama of successful child, invisible child, orphanage

Manifest dziewczyńskości

Jesteśmy dziewczyńskie, a to znaczy, że jesteśmy silne, niezależne i kreatywne. Chcemy jeździć pod namioty i nie musimy zawsze być pachnące i eleganckie. Wypada nam przeklinać i dłubać w nosie w równym stopniu co chłopcom. Możemy być też silniejsze od niejednego z nich. Mamy prawo decydować o sobie i głośno mówić o naszych problemach.

Wanda Arkuszewska, 13 lat

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 koszmarnie 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 bohaterów, nadają przekroczeniom wydźwięk pozytywny, przedstawiając je w kategoriach emancypacyjnych lub/i poznawczych jako sposób na kształtowanie innej tożsamości: wolnej od ograniczeń normatywnego konstruktu dziecięcości. W każdej z opowieści powstaje swoiste napięcie między „grzecznością” a „koszmarnością”, z którymi konfrontowane są główne bohaterki. Pleć 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 odchyłeń 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 zaszczyczona. [...] 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 stawiała się najokropniejsza [Barrie 63].

W opisie zmiany, która dokonuje się w osobowości bohaterki, zaznacza się gra z wiktoriańskim wzorcem zachowania dziewczynki. 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 dziewczynki, 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 rogami! 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 ohydą, 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 kaziroidycznych ciągów [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 kąpiele 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 spalażowała 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 zmayı, 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 Ogrodach 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 wybrków 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: ożywczym 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 wiktoriańskie 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 Ogrodach 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-Wyszomirska, 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.

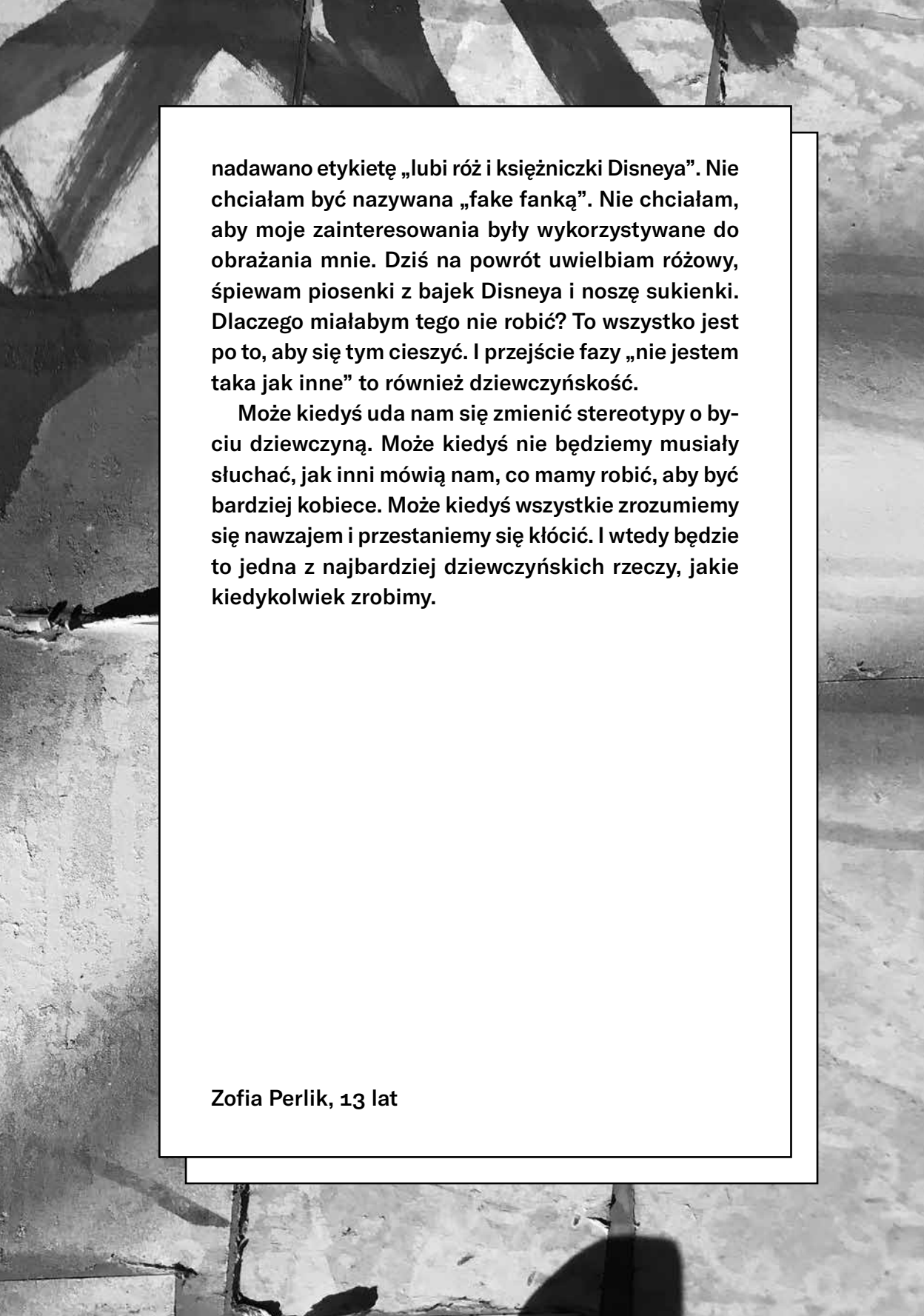
keywords: girl, transgression, body, J.L. Carroll, A. Lindgren, J.M. Barrie

Manifest dziewczyńskości

Dziewczyńskość to bardzo skomplikowana sprawa. Dla niektórych to ubieranie sukienek, szycie ubrań dla lalek lub taniec. Dla innych to wyglądanie jak dziewczyna, a jeszcze innych – zupełnie co innego. Jest tyle różnych wersji, tyle różnych opinii, ilu ludzi na świecie.

Dla mnie dziewczyność to kupowanie rzeczy w dziale męskim i niezwracanie uwagi na ludzi, którzy się dziwnie na mnie patrzą. To wstawianie zdjęć z przyjaciółką na Instagrama. To chodzenie do skateparku i walka z chłopakami na triki z deskorolką. To chodzenie do Starbucksa w zimie i zamawianie Pumpkin Spice Latte. To granie w *Call of Duty* do północy. Dziewczyńskość to sam fakt, że czuję się dziewczyną i nie pozwalam nikomu podważyć tego przekonania.

Czasem słyszę, że jestem „fake fanką” albo „robię coś tylko na pokaz”. Wiele dziewczyn to słyszy, gdy na przykład założą koszulkę swojego ulubionego zespołu. Prawie każda dziewczyna przeszła kiedyś fazę „nie jestem taka jak inne”. Ja również. W moim przypadku było to spowodowane tym, że nie chciałam, aby mi



nadawano etykietę „lubi róż i księżniczki Disneya”. Nie chciałam być nazywana „fake fanką”. Nie chciałam, aby moje zainteresowania były wykorzystywane do obrażania mnie. Dziś na powrót uwielbiam różowy, śpiewam piosenki z bajek Disneya i noszę sukienki. Dlaczego miałabym tego nie robić? To wszystko jest po to, aby się tym cieszyć. I przejście fazy „nie jestem taka jak inne” to również dziewczyność.

Może kiedyś uda nam się zmienić stereotypy o byciu dziewczyną. Może kiedyś nie będziemy musiały słuchać, jak inni mówią nam, co mamy robić, aby być bardziej kobiece. Może kiedyś wszystkie zrozumiemy się nawzajem i przestaniemy się kłócić. I wtedy będzie to jedna z najbardziej dziewczynskich rzeczy, jakie kiedykolwiek zrobimy.

Zofia Perlik, 13 lat

Alicja Urbanik-Kopeć

Dziewczyńska wyobraźnia jako „osobliwa siła bezsilnych”

Pierwsze lata wieku XX przyniosły zmiany w podejściu do wychowania dzieci. W pedagogice europejskiej pojawiają się nowe prądy myślowe, postulujące odejście od wychowania w systemie nakazów i zakazów, sławiących bezkrytycznie dyscyplinę i uległość dzieci. Nowe Wychowanie, zwane też progresywizmem czy pedagogiką reformy, krytykowało dominujące w ówczesnej praktyce stawianie dorosłego w pozycji siły podporządkowującej sobie słabe dziecko. Lekarze, publicyści i pedagodzy myśleli o nowym systemie wychowania, wolnym od nakazów i zakazów [Sobczak; Drynda]. W 1900 roku szwedzka pedagożka i sufrażystka Ellen Key wydała podręcznik *Barnets århundrade*, projektując rodzicielstwo i edukację nastawione na towarzyszenie dziecku raczej niż jego dyscyplinowanie. Według niej wychowanie miało być skupione na empatii i podkreślaniu indywidualizmu, a nie, jak dotychczas, być ślepych pędem ku wyobrażonej „grzeczności”:

Dziecię bowiem czuje w głębi duszy, że służy mu prawo być także „niegrzecznym”, prawo, z którego tak szeroko korzystają dorośli! I nie tylko niegrzecznym, lecz zostawionym w spokoju ze swą niegrzecznością, zdany na łaskę i niełaskę jej skutków [87].

Książkę pod tytułem *Stulecie dziecka* przetłumaczyła w 1904 roku na polski Izabela Moszczeńska, polska emancypantka i działaczka oświatowa. Polskie wydanie

ukazało się jako jedno z pierwszych, wcześniej nawet niż angielskie, wydane w 1909 roku. Postulaty Key stały w szczególnej sprzeczności z dotychczasowym sposobem wychowywania dziewczynek. Na przełomie wieków na gruncie polskim dalsze triumfy święciła (uznawana już wówczas za mocno przestarzałą) pedagogika spod znaku Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, autorki *Pamiętki po dobrej matce*, książki wydanej po raz pierwszy w 1819 roku i wznawianej kilkanaście razy przez całe XIX stulecie.

Moszczeńska była nie tylko tłumaczką książki Key, ale także aktywistką i pisarką o progresywnych poglądach na wychowanie dzieci, szczególnie dziewcząt. Publikowała liczne artykuły w „Przeglądzie Pedagogicznym”, „Głosie”, „Nowym Słowie”, „Krytyce”. W latach 1903–1905 wydała w serii „Książki dla wszystkich” pięć tomów poradników związanych z wychowaniem dzieci i młodzieży, między innymi odbijające się następnie szerokim echem skandaliczne *Czego nie wiemy o naszych synach*, krytykujące „podwójną moralność”, i *Jak rozmawiać z dziećmi o kwestiach wrażliwych: wskazówki dla matek*, proponujące domowe, oparte na zaufaniu i faktach naukowych uświadamianie seksualne dzieci od najmłodszych lat aż po wiek dojrzewania [Babik; Pogracka-Michalak]. Wydała również poradnik *Co każda matka dorastającej córce powiedzieć powinna* (1904). Według Moszczeńskiej, przełom wieków XIX i XX to okres, gdy dziewczynki mogą mniej dopasowywać się do roli uległej, cichej, nieruchomej postaci, którą od dorosłej kobiety różni tylko to, że nosi nieco krótszą sukienkę. Pisała do swoich czytelniczek:

Dalekie przechadzki, ślizgawka, wiosłowanie, gry w piłkę, gonitwy, wszystkie takie zabawy, które ciało twe w równomierny ruch wprawiają, niechaj się zawsze cieszą twą sympatią. Gdy cię do nich twa naturalna żywość popycha, niech cię od nich nie powstrzymuje uwaga, że dorastającej pannie „nie wypada” biegać i skakać niby mały dzieciak, drapać się na drzewa, przełazić płoty i tym podobne niedość poważne wykonywać czynności. Żywość, ruchliwość, młodość nikogo nie szpecą i nikomu wdzięku nie ujmują, a przykazanie „nie wypada” jest tyle razy streszczeniem zbiorowej głupoty ludzkiej, że powinnaś się raz na zawsze pozbyć bezmyślnej uległości względem niego.

Jeżeli długa suknia krępuje twoje ruchy, noś krótką i będziesz w niej stokroć ładniejsza, gdy ci żywy ruch rozrzedzi policzki i oczy uśmiechem rozjaśni, niż tve rówieśniczki, włokące powoli za sobą długie treny i wzbijające niemi tumany kurzu [Moszczeńska 53].

Dziewczynki mogły być mniej grzeczne. „Grzeczność” rozumiana jest tu jako zbiór genderowych norm kulturowych, nakazujących dziewczynce nie robić tego, co robią chłopcy – czyli być aktywną, sprawczą, głośną, silną fizycznie, pobrudzoną w zabawie. O tej różnicy wychowania wspominały też często inne emancypantki,

widząc w niej źródło późniejszych nierówności w szansach kobiet i mężczyzn w edukacji, na rynku pracy i w rodzinie. Jeszcze w 1873 roku Eliza Orzeszkowa narzekała, że dziewczynki wychowuje się tak, by bały się „zwierząt, owadów, burzy, grzmotów, ciemności, umarłych, przechylania się powozu z boku na bok w czasie podróży i rozmaitych podobnych rzeczy” [Orzeszkowa 31], ponieważ są delikatne z natury, co sprawia, że całe ich wychowanie jest w istocie hodowaniem dziwactw i zachęcaniem do beczynności. W 1901 roku do prasy pisały rozdrażnione czytelniczki, wskazując te różnice w definiowaniu idealnej „dziewczęcości” i „chłopięcości” jako pierwsze próby ograniczania samodzielności kobiet:

Janek pójdzie w niedzielę z kolegami na majówkę lub wycieczkę. [...] nie obejdzie się przytem co prawda bez podbicia oka lub podarcia mundurka, ale chłopiec wraca z zarumienionymi policzkami i błyszczącymi oczyma; Zosia idzie na spacer z mamą lub boną do publicznego ogrodu, wystrojona, sztywna, pełna godności. [...] A do wszystkiego dodaje się to straszne słowo, ten wyrok, „nie wypada”! [...] Aż wreszcie zrobią z niej istotę bladą, sztywną i banalną, podobną do drugiej jak dwie krople wody, ale za to dobrze wytresow... przepraszam, dobrze wychowaną [Bartoszewicz 60].

Nowe Wychowanie zamiast tresury dziewczynkom oferowało naturalność, rozumianą jako uroczy, nieco szalony indywidualizm. Ten także miał jednak swoje granice.



Nowe koncepcje wychowawcze wywarły wpływ nie tylko na oświatę czy pedagogikę, ale także na literaturę. Przełom wieków XIX i XX to również złoty okres powieści dla dzieci, w tym specjalnego gatunku powieści dla dziewczynek, oferujących nowy model dziewczynkości, bardziej rebelianckiej. Książki te mają wiele cech wspólnych – opowiadają zwykle o sierocie, niezwyklej dziewczynce, która swoim nietypowym charakterem najpierw zdumiewa, a następnie przekonuje do siebie skostniałą, konserwatywną społeczność. Dziewczynki te mają w zanadru specjalny dar, towarzyszący im w niełatwej drodze do dorosłości – wybujałą, aktywną wyobraźnię.

Klasyczne powieści tego gatunku pochodzą ze sfery anglofonskiej. Jako najbardziej znane przykłady podać można *Anię z Zielonego Wzgórza* Lucy Maud Montgomery wydaną w Kanadzie w 1908 roku, *Małą księżniczkę* Frances Hodgson Burnett opublikowaną w Wielkiej Brytanii w 1905 roku oraz amerykańską *Pollyannę* autorstwa Eleanor H. Porter z 1913 roku¹. Powieści te od razu zostały przetłumaczone na wiele języków europejskich (na polski bardzo szybko, zaledwie kilka

¹ *Ania z Zielonego Wzgórza* została przetłumaczona na polski w 1911 roku, *Mała księżniczka* w 1913, a *Pollyanna* w 1931 roku.

lat po wydaniu) i znalazły swoje miejsce w spisie klasycznej literatury dziecięcej, a raczej dokładnie – literatury dziewczęcej. Powieści te, mimo że wyszły ponad sto lat temu i ich akcja toczy się w epoce edwardiańskiej, w realiach dawno już nieaktualnych, a dla dzieci często niezrozumiałych (co to jest facjatka, na której mieszkała Ania, i czym jest zapalenie mózgu, na które umarł tata Sary Crewe?), dalej mają swoje miejsce w popularnej wyobraźni. Dowodem na to są ich nieustanne ekranizacje. Ostatnia wersja Ani, serial *Anne with an E*, ukazała się na Netfliksie w 2017 roku i zwróciła uwagę krytyków swoim bardziej realistycznym i mrocznym klimatem. Moira Walley-Beckett, scenarzystka serialu, nazwała Anię „feministką z przypadku” i zapowiedziała, że serial porusza tematy zaznaczone, choć nierozwinięte w powieści, takie jak rasizm, seksizm i problem nierówności społecznych [Ahearn]. Ostatnia ekranizacja *Małej księżniczki* to rok 1995, ale już najnowszy film na podstawie innej powieści Frances Hodgson Burnett, *Tajemniczy ogród*, powstał w 2020 roku. Zarówno *Ania z Zielonego Wzgórza*, *Pollyanna*, jak i *Mała księżniczka* znajdują się na polskiej liście szkolnych lektur uzupełniających w klasach 4–6².



Pytanie, czy Ania jest „feministką z przypadku”, zadawała sobie nie tylko scenarzystka najnowszego serialu na podstawie powieści Montgomery. Potencjalny przekaz feministyczny tej serii, role płciowe bohaterów i sprawczość Ani są tematem artykułów i opracowań naukowych z dziedziny gender studies i literaturoznawstwa [Berg; Foster and Simmons; Nodelman]. Julia McQuillan i Julie Pfeiffer piszą, że *Ania z Zielonego Wzgórza* to książka, która „przede wszystkim opowiada o młodej dziewczynie pragnącej osiągnąć ideał konwencjonalnej kobiecości” [30], a Janet Weiss-Town, że Ania, mimo iż „działa w sferze tradycyjnie kobiecej, posiada wiele cech stereotypowo nie-kobiecych” [13]. Konkluzja większości tekstów naukowych jest niepewna – nie wiadomo właściwie, jak zakwalifikować tę powieść i bohaterkę. Nie bez powodu McQuillan i Pfeiffer zatytułowały swój artykuł z 2001 roku *Dlaczego Ania przyprawia nas o zawrót głowy*. Kluczem do interpretacji zarówno tej powieści, jak i pozostałych autorstwa Hodgson Burnett i Porter są słowa Weiss-Town, która pisze o Ani Shirley, że jej sprawczość oparta jest na jej sile wyobraźni. „Jest to osobliwy rodzaj siły, siły bezsilnych, jeśli można tak powiedzieć, ale w przypadku Ani działa bardzo dobrze” [14] – komentuje. „Siła bezsilnych” to właśnie to, co leży u podstawy nowego modelu dziewczynkości zaprezentowanego i utrwalonego w klasycznych powieściach dla dziewczynek

2 W Polsce książki z tego edwardiańskiego kanonu literatury dla dziewczynek wydawała Oficyna Wydawnicza RYTM. W serii „Klasyka” z czerwoną okładką znalazły się powieści L.M. Montgomery, Frances Hodgson Burnett, Eleanor H. Porter, a także Edith Nesbit (*Poszukiwacze skarbu, Złota Księga Bastablów*), Ethel Turner (*Siedmioro Australijczyków*), Jean Webster (*Tajemniczy opiekun, Patty*) oraz Anne Seawell (*Czarny Książę*).

z przełomu wieków. Modelu, który zarówno daje dziewczynkom nowe możliwości ekspresji, „niegrzecznej” w rozumieniu ówczesnej pedagogiki, ale jednocześnie neutralizuje prawdziwy konflikt, jaki pojawiłby się, gdyby Ania Shirley, Sara Crewe czy Pollyanna Whittier naprawdę odeszły od konwencjonalnych ról płciowych obowiązujących w ich czasach.

Zarówno Ania, jak i Pollyanna przejawiają zachowania, które nie zgadzają się z tradycyjnymi wymaganiami wobec dziewczynek (i dorosłych kobiet) swojej epoki. Ania i Pollyanna wspinają się po drzewach, Ania na wyśmiewanie się z koloru jej włosów reaguje agresją i uderza Gilberta tabliczką do pisanie w głowę. Pollyanna pierwszego dnia w nowym domu ucieka z pokoju na poddaszu przez okno i schodzi po drzewie, by móc eksplorować okoliczną przyrodę. Ania przyjmuje zakład i chodzi po dachu stodoły, by udowodnić chłopcom, że jest zwinna i odważna. Sara ciężko pracuje fizycznie i zaprzyjaźnia się ze szczurami, na widok których inne dziewczynki krzyczą ze strachu. Wszystkie jednak pragną być idealnymi dziewczynkami – tylko po prostu im to nie wychodzi.

Ania często prowadzi dyskusje z Marylą o tym, jak pragnie wdrożyć proces wychowawczy zamieniający ją w doskonałą przedstawicielkę edwardiańskiej kobiecości. Mówi z żalem: „postaram się być taką dobrą! Będzie to trudna sprawa, przypuszczam, gdyż pani Thomas twierdziła zawsze, że jestem nieznośna” [Montgomery 54]. Pollyanna aż do przesady, z komicznymi efektami, stara się wprowadzać w życie polecenia swojej oschłej ciotki, do tego stopnia, że panna Polly jako ostatnia dowiaduje się o grze w zadowolenie – ponieważ zakazała wcześniej Pollyannie wspominać o jej zmarłym ojcu, a Pollyanna dostosowała się bez sprzeciwu. Sara to z kolei przykład idealnej dziewczynki na drodze do przeobrażenia w idealną kobietę swojej epoki, która dobre wychowanie i doskonałe maniere obraca jako broń przeciwko uciskającej ją pannie Minchin. Kucharka mówi, że Sara ma maniere, jakby urodziła się w pałacu Buckingham, i na każdą obelgę odpowiada uprzejmym słowem. Sara widziała w milczeniu i uległości swoją broń: „Na przykład, gdy ludzie mi urągają, nie ma na nich lepszego środka, jak nie odpowiadać im ani słowa, tylko popatrzeć na nich... i myśleć” – opowiadała swojej lalce Emilce. – „Miss Minchin błędnie z wściekłości, ilekroć to uczynię, miss Amelia patrzy na mnie z przestraszeniem... podobnie i dziewczynki. Gdy ktoś nie wpada w pasję, ludzie wiedzą, że jest on od nich silniejszy, bo jest na tyle silny, by zapanować nad swym gniewem, na co oni zdobyć się nie potrafią...” [Hodgson Burnett 67].

Wyobraźnia jest cechą, która pozwala wszystkim trzem dziewczynkom przetrwać najgorsze chwile w życiu: biedę, niesprawiedliwość, głód, opresję ze strony dorosłych. Powieści *Pollyanna* i *Ania z Zielonego Wzgórza* zaczynają się praktycznie tak samo. Miły, wspierający dorosły, podporządkowany władczemu dorosłemu i zarazem głównemu opiekunowi, odbiera ze stacji kolejowej dziewczynkę-sierotę. Dziewczynka jest brzydka (chuda, piegowata, niezgrabna) i przede wszystkim bardzo gadatliwa, przez co szybko poznajemy jej losy.

Fanatyczny optymizm Pollyanny pozwala jej przetrwać czas po śmierci obojga rodziców i kilkorga rodzeństwa. Mówi służącej Nancy, że „tatuś odszedł do mamy i do rodzeństwa. Powiedział, że muszę się cieszyć. Ale to bardzo trudno, bardzo trudno, nawet w czerwonej sukience, bo..., bo tak mi go brak; i ciągle czuję, że powinnam go mieć, zwłaszcza gdy mamusia i rodzeństwo mają Boga i wszystkich aniołów, a ja nie miałam nikogo, tylko te panie z Koła Opieki” [Porter 16]. Pollyanna cieszy się, tak jak nakazał ojciec, podobnie jak cieszyła się z kul inwalidzkich zamiast lalki, której szukała w darach wysłanych do kościoła – bo nie musi ich używać. Gdy oschła, niesympatyczna ciotka Polly zabrania jej mówić o ojcu i umieszcza w najbiedniejszym, najbrzydszym pokoju na strychu w swoim pięknym, bogatym domu, Pollyanna mówi jej pogodnym tonem:

nie powinnam się była spodziewać, idąc wtedy przez hall, pierwszego dnia, że ten mój pokój będzie ładny tutaj i... i... ale, naprawdę, ciociu, to trwało tylko minutę, no, może parę minut; potem już cieszyłam się, że na komodzie nie ma lusterka i że nie będę widziała moich piegów. I czy może być ładniejszy obraz niż widok z tego okna? A ty byłaś dla mnie taka dobra... [Porter 67].

Ania opowiada Maryli historię swojego życia – była sierotą, jej rodzice zmarli na tyfus, gdy miała trzy miesiące, a ona trafiała po kolei do różnych domów jako służąca, odkąd umiała stać i chodzić. Kolejne rodziny zameczyły ponad siły małą dziewczynkę, wykorzystując ją w charakterze posługaczki i podkuchennej, a potem, gdy podrosła, opiekunki do dzieci. Ania nie chodziła prawie wcale do szkoły, nie otrzymała też odpowiedniego dla jej płci i wieku wychowania domowego i religijnego. Potem trafiła do domu sierot. Lata ciężkiej fizycznej pracy i biedy umilała sobie wyobrażaniem zaczarowanych światów. Jak tłumaczyła Mateuszowi, wyobrażała sobie, że „ta dziewczynka, obok śpiąca, jest może córką jakiegoś księcia, wykradzioną rodzicom we wczesnym dzieciństwie przez niegodziwą niańkę” [Montgomery 27]. Gdy musiała niańczyć trzy pary bliźniąt u pani Hammond w leśniczówce, zaprzyjaźniła się z echem w lesie, które nazwała Violetta. U pani Thomas, gdzie pracowała jako służąca i była ofiarą agresji jej męża alkoholika, rozmawiała ze swoim odbiciem w serwantce, na które mówiła Kasieńka. Gdy sytuacja była wyjątkowo ciężka, wyobrażała sobie, że Kasieńka zabiera ją do zaczarowanej krainy pełnej „kwiatów, słońca i elfów, gdziebyśmy żyły w pełnej szczęśliwości” [76]. Maryla, słuchając tej opowieści, żałuje dziewczynki, ponieważ zdaje sobie sprawę, że te wyobrażenia maskują „życie ciężkiej pracy, ubóstwa i sieroctwa” [43].

Sara Crewe, gdy traci cały majątek i musi służyć w szkole, której niedawno była najbardziej rozpieszczaną uczennicą, znosi głód i upokorzenia, wyobrażając sobie, że jej pokój na poddaszu to cela w Bastylii, a druga służąca, jedenastoletnia Becky, to jej koleżanka z celi obok. Antropomorfizuje też szczury mieszkające

w jej pokoju, lalkę Emilkę i wróble siedzące na dachu. Podobnie jak Ania, nadaje im wszystkim imiona i opowiada innym dziewczynkom zmyślane przygody tych zwierzątek. Gdy w końcu odzyskuje swoją pozycję społeczną (i okazuje się bajecznie bogatą dziedziczką kopalni diamentów), opowieści o przymusowej pracy nieletnich obraca w zaczarowane historie:

Siedząc przy ciepłym ogniu w wielkim, jasnym pokoju, miło było słuchać o tym, jak to zimno bywało na poddaszu. Trzeba zaznaczyć, że dla poddasza poczuły dzieci prawdziwą sympatię – i że jego chłód i pustka wydawały się rzeczą drobnej wagi, ilekroć była mowa o Melchizedechu lub gdy się słyszało o wróbelkach i innych rzeczach, które można widzieć, stanąwszy na stole i wytknąwszy głowę przez okno [Hodgson Burnett 93].

Sarah Wallingford nazywa podejście Ani Shirley do ról społecznych „performatywnym” [28], w tym sensie, że dziewczynka wykonuje to, czego się od niej oczekuje, wyobrażając sobie jednak, że jest na scenie i gra dramatyczną rolę. W ten sposób jest w stanie dostosować się do ograniczeń związanych z ówczesnym rozumieniem dziewczynkości, jednocześnie nie tracąc swojej buntowniczej tożsamości. Dlatego, gdy musi przeprosić panią Linde za to, że zbyt gwałtownie (czyli zbyt chłopięco) zareagowała na jej przykre uwagi na temat swojego koloru włosów, wyobraża sobie, że gra rolę. Nie uchodzi to uwagi Maryli, która „zrozumiała także i to ją niezmiernie gniewało, że Ania napawała się tą sceną poniżenia i upajała patetycznością, do której znalazła sposobność” [Montgomery 54]. Tak samo postępują wszystkie inne bohaterki. Sara Crewe jest w stanie przetrwać deklasację i poniżenie wypełnianiem roli służącej wobec niedawnych koleżanek z ekskluzywnej pensji dla panienek, wyobrażając sobie, że jest księżniczką. Myśli o Marii Antoninie, która w więzieniu, pojmana w trakcie rewolucji francuskiej, „w tym nieszczęściu bardziej była królową, niż wtedy, gdy żyła na wesołym i wspaniałym dworze”:

[Tej myśli] Sara zawdzięczała ów wyraz twarzy, którego zrozumieć i ścierpieć nie mogła miss Minchin, wyczuwając, jakby to dziecko żyło jakimś wyższym życiem duchowym, wznoszącym je ponad resztę otoczenia. Albowiem nieraz miało się wrażenie, że Sara nie słyszy szorstkich i przykrych słów, jakie do niej mówiono – a nawet jeżeli słyszy, to nie przejmuje się nimi. Nierzadko się zdarzało, że miss Minchin, przemawiając do niej tonem cierpkim i nakazującym, widziała jej spokojne, niedziękujące oczy wpatrujące się w nią jakby z hardym uśmiechem. Nie wiedziała, iż w takich chwilach Sara mówiła sobie w duchu: – Pani nie wie, że przemawia do księżniczki i że dość byłoby mego skinienia ręki,

by panią oddać w ręce sprawiedliwości. Lituję się jednak nad panią, bo jestem prawdziwą księżniczką [Hodgson Burnett 90].

Performatywność ról społecznych przyjmowanych przez dziewczynki (czy to płciowych, czy klasowych) pozwala im przetrwać w patriarchalnym społeczeństwie. Czytelnicy podziwiają hart ducha i siłę wyobraźni Ani, Sary czy Pollyanny, mając wrażenie, że bohaterki te są silne i sprawcze. Czasem jest to prawda. Przy okazji jednak użycie wyobraźni rozmywa potrzebę prawdziwego buntu. Ania albo Sara czują, że nie ugięły się pod żądaniami opresyjnego społeczeństwa. Społeczeństwo (reprezentowane przez strażniczki patriarchy w postaci pani Linde czy panny Minchin) również ma wrażenie, że wygrało. Ostatecznie jednak władza konserwatywnych dorosłych nie zostaje zakwestionowana na głos i trwa dalej. O rebelii wie tylko bohaterka i czytelnicy, mający wgląd w jej monolog wewnętrzny.

*

W sferze fabularnej omawiane powieści dla dziewczynek nie przedstawiają wyraźnie buntowniczego wzorca. Pollyanna, Sara i Ania podejmują decyzje, które świadczą o tym, że są „grzecznymi” dziewczynkami na drodze do przeistoczenia w „grzeczne” kobiety, w zgodzie z normą kulturową i klasową. Ania po śmierci Mateusza rezygnuje ze stypendium Avery’ego i zamiast iść na studia, decyduje się pozostać w Avonlea i opiekować tracącą wzrok Marylą. Pollyanna zaraża swoim optymizmem całe Beldingsville, doprowadza do ślubu ciotki i adopcji sieroty Jimmy’ego Beana. Sara w nagrodę za swoją wytrzymałość psychiczną zostaje rozpoznana jako zaginiona dziedziczka kopalni diamentów w Indiach, przejmuje z powrotem rolę księżniczki i nagradza koleżankę z poddasza, posługaczkę Becky, posadą swojej osobistej pokojówki.

Ostatecznie wszystkie te powieści wysoko waloryzują kobiece cechy, które przejawiają ich niezwykle protagonistki: opiekuńczość, delikatność, empatię, współczucie, miłość do słabych. Sara demonstruje swoje uczucia macierzyńskie wobec małej Lottie, zapowiadając, że będzie teraz jej przybraną mamusią, uczy najmłodsze wychowanki pensji, kochają ją dzieci i zwierzęta. Ania doskonale opiekuje się młodszą siostrą Dianą, gdy ta ma krup, ponieważ do jedenastego roku życia zdołała wychować trzy pary bliźniąt. Jej kompetencja w opiece nad dzieckiem sprawia, że wraca do łask państwa Barry. Pollyanna przygarnia małe kotki, pieski i nawet chłopca sierotę, jest też świetną opiekunką obłożnie chorych dorosłych (pani Snow, pan Pendleton).

Konserwatywna wymowa powieści widoczna jest też we wspólnym wszystkim trzem wątku pobocznym – przemianie oschłej, nieczulej starej panny w pełną uczuć macierzyńskich zastępczą matkę i żonę. Eric L. Tribunella zwraca uwagę, że postać dziewczynki sieroty, która przybywa do nienawidzącej dzieci opiekunki i musi zmienić jej zdanie, jest klasycznym motywem powieści dla dziewczynek

z okresu edwardiańskiego [136]. Przemiana pedofobicznego dorosłego w czułego opiekuna ma walor pedagogiczny. Uczy, że świat nie jest bezpiecznym miejscem dla dzieci, które nie powinny ufać każdemu dorosłemu, ale także pokazuje, że niechęć wobec dzieci jest godna potępienia, a nieczuły dorosły ma do wyboru przemianę (Maryla, ciocia Polly) lub poniesienie surowej kary (panna Minchin). Kiedy nie miłym dorosłym jest kobieta, morał zyskuje też wymiar genderowy. Stara panna odnajduje w sobie uczucia macierzyńskie i dzięki pomocy dziewczynki na nowo dostosowuje się do wzorca kulturowego ówczesnej kobiecości. Dzięki Ani w sercu Maryli „zapulsowało uczucie macierzyństwa, którego nigdy nie zaznała” [Montgomery 75]. Ciocia Polly dzięki Pollyannie zaczyna ubierać się bardziej kobieco i staje się w końcu żoną doktora Chiltona, któremu brakuje „kobiecej ręki i serca” [Porter 166].

Nie znaczy to oczywiście, że *Ania z Zielonego Wzgórza*, *Pollyanna* czy *Mała księżniczka* to powieści reakcyjne albo szczególnie mizoginiczne. Niewątpliwie oferowały (czy też być może nadal oferują) czytelnikom nowy model dziewczynkości – niezwyklej, odważnej i kreatywnej. Wyobraźnia waloryzowana jest w nich pozytywnie i stanowi główną broń bohaterek przed krzywdą. Jest też na swój sposób sprawcza. Sara Crewe jest ofiarą okoliczności, która pokonuje przeciwności losu przez wiarę w siebie i swoje opowieści. W powieści jej talent do snucia historii ceniony jest nawet wyżej niż demonstrowane przez dziewczynkę uczucia macierzyńskie – historie Sary uspokajają histerię małej Lottie, uczą rozumu mało zdolną Ermenegildę, podnoszą na duchu głodną Becky. Sara „przekuwa swoją wściekłość w potęgę wyobraźni; jest heroiną romantyczną i bajkową zarazem” [Sebag-Montefiore 84]. Wyobraźnia Ani Shirley jest dla niej bronią, ponieważ pomaga jej przetrwać rozczarowania – jak wtedy, gdy na widok brzydkich sukienek, które uszyła dla niej Maryla, mówi do siebie: „szczęściem, potrafię sobie wyobrazić, że jedna z nich jest z białego muślinu, prześlicznie przybrana koronkami, z trzema bufami na każdym rękawie” [Montgomery 77]. I wkrótce Mateusz kupuje jej takie właśnie sukienki. Pollyanna tak bardzo wierzy (wbrew faktom) w dobroć wszystkich dookoła i tak często powtarza, że czuje się wdzięczna za cudowne życie, jakie wie dzie, że życie w końcu staje się cudowne. Jej sprawczość polega na tym, że swoim niezachwianym optymizmem wpędza w poczucie winy ludzi, którzy nie dorastają do jej pięknych wyobrażeń na ich temat.

Należy także podkreślić, że umiejętność snucia fascynujących historii była, sama w sobie, cechą uznawaną za kobiecą. Na przełomie wieków XIX i XX, gdy powstawały powieści z omawianego gatunku, sztywno wyznaczone różnice płciowe zakładały między innymi, że chłopcy realizują się w działaniu, dziewczynki zaś w mówieniu. Sonia Snelling podaje tu przykład jednej z najbardziej znanych powieści z tego okresu, *Przygód Piotrusia Pana* Jamesa Matthew Barriego z 1911 roku. Piotruś przeżywa przygody, jednak żyje z dnia na dzień, codziennie na nowo odtwarzając te same potyczki z tymi samymi przeciwnikami. Wendy

snuje zaś opowieści, stwarza mitologię Nibylandii i w końcu uwodzi Zagubionych Chłopców „baśniami o domu i macierzyństwie” [Snelling 8], umiejscawiając ich w czasie i pozwalając dorosnąć. Opowiadanie historii jest więc ukrytą władzą, tą „osobliwą siłą słabych”. Posiadają ją zaś dziewczynki, ponieważ, jak to celnie ujęła Kimberley Reynolds, w patriarchalnej rzeczywistości „wcześnie nabywane przez dziewczynki kompetencje literackie i rozbudowane słownictwo z jednej strony sprawiają, że mogą lepiej się wysłowić, z drugiej zaś – że są bardziej świadome, czego wysławiać im nie wolno” [45].

Dziewczynki z wyobraźnią buntują się. Tyle tylko, że większość ich rebelii, ich kreatywna dziewczynskość, realizuje się nie, jak w przypadku chłopców, na żywo, ale w świecie wyobraźni zaludnionej przez czarodziejki, elfy i dobre królowny. W edwardiańskiej powieści dla dziewczynek to właśnie tam, wśród fantastycznych wytworów wyobraźni, jest miejsce sprawczych kobiet.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Ahearn, Victoria. “CBC’s Anne Shows Darker Past of »Accidental Feminist« from Green Gables”. *Montreal Gazette*, 16 Mar. 2017, <https://montrealgazette.com/entertainment/cbcs%2Banne%2Bshows%2Bdarker%2Bpast%2Baccidental%2Bfeminist%2Bfrom%2Bgreen/13123787/story.html/wcm/5d6c7634-ab4d-4341-a-783-8e0e81d8179/>.
- Babik, Marek. “Edukacja seksualna małych dzieci w koncepcji Izabeli Moszczeńskiej”. *Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce*, no. 1, 2016, pp. 101-112.
- Bartoszewicz, Kazimierz. *Kwestionariusz małżeński*. Druk W. Kornecki, 1901.
- Berg, Temma F. “Anne of Green Gables: A Girl’s Reading”. *Children’s Literature Association Quarterly*, no. 13, 1998, pp. 124-128.
- Drynda, Danuta. “Geneza Nowego Wychowania w Polsce”. *Pedagogika nowego wychowania w Polsce u schyłku XIX i w pierwszej połowie XX wieku: podstawowe przejawy i współczesne odniesienia*, edited by Czesław Majorek, and Andrzej Meissner, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 2000, pp. 27-40.
- Foster, Shirley, and Judy Simmons. *What Katy Read: Feminist Re-readings of “Classic” Stories for Girls*. Palgrave Macmillan, 1995.
- Hodgson Burnett, Frances. *Mała księżniczka*. Translated by Józef Birkenmajer, Oficyna Wydawnicza RYTM, 2020.
- Key, Ellen. *Stulecie dziecka*. Translated by Iza Moszczeńska, Księgarnia Naukowa, 1907.
- McQuillan, Julia, and Julie Pfeiffer. “Why Anne Makes Us Dizzy: Reading Anne of Green Gables From Gender Perspective”. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, no. 2, 2001, pp. 17-32.
- Montgomery, Lucy Maud. *Ania z Zielonego Wzgórza*. Translated by Rozalia Bernsteinowa, M. Arct, 1937.

- Moszczeńska, Izabela. *Co każda matka dorastającej córce powiedzieć powinna*. M. Arct, 1912.
- Nodelman, Perry. "Progressive Utopia: Or, How To Grow Up Without Growing Up". *Such a Simple Little Tale: Critical Responses to L.M. Montgomery's "Anne of Green Gables"*, edited by Mavis Reimer, Scarecrow Press, 1992, pp. 146-154.
- Orzeszkowa, Eliza. *Kilka słów o kobietach*. Drukarnia A.J.O. Rogosza, 1873.
- Pogracka-Michalak, Izabela. "Twórczość publicystyczna Izabeli Moszczeńskiej". *Acta Universitatis Lodzensis*, no. 2, 2013, pp. 49-55.
- Porter, Eleanor H. *Pollyanna*. Translated by Halina Evert, and Tadeusz Evert, Nasza Księgarnia, 1988.
- Reynolds, Kimberly. *Girls Only? Gender and Popular Children's Fiction in Britain 1880-1910*. Temple University Press, 1990.
- Sebag-Montefiore, Mary. *Women Writers of Children's Classics*. Northcote House Publishers, 2008.
- Snelling, Sonia. "I Had Imagined Myself into Being" *Storytelling Girls in Children's Fiction from the Beginning and End of the Twentieth Century*. University of Hull, 2010.
- Sobczak, Jędrzej. „Nowe wychowanie” w polskiej pedagogice okresu Drugiej Rzeczypospolitej (1918–1939). WWSP, 1998.
- Tribunella, Eric L. "Pedophobia and the Orphan Girl in »Pollyanna and A Series of Unfortunate Events: The Bad Beginning«". *Gender(ed) Identities. Critical Rereadings of Gender in Children's and Young Adult Literatures*, edited by Tricia Clasen, and Holly Hassel, Routledge, 2017, pp. 131-143.
- Wallingford, Sarah. "So Much Scope for the Imagination": *Subversive Social Performativity and Spiritual Synthesis in "Anne of Green Gables"*. Trinity College, 2015.
- Weiss-Town, Janet. "Sexism Down At The Farm? Anne of Green Gables". *Children's Literature Association Quarterly*, no. 1, 1986, pp. 11-16.

ABSTRACT

Alicja Urbańska-Kopeć

"The Peculiar Power of the Powerless." Girl's Imagination as a Weapon Against Patriarchy

This article analyzes the figure of a girl in the Anglo-Saxon novel at the turn of the 20th century. The examples of *Anne of Green Gables* by L.M. Montgomery, *Pollyanna* by Eleanor H. Porter and *The Little Princess* by Frances Hodgson Burnett are used to describe the evolution of the literary model of an adolescent girl. The author points out how a new, more empowering model of girlhood emerged through children's (girls') literature, using the imagination as a possible weapon against the conservative social model.

keywords: adolescence, girl, gender, patriarchy, imagination, upbringing, education

Manifest dziewczyńskości

Co to dla mnie znaczy być dziewczyną?

Kiedy mówię, że jestem dziewczyną, ogłaszam, jaką płcią się czuję i kim jestem.

Jestem dziewczyną – człowiekiem i to mnie łączy z innymi ludźmi.

Jestem dziewczyną – człowiekiem płci żeńskiej i to mnie łączy z innymi dziewczynami: mamy podobne doświadczenia z życiem, ciałem, niesprawiedliwością, pięknymi chwilami, których tylko my potrafimy doświadczyć.

Jestem też sobą. Mam swoje upodobania: inaczej się ubieram, inaczej patrzę na świat – tak, jak to właśnie ja robię. Jestem więc jednocześnie dziewczyną i mną.

Ja – w byciu mną – nie mam żadnych ograniczeń. Do mnie nie ma przypisanych stereotypów. Ale w odniesieniu do dziewczyn nie można tego powiedzieć.

Na co dzień jako dziewczyna spotykam się z nierównością. Stereotypy czekają na każdym rogu, a tradycje, które kultury przekazują z pokolenia na pokolenie, na przykład takie, że dziewczyna jest własnością mężczyzny, są po prostu okropne.

Czasem myślę, że bycie dziewczyną jest trudne i beznadziejne. Ale tu znów zabiera głos druga stro-
na, która twierdzi inaczej: tak, bycie dziewczyną
jest trudne. Ale nie beznadziejne. To, jaką płcią się
czujesz, to powód do dumy. Bez znaczenia, jaka to
płeć. Są trudne chwile w byciu dziewczyną, ale to
też jest potęga i siła. Trzeba być dumnym ze swojego
ciała, iść z podniesioną głową i walczyć o równość. Te
dziewczyny, które wierzyły w swoją walkę – jak prawo
do edukacji, prawa polityczne – osiągnęły sukces.
Dlatego ty też możesz. W tej walce dziewczyny muszą
się wspierać. Być solidarne.

Jesteśmy dziewczynami – ludźmi płci żeńskiej i to
nas łączy z wami. Mamy podobne doświadczenia
z życiem, ciałem, niesprawiedliwością, pięknymi
chwilami, których tylko my potrafimy doświadczyć.

I pamiętaj: bycie dziewczyną to po prostu super-
moc, jaką posiadasz, i dopełnia to, kim jesteś.

Zosia Wasilewska, 12 lat

Katarzyna Stańczak-Wiślicz

Gniew „Wścieklej Henryki” i dziewczynski bunt w listach do redakcji „Filipinki” (1957–1989)

„Piszę do Was, bo jestem wściekła bezgranicznie! I chcę, żeby mi ktoś wreszcie powiedział, czy ja jestem niemądra, czy też ja mam rację, że jestem wściekła” – w 1967 roku domagała się odpowiedzi od redakcji „Filipinki”, a właściwie od grona jej czytelniczek i czytelników, siedemnastoletnia Henryka [Wściekła Henryka 3]. List do redakcji stwarza, jak to określiła Małgorzata Szpakowska, osobliwą sytuację komunikacyjną, w której intymność formy i treści zderza się z publicznym i anonimowym adresatem [230]. List posłużył Henryce do tego, aby publicznie wyartykułować swój żal, złość i wściekłość wyrastające z indywidualnego poczucia krzywdy. Liczyła na interakcję z odbiorczyniami i odbiorcami, odwołując się do dialogicznej funkcji listu do redakcji leżącej u podstaw gatunku [Córdova Jiménez 192]. Samo napisanie i wysłanie listu oznaczało, że chciała się podzielić swoim doświadczeniem zarówno z nimi, jak i z redakcją jako instancją odwoławczą, z założenia wyposażoną w większą wiedzę i autorytet.

List Henryki spotkał się z dużym odzewem. Napisały między innymi „Równie wściekła Krystyna”, „Wściekła starsza Krystyna”, „Zamyślona Kalina” [Równie wściekła Krystyna 2; Wściekła starsza Krystyna 2; Zamyślona Kalina 2]. Wszystkie pisały o tym samym: o nierównym podziale ról w rodzinie, o konserwatyzmie rodziców inaczej traktujących synów, o swojej krzywdzie. Autentyczność ich wypowiedzi, podobnie jak listu samej Henryki, jest kwestią umowy. Szpakowska

proponuje zastosować wobec listów do redakcji formułę paktu autobiograficznego opisanego przez Philippe'a Lejeune'a [Szpakowska 233], znacznie wcześniej Ewa Wiegandt przyjmowała założenie o autentyczności jako „wewnętrznej zasadzie sposobu istnienia i funkcjonowania” rubryk korespondencji [118]. Opublikowany list zawsze jest rezultatem współdziałania jego autora oraz redakcji [Kleis Nielsen 24]. Redakcja „Filipinki”, do której w latach 60. ubiegłego wieku przychodziło średnio około stu listów dziennie, z pewnością dokonywała skrótów i poprawek w tekstach, ale drukowała „prawdziwe” listy nadsyłane przez czytelniczki i, znacznie rzadziej, czytelników [Sokołowska 147]. Przede wszystkim jednak dokonywała selekcji, wybierała określone tematy i wypowiedzi, pozwalając im zaistnieć publicznie albo traktując je jako wstęp do szerokiej dyskusji. Często posługiwała się listem, aby sprowokować wymianę poglądów wokół aktualnie nabrzmiałych problemów. Dlatego ważniejsza niż zastanawianie się nad weryfikacją „wścieklej Henryki” (nawet gdyby było to możliwe) jest opowiedziana przez nią historia i zapisane emocje. Oraz fakt, że taka historia i takie emocje, zapisane właśnie w taki sposób, mogły zaistnieć na łamach wielkonakładowego czasopisma w połowie lat 60.

Listy do redakcji, dotychczas w badaniach historycznych traktowane jako źródło do historii codzienności [Słowiński 52-53], mogą stanowić podstawę dla badań nad zmianami społecznymi, a także nad dziejami wyrażania emocji. Pokazują akceptowane i oczekiwane formy ekspresji mieszczące się w ramach aktualnej „kultury emocjonalnej” [Sawicka 189] i te, które wykraczały poza ten model. Korespondencja kierowana do „Filipinki” rzuca światło na narodziny kultury dziewczyn w Polsce, w pewnej mierze odzwierciedla dokonującą się od lat 60. w polskich rodzinach „rewolucję emocji” opisaną przez Barbarę Klich-Kluczewską [“Kobieta” 311-326]. Odpryskiem, a może elementem obu tych zjawisk był gniew „wścieklej Henryki”.

W pierwszym numerze powstałej na fali odwilży „Filipinki” (1957) redaktorki obiecywały radę i pomoc w uwolnieniu od „ciężaru konfliktów i trosk”, odwoływały się do autorytetu własnego doświadczenia, oferowały zrozumienie i zaufanie, wspólnotę dziewczyńsko-kobiecych przeżyć i problemów [“Od Anny do Zuzanny” 1957 2]. Listy do redakcji, wraz z odpowiedziami, stanowiły integralną część każdego numeru, podobnie jak to wyglądało w młodzieżowych pismach ukazujących się wówczas na Zachodzie, a w krajach bloku wschodniego – w kolejnych dekadach [Naudin; Greer; Senjković]. Służyły nie tylko szukaniu rady, ale przede wszystkim dyskusji między czytelniczkami. Czytelniczki „Filipinki”, tak jak czytelniczki francuskich i brytyjskich magazynów, pisały i dyskutowały przede wszystkim o uczuciach – miłości i przyjaźni – oraz o problemach rodzinnych. W mniejszym stopniu niż ich zachodnie rówieśniczki poruszały stereotypowo „kobiece” tematy mody i pielęgnacji urody, za to sporo uwagi poświęcały kwestii wyboru szkoły i zawodu, co promowały redaktorki czasopisma, wpisując się w PRL-owską politykę kształcenia zawodowego dziewcząt. Wprawdzie swoistym aktem założycielskim „Filipinki” było rozliczenie się z minioną epoką stalinizmu [Borkowska 10], to

jednak tematyka polityczna traktowana była marginalnie. To prowokowało krytykę, taką jak głos Salomona Łastika, publicysty, literata i pedagoga, który zarzucał redakcji zamykanie czytelniczek w kręgu banalnych problemów miłosnych [3].

Niezależnie jednak od takich głosów krytycznych „Filipinka” cieszyła się ogromną popularnością dzięki formule opartej na wspólnocie doświadczeń i dziewczynskiej tożsamości czytelniczek. Pismo uczestniczyło w negocjowaniu modelu „nowoczesnej dziewczyny” w poodwilżowej rzeczywistości [“Czy jesteś” 310-312], dawało dziewczynom możliwość wypowiedzenia się, oficjalnie zauważało ich odrębność jako grupy społecznej. Wynikało to z jednej strony z globalnych procesów modernizacyjnych, które po obu stronach żelaznej kurtyny doprowadziły do rozkwitu kultury młodości i wyodrębnienia się kultury dziewczynskiej w długich latach 60., a z drugiej – ze zmiany oficjalnego projektu emancypacyjnego i postalinowskiego zwrotu w kierunku podkreślania różnicy płciowej. Jak zauważyła Eliza Szybowicz, na fali tej zmiany, pociągającej za sobą zapotrzebowanie na inne treści w tekstach kultury popularnej, pojawiła się nowa odmiana współczesnej realistycznej powieści dla dziewcząt [“Sfinks” 249]. Miejscem debaty na temat problemów młodzieży stały się również kino i telewizja, choć długo były to media dostępne przede wszystkim w miastach¹. W 1964 roku na ekrany weszła *Beata* oparta na cyklu powieściowym Mariana Bielickiego, dwa lata później telewizja emitowała oparty na felietonach Miry Michałowskiej serial *Wojna domowa*, kolejne lata przyniosły ekranizacje *Tabliczki marzenia* Haliny Snopkiewicz (1968), *Jeziora osobliwości* Krystyny Siesickiej (1972), potem pojawił się serial *Szaletstwo Majki Skowron*. Wszystkie te teksty stanowiły punkt odniesienia dla toczonych na łamach „Filipinki” dyskusji wokół tożsamości współczesnych dziewczyn. Pismo regularnie, do lat 80., rozpisywało sondy i ankiety, pytało o plany życiowe, postawy wobec rodziny, o przyjaźń i miłość. Towarzyszył temu głos ekspertek na stałe współpracujących z redakcją, takich jak pedagożka i literatka Elżbieta Jackiewiczowa doradzająca w sprawach miłości i pierwszych kontaktów seksualnych, oraz okazjonalnie zapraszanych na łamy psychologów i seksuologów, takich jak na przykład Mikołaj Kozakiewicz.

W latach 60. „Filipinka” lansowała ściśle określony model „nowoczesnej dziewczyny”, który nawet jeśli był elementem odgórnie sterowanej kultury, to – jak twierdzi Małgorzata Fidelis – stawał się własnością odbiorczyń i zaczynał żyć własnym życiem. Łączył elementy starego z nowym: otwarty na nowoczesną kulturę popularną nie podważał „tradycyjnej” roli kobiety jako żony i matki, a do tego pozostawał wierny wartościom społeczeństwa socjalistycznego: stawiał na aktywność społeczną, kształcenie i rozwój intelektualny [“Czy jesteś” 312-313]. W rezultacie „Filipinka” promowała ideał poważnej, „porządnej” dziewczyny,

1 W 1976 r. w odbiorniki telewizyjne wyposażonych było 95% miejskich gospodarstw domowych, podczas gdy na wsiach było to 62% [Gintelowa].

występując przeciwko konsumpcji określanej jako nadmierna oraz przeciwko zbyt dużej swobodzie obyczajowej.

W zgodzie z ówczesnym dyskursem seksuologicznym „Filipinka” namawiała do powściągliwości w kontaktach z chłopakami, a jednocześnie konstruowała model kobiecego dojrzewania wokół miłości, związku heteroseksualnego, następnie małżeństwa i rodziny. Poprzez dysputy na temat ciała, seksualności, emocji i uczuć naturalizowała heteroseksualność i w ten sposób bliska była programowi zachodnich magazynów [Tinkler 158]. Jej przekaz był ambiwalentny. Z jednej strony redaktorki i zatrudniane przez pismo ekspertki ostrzegały przed uleganiem emocjom i chwilowemu pożądaniu, oskarżały dziewczyny o przedwczesne zainteresowanie erotyką, zalecały utrzymywanie kontaktów z chłopcami na stopie przyjacielskiej, ale z drugiej – redakcja równie krytycznie oceniała te czytelniczki, które pozostawały „zimne” wobec zakochanych chłopaków, nie odpowiadały na ich uczucie odpowiednim zaangażowaniem. Niezależnie bowiem od równościowej retoryki redakcja wierna była esencjalistycznej wizji kobiecości i przekonaniu o naturalnej różnicy między płciami na poziomie uczuć, emocji i zdolności do racjonalnego podejmowania decyzji. Zgodnie z nim dziewczyny, choć powinny panować nad pożądaniem, miały „naturalnie” się realizować poprzez miłość w heteroseksualnym związku. Dlatego redakcja zarzucała „wyrachowany rozsądek” siedemnastoletniej czytelniczce proszącej o pomoc w podjęciu decyzji o zaręczynach przed powołaniem jej chłopaka do wojska [“Czy warto czekać?” 2], oskarżała o uczuciowy chłód czytelniczki doradzającej Bogusi studia zamiast wczesnego zamążpójścia [“O miłości było najmniej” 3]. Podobnie – piórem swojej felietonistki, Krystyny Siesickiej – krytykowała dziewczęcą niestałość i pustotę, idealizując zaangażowanie uczuciowe ich rówieśników [“Od Anny do Zuzanny” 1959 2]. Koncentracja na heteroseksualnym związku jako formie realizacji kobiecej młodości sprawiała, że czytelniczki niemieszczące się w tym schemacie identyfikowały się jako „nietypowe”.

Chociaż „Filipinka” poważnie traktowała konflikt wokół młodzieżowego stylu życia i dostrzegała proces emancypacji dziewczyn w rodzinie, nigdy nie namawiała do buntu pokoleniowego. Przeciwnie, w odpowiedzi na listy czytelniczek skarżących się na złe stosunki z rodzicami, na nadmierną kontrolę i brak zrozumienia redaktorki doradzały zawsze uspokojenie się, refleksję nad własnym postępowaniem i podkreślały wagę rodzicielskiej troski. Wzburzenie i złość nastoletnich czytelniczek w wielu przypadkach kładły na karb właściwego dla wieku rozchwiania emocjonalnego. Konflikt z rodzicami na ogół się zaczyna – tłumaczyła jedna z redaktorek – w okresie dojrzewania, kiedy dziewczynami rządzą „nagle nastroje smutku i niemal melancholii [...] przeplatane nagłymi buntami” [Warecka 5]. „Zanim zaczniecie się skarżyć na rodziców, spójrzcie na siebie” – podsumowywała dyskusję wokół konfliktów rodzinnych Elżbieta Jackiewiczowa [5]. Gniew, wzburzenie, złość nie były emocjami właściwymi nie tylko dla przeżywania pokoleniowego

konfliktu wokół stylu życia, rozrywek i obyczajowości, ale i dla pisania na ten temat. Redaktorki sugerowały, żeby zamiast się złościć, oswajać rodziców z nowoczesną kulturą młodzieżową – z prywatkami i zwyczajem „chodzenia ze sobą”, dodając, że „poważna dziewczyna” zrozumie potrzebę rodzicielskiej kontroli. Obok skarg i narzekań publikowały wypowiedzi czytelniczek zadowolonych ze swojego życia rodzinnego, potępiających nadmierną pogoń za modą, krytykujących młodzieżową swobodę obyczajową, czyli internalizujących ówczesny dyskurs pedagogiczny. W ten sposób, interpretując wzburzenie i złość dziewczyn jako przejaw niedojrzałości, nieokielzanie emocjonalne i przejściowe zaburzenie, starały się zneutralizować „konflikt pokoleń”, w latach 60. mocno eksploatowany przez media, mimo że, jak pokazała Małgorzata Fidelis, w Polsce nie obawiano się rewolty młodzieżowej [“The Other” 438].

Starając się zneutralizować młodzieżowy bunt czytelniczek, „Filipinka” w niektórych punktach przyznawała im rację. Redaktorki pisma, wierne idei kształcenia kobiet, domagały się dla dziewczyn prawa do nauki, czasu wolnego i rozrywki. Dlatego, choć nie podważały powszechnego przekonania, że gospodarstwo domowe jest domeną kobiecej aktywności, choć traktowały „podwójne obciążenie”² w kategoriach status quo, to przeciwstawiały się uprzywilejowaniu synów i nadmiernemu obciążaniu córek obowiązkami domowymi. Kontestowały patriarchalny model rodziny, przyznawały czytelniczkom prawo do narzekania i skargi na nierówne traktowanie, akceptowały ich irytację i złość. Pozwalały dać upust negatywnym emocjom, ale zaraz tłumaczyły rodziców przywiązaniem do dawnego podziału ról w rodzinie i podkreślały ich dobre intencje. W ten sposób rozbrajały potencjał buntu i gniewu. Dopuszczały niezadowolenie, skargę i żal, ale nad złością nakazywały panować.

Oswajając dziewczyny z wizją małżeństwa i rodziny, z perspektywą łączenia pracy zawodowej z rolą domową, pokazując „właściwe” reakcje emocjonalne, „Filipinka” wskazywała im drogę integracji z dorosłym społeczeństwem. Miała się ona dokonać zgodnie ze schematem przewidzianym dla ich płci. Redakcja cały czas traktowała dziewczyny jako istoty definiowane przez swoją płć biologiczną, widząc w tożsamości płciowej najważniejszy element autoidentyfikacji. Zgodnie z wymogami kulturowego modelu kobiecości zalecała im powściągliwość w okazywaniu emocji i kontrolę nad uczuciami, a jednocześnie oczekiwała od nich „kobiecej” uczuciowości, zarzucając im udawany cynizm i przywdziewanie maski obojętności. W działach poradnikowych i w rubrykach korespondencji premiowała listy, w których ekspresja emocjonalna odpowiadała formowanym w czasopiśmie zaleceniom. Można to interpretować jako swoistą „szkołę emocji”

2 „Podwójne obciążenie” kobiet pracą zawodową i domową było opisywane w polskiej socjologii lat 60. i 70. XX w. (np. [Strzebińska]).

albo przyporządkowanie dziewczyn do zdefiniowanej, płciowo wyobrażonej „wspólnoty emocjonalnej” [Rosenwein 385].

Jednak w tym samym czasie „Filipinka” powoli otwierała swoje łamy na listy, w których czytelniczki kontestowały proponowany model dorastania, wypisywały się z wyobrażonej kobiecej wspólnoty emocjonalnej, nie tylko żaliły się i skarżyły, ale wyrażały także otwarty bunt. Można się zastanawiać, na ile rubryki listów do redakcji pełnić mogły funkcję „emocjonalnego schronienia” opisanego przez Williama Reddy’ego jako nieformalne miejsce dające możliwość bezpiecznego uwolnienia się od panujących norm emocjonalnych w sposób, który niekoniecznie musi im zagrażać [129]. Z pewnością w listach do redakcji znajdowały miejsce treści gdzie indziej tak wyrażnie nie artykułowane. Wprawdzie czasopisma młodzieżowe podejmowały debatę na temat ról płciowych, modeli kobiecego i męskiego dojrzewania, przejawów dyskryminacji w sferze publicznej, ale w tekstach publicystycznych odwoływano się do określonego zasobu „zalegitymizowanych” emocji. Listy do redakcji, dzięki swojemu statusowi wypowiedzi na poły prywatnej, a jeśli upublicznionej, to w wirtualnej dziewczynskiej wspólnocie zebranej wokół pisma, do pewnego stopnia mogły te granice naruszać. Opublikowany w 1967 roku list „Wścieklej Henryki” szedł znacznie dalej: nie tylko kontestował długo akceptowany przez pismo model kobiecości oparty na milczącej zgodzie na „podwójne obciążenie”, ale i wykraczał poza wcześniejsze normy ekspresji emocjonalnej listów do redakcji. Do tego Henryka używała pojęć nacechowanych ideologicznie: pisała o dyskryminacji i braku równości. Odwoływała się do oficjalnego dyskursu równouprawnienia, domagając się wypełnienia obietnic, jakie socjalistyczne państwo składało dziewczynom.

„Chodzi mi o to, że między mną a moim bratem nie ma żadnej równości. Zupełnie żadnej” – stwierdzała i podawała dowody wyzysku, jakiemu podlegała w rodzinie. Uprzywilejowanie brata jej kosztem, inwestowanie przede wszystkim w jego naukę i przyzwolenie na rozrywki, a obciążenie jej obowiązkami domowymi, od których on był wolny, odbierała w kategoriach krzywdy i niesprawiedliwości. Jednak prezentowała siebie inaczej niż poprzedniczki: nie była już skrzywdzoną ofiarą, tylko osobą, której odmawia się należnych praw. Sytuowała siebie na równi z bratem, a nawet prowokacyjnie sugerowała, że była od niego zdolniejsza i mądrzejsza, skoro, obarczona pracami domowymi, osiągała takie same jak on wyniki w nauce. Dotkliwie odczuwała większą kontrolę rodzicielską nad czasem wolnym i rozrywkami, wynikającą wyłącznie z różnicy płci. I stawiała diagnozę, że jedynie płeć była przyczyną nierównego traktowania ze strony dobrych, kochających rodziców. Dlatego awanturowała się, buntowała przeciwko krzywdzącemu ją podziałowi ról w rodzinie, była zła na rodziców.

Kontestowała dominującą rolę ojca w rodzinie, irytowało ją, że „mama w domu ma niewiele do powiedzenia”. W kategoriach dyskryminacji traktowała rodzinną socjalizację do wypełniania stereotypowo kobiecych zadań i powszechne

przekonanie o biologicznym uwarunkowaniu drogi życiowej. „Nie rozumiem, dlaczego fakt, że mam rodzić dzieci, ma stanowić o takiej dyskryminacji. Już jeśli to takie nadzwyczajne zajęcie, to raczej powinnam być uprzywilejowana” – konstatowała z ironią. Ostatecznie sugerowała możliwość odrzucenia kobiecego oczekiwanego schematu biograficznego – czyli małżeństwa i macierzyństwa. Czyniła to w imię równości, jako przedstawicielka pierwszego pokolenia dziewczyn, dla których oczywistością była edukacja ponadpodstawowa i perspektywa satysfakcjonującej pracy zawodowej. Zmiana ta sprawiała, że w latach 60. po obu stronach żelaznej kurtyny uwidaczniały się znaki „nowej niezależności” dziewczyn [Dyhouse 161] – możliwości urządzenia życia bez konieczności zamążpójścia. Tej możliwości nie dostrzegali rodzice Henryki, wierni zdeterminowanym przez płeć wzorom wychowania.

Henryka nie żaliła się ani nie uskarżała, nie używała genderowo zdefiniowanego języka skargi i lamentu. Była „bezgranicznie wściekła”, buntowała się. Wybrała emocje gwałtowne, wykraczające poza zakres emocji „kobiecych”: gniew i wściekłość. To one pozwoliły jej na publiczne wypowiedzenie sprzeciwu wobec doświadczanej nierówności.

Gniew bardzo długo należał do repertuaru męskich afektów, normy społeczne nie pozwalały kobietom publicznie go wyrażać. Dopiero w drugiej połowie XX wieku młodzieżowy gniew zaczął być wypowiedzany także przez dziewczyny [Frevert 140-142]. Wprawdzie „Filipinka” od samego początku publikowała listy, w których dziewczyny skarżyły się, narzekały, dawały wyraz rozgoryczeniu, a nawet złości, ale nie były to wściekłość i gniew. Te niepotrafiące wpisać się w lansowany przez pismo i generalnie przez kulturę popularną model „nowoczesnej dziewczyny” same siebie określały jako „inne”, „nietypowe” czy „dziwaczki”, ale nie wyrażały buntu wobec samego modelu. Skarżące się na domowy konflikt pokoleń dziewczyny używały języka krzywdy i żalu, liczyły na współczucie i zrozumienie redakcji, odwoływały się do wspólnoty doświadczeń z rówieśniczkami.

Tymczasem Henryka nie apelowała o współczucie, tylko wyrażała bunt i gniew. W ślad za nią poszły kolejne dziewczyny. „Również jestem wściekła”, „diabli mnie biorą” – deklarowały i opisywały praktyki dyskryminacyjne w swoich rodzinach. „Filipinka” te listy opublikowała, a w odredakcyjnym podsumowaniu dyskusji poparła racje „wściekłych”, przekładając ich język emocji na spokojny, racjonalny opis zmieniającej się rzeczywistości społecznej, za czym nie nadążały poglądy części pokolenia rodziców i samych dziewczyn [“Równouprawienie w rodzinie” 3]. Jednym słowem, wydarzyło się coś, co sprawiło, że „Filipinka” wpuściła na swoje łamy dziewczynski gniew i bunt.

Stawiam tezę, że tym czymś była postępująca emancypacja młodzieży oraz skonceptualizowana przez Barbarę Klich-Kluczewską „rewolucja emocji” w polskich rodzinach. Dorastające pod koniec lat 60. czytelniczki „Filipinki” były świadkami transformacji, jakiej po wojnie podlegał model małżeństwa i rodziny. Wprawdzie

heteroseksualne małżeństwo pozostawało nadal jedyną pożądaną ścieżką życiową dla młodych ludzi, ale uzawodowienie kobiet pociągało za sobą postępującą realną emancypację w związku, a media tę zmianę promowały. Według Klich-Kluczewskiej, internalizacja wzorca partnerskiego prowadziła kobiety do wzrostu oczekiwań wobec małżeństwa. Chodziło nie tylko o podział ról, ale i o waloryzowanie w pierwszym rzędzie miłości jako motywu wchodzenia w związek małżeński [“Kobieta” 312-315]. Zdaniem badaczki, wypracowana na gruncie badań socjologicznych wyobrażona nowoczesna polska rodzina socjalistyczna miała być związkiem partnerskim, w którym związani uczuciem małżonkowie dzielili obowiązki domowe i wspólnie wychowywali dzieci [“Biopolitics and (Non-)Modernity” 161].

Proces wydłużania czasu edukacji i nacisk na kształcenie dziewczyn na poziomie ponadpodstawowym pociągały za sobą zmianę ich pozycji w obrębie rodziny. W dyskursie pedagogicznym zalecano, aby uczących się córek nie obciążać nadmiernie obowiązkami domowymi i, tak jak synom, zezwolić im na spędzanie wolnego czasu w gronie rówieśników. Ideał nowoczesnej, egalitarnej rodziny oznaczał dla dziewczyn przede wszystkim równe prawo do nauki, rozrywki i uczestnictwa w kulturze młodzieżowej, brak uprzywilejowania braci tylko z racji płci.

Taki model widziały w przekazach medialnych „Wściekła Henryka” i jej rówieśniczki. Popularyzowały go czasopisma, a odnowiona w okresie odwilży powieść dla dziewcząt, zdaniem Szybowicz, miała silny emancypacyjny potencjał. Opisywała rozpad patriarchalnego modelu rodziny, pokazywała postaci „wyzwolonych” matek, pracujących, nowoczesnych, wyemancypowanych, dbających o kształcenie córek i niewtłaczających ich w „tradycyjne” role rodzinne [“»Och, Mam, Mam«” 313]. Bohaterki tych powieści uczyły się, studiowały, przeżywały emocjonalne zawirowania i pierwsze miłości, wchodziły w konflikty z rodzicami i otoczeniem, ale nie musiały borykać się z problemem prania skarpetek starszego brata. Emancypacja domowa, przynajmniej w zakresie podziału prac domowych, już się w ich rodzinach dokonała. Podobnie bohaterki kierowanych do młodzieży filmów walczyły z niesprawiedliwością i obłudą świata dorosłych jak tytułowa Beata, performowały dziewczynską tożsamość jak Anula w telewizyjnym serialu *Wojna domowa*, ale nie obsługiwały braci i ojca, a nawet tak samo jak mężczy równieśnicy nie potrafili utrzymać porządku w swoim pokoju.

Internalizacja oficjalnego dyskursu równościowego, wspomaganego przez przekaz medialny, mogła wieść do poczucia krzywdy w sytuacji, gdy praktyka nie nadążała za teorią. To poczucie krzywdy pociągało za sobą złość i gniew, artykułowane w listach do redakcji. Pod koniec lat 60. „Filipinka” pozwoliła ten gniew upublicznić, widząc w nim reakcję na niesprawiedliwość i potencjał zmiany. Jak pisze Sara Ahmed, gniew jest konstruowany „jako wizja przyszłości, jako tłumaczenie bólu na wiedzę”, w ten sposób niesie ze sobą energię i otwarcie na przyszłość [175].

List „Wściekłej Henryki” pozwolił zaistnieć publicznie dziewczynskiemu gniewowi przeciwko niespełnionej w życiu obietnicy równouprawnienia, pociągnął za sobą głosy protestujące przeciwko praktykom dyskryminacyjnym w szkołach i na uczelniach. Kwestionował esencjalistyczną wizję płci, niepozwalającą dziewczynom korzystać z przyznanych im praw. Był znakiem zmiany, w ramach której na początku lat 80. w „Filipince” mógł ukazać się list autorki kontestującej „ciasny stereotyp kobiecości”, protestującej przeciwko seksualizacji dziewczyn i przyjmującej feministyczny postulat zmiany świata na lepsze [Małgorzata 16].

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2014.
- Borkowska, Anna. „Jakie jesteście?”. *Filipinka*, no. 1, 1957, p. 10.
- Córdova Jiménez, Alejandro. “Las cartas al director como género periodístico”. *Zer. Revista de estudios de comunicación*, vol. 16, no. 30, pp. 189-202.
- “Czy warto czekać? [Listy Gabrieli]”. *Filipinka*, no. 1, 1957, p. 2.
- Dyhouse, Carol. *Girl Trouble: Panic and Progress in the History of Young Women*. Zed Books, 2014.
- Fidelis, Małgorzata. “Czy jesteś nowoczesną dziewczyną? Młode Polki a kultura konsumpcyjna w latach 60.” *Teksty Drugie*, no. 2, 2015, pp. 303-323.
- . “The Other Marxists: Making Sense of International Student Revolts in Poland in the Global Sixties”. *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*, no. 62, 2013, pp. 425-449.
- Frevert, Ute. *Emotions in History – Lost and Found*. Central European University Press, 2011.
- Gintelowa, Helena. “Gospodarstwo domowe w liczbach”. *Gospodarstwo Domowe*, no. 1, 1979, pp. 1-5.
- Greer, Jane. *Girls and Literacy in America: Historical Perspectives to the Present (Contributions to the Study of Childhood and Youth)*. ABC Clio, 2003.
- Jackiewiczowa, Elżbieta. “Starsi nas nie rozumieją”. *Filipinka*, no. 16, 1963, pp. 4-5.
- Kleis Nielsen, Rasmus. “Participation through Letters to the Editor: Circulation, Considerations and Genres in the Letters Institution”. *Journalism*, vol. 11, no. 1, 2010, pp. 21-35.
- Klich-Kluczevska, Barbara. “Kobieta wobec rodziny”. Katarzyna Stańczak-Wiślicz, et al., *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, Univeristas, 2020, pp. 291-326.
- . “Biopolitics and (Non-)Modernity. Population Micro-Policy, Expert Knowledge and Family in Late-Communist Poland”. *Acta Poloniae Historica*, no. 115, 2017, pp. 151-174.
- Łastik, Salomon. “Czy nie krzywdzący obraz?”. *Filipinka*, no. 13, 1957, p. 3.
- Małgorzata. List do redakcji. *Filipinka*, no. 13, 1983, p. 16.

- Naudin, Odile, "Mademoiselle Age Tendre". *Communication et langages*, vol. 11, no. 1, 1977, pp. 67-75.
- "O miłości było najmniej". *Filipinka*, no. 13, 1964, p. 3.
- "Od Anny do Zuzanny". *Filipinka*, no. 1, 1957, p. 2.
- "Od Anny do Zuzanny". *Filipinka*, no. 8, 1959, p. 2.
- Reddy, William. *The Navigation of Feeling*. Cambridge University Press, 2009.
- Rosenwein, Barbara H. "Obawy o emocje w historii". *Teksty Drugie*, no. 1, 2015, pp. 358-391.
- Równie wściekła Krystyna. "Współczuję dziewczynie, która wyjdzie za mąż za mojego brata". *Filipinka*, no. 26, 1967, p. 2.
- "Równouprawnienie w rodzinie". *Filipinka*, no. 1, 1968, p. 3.
- Sawicka, Marta. "Pojęcie kultury emocjonalnej jako narzędzie analizy socjologicznej". *Kultura i Społeczeństwo*, no. 1, 2015, pp. 181-195.
- Senjković, Reana. "Negotiating (Socialist) Girlhood(s): The Case of the Only Girls' Magazine in Socialist Yugoslavia". *International Journal of Culture Studies*, vol. 14, no. 5, 2011, pp. 483-497.
- Słowiński, Konrad. "Wybrane problemy życia codziennego Polaków na podstawie listów opublikowanych na łamach »Przyjaciółki« w latach 1956-1970". *Pamięć i Sprawiedliwość*, no. 1 (21), 2013, pp. 51-82.
- Sokołowska, Urszula. "Edukacyjna rola »Filipinki« w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej". *Czasopismo Naukowe Instytutu Studiów Kobięcych*, vol. 2, no. 11, 2021, pp. 143-157.
- Strzezińska, Helena. *Praca zawodowa kobiet a ich budżet czasu wolnego*. Państwowe Wydawnictwa Ekonomiczne, 1970.
- Szpakowska, Małgorzata. "Listy w sprawach osobistych na łamach prasy". *Napis*, vol. 9, 2003, pp. 229-236.
- Szybowicz, Eliza. "»Sfinks w wieku podlotka«". (Po)odwilżowa powieść dla dziewcząt". *Komunizm. Idee i praktyki w Polsce 1944-1989*, edited by Katarzyna Chmielewska, et al., Wydawnictwo IBL, 2018, pp. 247-284.
- . "»Och, Mam, Mam. Ty jesteś dziwna matka«". Matki i córki w powieściach dla dziewcząt z lat sześćdziesiątych". *Rok 1966. PRL na zakręcie*, edited by Katarzyna Chmielewska, et al., Wydawnictwo IBL, 2014, pp. 313-327.
- Tinkler, Penny. *Constructing Girlhood. Popular Magazines for Girls Growing up in England 1920-1950*, Taylor&Francis, 1995.
- Warecka, Krystyna. "Rodzice nie rozumieją". *Filipinka*, no. 21, 1964, p. 5.
- Wiegandt, Ewa. "Rubryki porad sercowych". *Teksty*, no. 4, 1975, pp. 108-127.
- Wściekła Henryka. "Odwołuję się do Was". *Filipinka*, no. 25, 1967, p. 3.
- Wściekła starsza Krystyna. "Po 25 latach to samo". *Filipinka*, no. 26, 1967, p. 2.
- Zamyślona Kalina. "Wychowywano nas trochę inaczej". *Filipinka*, no. 26, 1967, p. 2.

ABSTRACT

Katarzyna Stańczak-Wiślicz

The Anger of “Furious Henryka” and Girls’ Rebellion in Letters to the Editor of the “Filipinka” Magazine (1957-1989)

This article, based on the analysis of a series of letters about the unfair division of roles in the family sent to the editor of “Filipinka” in 1967 is part of the trend of girlhood studies and research on the social history of emotions. It shows how the process of distinguishing girls as a social group and the development of girl culture was accompanied by their gradual emotional emancipation. Letters to the editor, being a specific form of communication, are treated in the article as a kind of “emotional shelter” according to William Reddy’s terminology, allowing for the articulation of affects that go beyond the set of accepted emotional norms and may be signs of social change.

keywords: emotions, anger, girls, gender equality, Poland 1945-1989

Manifest dziewczyńskości

DZIEWCZYŃSKOŚĆ

SŁOWO

Słowo „dziewczyńskość” usłyszane po raz pierwszy wydaje się niezgrabne, jakby chropowate, dalekie od pełnej uroku dziewczęcości. Kiedy jednak wsłuchać się w jego brzmienie, zastanowić nad etymologią, ten neologizm zyskuje zdecydowanie głębszy sens. Wydaje się, że nowa, innowacyjna forma miała na celu wnieść do naszej świadomości i kultury element zmiany. Pokazać, że możemy być już nie tylko dziewczęce, ale i dziewczynskie. Co tworzy moją „dziewczyńskość”?

SIŁA

W pewnym czasopiśmie przeczytałam, że „siła jest kobietą”. Ta gramatyczna prawda wydaje mi się jednak zbyt prosta. To tak, jakby siłę sprowadzić do wizerunku atletycznej kobiety z hantlami reklamującej siłownię. Siła dziewczynskości jest inna. Oderwana od fizyki i niewymierna. Wyrastająca z poczucia własnej wartości, a nie potrzeby jej udowadniania. Stanowiąca element pewności siebie, którą nie zachwieje hejt czy destruktywna krytyka.

PRZEKORA

Lubię mieć własne zdanie. Moja dziewczynskość sprzeciwia się bezwładowi i stałości. Nie obawia się pytać i oczekuje odpowiedzi. Kwestionuje utarte schematy i nie cierpi stwierdzenia „tak jest, było i będzie”. Jej słowa nie są bezmyślnym przytakiwaniem. Często słyszy, że jest roszczeniowa, niecierpliwa, zbyt wiele chce.

WRAŻLIWOŚĆ

Według mnie dziewczynskość nie jest obojętna. Czasem jest pełna emocji, śmieje się i podskakuje. Zdarza się, że płacze i zamyka się w sobie. Krzyczy, ale jej krzyk nie jest wrzaskiem.

INDYWIDUALNOŚĆ

Moja dziewczynskość bywa samotna. Nie lubi gotowych rozwiązań i utrwalonych wzorców. Szuka mistrzów. Od podszewki zna zasadę prób i błędów, ale uparcie tworzy szkic swojej przyszłości. To przecież jej życie.

Anna Bazan, 13 lat

Joanna Frużyńska

Bardzo mała apokalipsa. Destrukcyjne fantazmaty gniewnych dziewczynek

Nie lubię świata.

Adam Mickiewicz, *Romantyczność*

Dzieweczka, która nie lubi świata, to znana każdemu Polakowi Karusia z najsłynniejszego bodaj w *Balladach i romansach* utworu, będącego początkiem, manifestem, sprzeciwem i deklaracją etyczną. Postać dziewczeczki, która nie lubi świata, nie jest jednak w pełni autonomiczna – jej sięgające za próg śmierci widzenie splata się w naszej wyobraźni ze słynną dyskusją wyznawcy „czucia i wiary” z powołującym się na „szkiełko i oko” aroganckim starcem. Szalona dziewczeczka, uwikłana w antyświeceniową rebelię, zostaje w ten sposób wpisana w dyskurs, który bierze w cudzysłów zapis jej osobistej katastrofy. Nieprzypadkowo Karusia, która nie lubi świata, pojawia się w kontekście przełomu, buntowniczego zrywu – i staje się przewodniczką młodego poety, pragnącego zniszczenia starego ładu i przejścia do nowego (choć czerpiącego z archaicznych zasobów kultury) rozumienia rzeczywistości. Zwrócona do własnego wnętrza dziewczeczka nic jednak o tym nie wie – niezgoda na istniejący świat splata się w jej udręczonej duszy z odrzuceniem poniżającego życia i z fantazmatyczną transgresją.

Przed nią i po niej dziewczęta, które nie lubiły świata, wybierały śmierć lub ucieczkę w wewnętrzną przestrzeń wyobrażoną; bez trudu odnajdziemy w historii literatury postać dziewczynki lub młodej kobiety reżyserującej swój własny koniec świata, na przykład u Fiodora Dostojewskiego lub Michaiła Nabokova. Ja natomiast chciałabym skupić się na literaturze dziecięcej i na obecnych w niej (fantazmatycznych) obrazach absolutnego końca, który będę nazywać „bardzo małą

apokalipsą”. Motyw ten związany jest zwykle z postacią gniewnej dziewczynki, która nie akceptuje rzeczywistości.

Bohaterką mojej opowieści będzie Adela, postać powołana do istnienia przez Agnieszkę Wolny-Hamkało, pisarkę urodzoną w roku 1979, poetkę, autorkę powieści, esejów, sztuk teatralnych oraz kilku – czasem zupełnie zwyczajnych, czasem bardzo śmiałych formalnie – książek dla dzieci. Należy do nich utwór zatytułowany *Nikt nas nie upomni*, odznaczający się wysokim poziomem nieprzezroczystości, w pierwszym rzędzie na poziomie genologicznym: jest to w pewnym sensie opowiadanie, choć lokalnie zbliżające się do liryki; poniekąd poemat, napisany częściowo wierszem nieregularnie rymowanym i rytmicznym, podobnym pod wieloma względami do rapu. Jest to także książka obrazkowa z ilustracjami Ilony Blaut. Utwór opublikowało w 2016 roku wydawnictwo Hokus-Pokus, należące do tak zwanych lilipucich wydawnictw awangardowej książki dziecięcej [Biernacka-Licznar et al. 9-13, 22], choć w wypadku *Nikt nas nie upomni* wskazanie na czytelnika dziecięcego wcale nie jest oczywiste: projekt odbioru również jest nieprzezroczysty, mamy do czynienia z tekstem o co najmniej podwójnym adresie czytelnicznym. Co jednak kluczowe z punktu widzenia interesującego mnie motywu apokalipsy, utwór ten opowiada o trojgu kilkuletnich dzieciach, które zorganizowały koniec świata.

Pobieżny przegląd światowej literatury dziecięcej różnych epok wskazuje, że motyw dziecka reżyserującego koniec świata ma realizacje wprawdzie niezbyt liczne, ale spektakularne i wykazujące ciekawe podobieństwa. Interesujących przykładów dostarczają utwory dla dzieci Neila Gaimana [*Wilki w ścianach*; *Koralina*], a w Polsce – książki Grzegorza Gortata (*Ewelina i Czarny Ptak* [Gortat]), Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby (*Lilana* [Strękowska-Zaremba]) czy Grzegorza Kasdepkego (*Poradnik hodowcy aniołów* [Kasdepke]). Historycznie pierwszym znanym mi przykładem „bardzo małej apokalipsy” jest finał *Alicji w Krainie Czarów* (1865). Motyw fantazmatycznego końca świata ujawnia się w nim od razu w całym bogactwie swoich znaczeń, które będą powracać w „bardzo małych apokalipsach” także w XX i XXI wieku.

Rozdział jedenasty, w którym koniec świata się zaczyna, nosi tytuł *Kto zjadł ciastka* i rozgrywa się w ogrodzie. Jego cudowny, arkadyjski obraz Alicja widziała wielokrotnie, patrząc przez dziurkę od klucza. Gdy po wielu perypetiach jej stale zmieniający się wzrost jest akurat odpowiedni, by wejść do domniemanego raju, okazuje się, że jest to terytorium sadystycznej Królowej Kier. Koniec świata poprzedzony jest sceną sądu, przewrotnie hieratyczną, co sugeruje możliwość intertekstualnego odczytania rozdziału jako parodii biblijnego Sądu Ostatecznego, który z samej swojej natury jest okrutnie zero-jedynkowy i łamie ludzkie poczucie sprawiedliwości. Król i Królowa zasiadają na tronach, przed nimi stoi zakuty w łańcuchy Walet Kier, oskarżony o kradzież ciastek; towarzyszy mu Biały Królik ze zwojem pergaminu.

W sądzie nad Waletem ma wziąć udział dwunastu przysięgłych. Postacie te nieustannie notują, mimo że proces jeszcze się nie rozpoczął. Zdziwiona tym Alicja dowiaduje się od Gryfona, że przysięgli są wyjątkowo nierozgarnięci, więc muszą stale zapisywać własne nazwiska, by ich nie zapomnieć. Od tej chwili Alicję ogarnia uczucie, które będzie jej towarzyszyć do końca sceny: jest oburzona i zaczyna rosnąć. Fabuła od początku była napędzana przez zmiany wzrostu bohaterki, ale aż do tej pory następowały one z jakiejś uchwytnej przyczyny, którą był na przykład magiczny pokarm. Teraz jednak Alicja rośnie spontanicznie, jak możemy przypuszczać – w miarę jak ogarnia ją gniew. Przed Królem i Królową stają kolejni świadkowie – przerażony Kapelusznik, wściekła kucharka, a wreszcie – sama Alicja, która wobec absurdalności sytuacji i jawnej niesprawiedliwości stawianych Waletowi zarzutów nieustannie protestuje i ciągle się zwiększa, co skłania wreszcie Króla do próby usunięcia jej z sali sądowej:

W tej chwili Król, który od pewnego czasu zapisywał coś pilnie w notecie, zawołał „Cisza!” i przeczytał: Paragraf 42. *Wszystkie osoby, których wzrost przekracza jedną milę, obowiązane są opuścić salę rozpraw.*

Wszyscy spojrzeli na Alicję.

„Ja nie mam mili wzrostu”, powiedziała Alicja.

„Masz”, powiedział Król.

„I to prawie dwie mile”, powiedziała Królowa.

„No, w każdym razie nie wyjdę – oświadczyła Alicja. – To zresztą nie jest prawdziwy paragraf: wymyśliliście go sobie na poczekaniu”.

„To najstarszy paragraf w kodeksie” – powiedział Król.

„W takim razie powinien mieć numer 1” – zauważyła Alicja.

Na to Król zbladł i zamknął czym prędzej notes [Carroll 101].

Wreszcie Król uznaje Waleta za winnego na podstawie listu, który nie ma żadnego związku ze sprawą. Nie posiadając się z oburzenia, Alicja – narrator podkreśla w tym miejscu, że bardzo urosła i nie musi już się bać – wdaje się w otwarty spór z Królową i wypowiada słynne zdanie: „Kto by się wami przejmował! Jesteście zwyczajną talią kart i tyle!”, po czym budzi się, unicestwiając świat sennego koszmaru.

W badaniach nad twórczością Lewisa Carrolla wiele razy zwracano uwagę na scenę sądu, z pewnością z racji decydującej roli, jaką odgrywa w fabule zakończenie [Czaja 7-11]¹, ale także ze względu na gęsty spłot obecnych w tym fragmencie znaczeń. Choć kluczem do jego interpretacji jest swoiste zerwanie iluzji (bo Alicja w tej właśnie scenie uświadamia sobie, że znalazła się w wytworzonej przez sie-

1 Główna myśl Dariusza Czaja wyraża się lapidarnie w słowach: „Koniec jest nie tylko czasowym finałem, epilogiem czegoś – jest czymś znacznie więcej: poświadczeniem sensu, racją istnienia. »To, co nie ma końca – dopowiada Łotman – nie ma również sensu«” [8].

bie rzeczywistości onirycznej, którą może zniszczyć), nie ulega też wątpliwości proveniencja dręczących ją obrazów: Kraina Czarów to dzieło jej wyobraźni, ale jednocześnie odbicie rzeczywistości zewnętrznej, której traumatyzujący wpływ Alicja przepracowuje we śnie. Nina Auerbach dopatruje się w scenie sądu nad Waletem charakterystycznej dla Carrolla ambiwalencji: splotu poczucia winy (jej znakiem jest stale powracający motyw pożerania zwierząt, nadający Alicji rys drapieżnictwa) i dziecięcej niewinności:

za pomocą typowego [dla swojej wyobraźni] ambiwalentnego chwytu *portmanteau*, Carroll kreuje rozprawę sądową jednocześnie jako zapowiadającą Orwella parodię sprawiedliwości i obiektywny korelat rzeczywistej świadomości grzechu. Jak pies Fury² w opowieści Myszy, Alicja jest każdym z organów sądu. Ale inaczej niż Fury, jest jednocześnie oskarżonym i oskarżycielem, wmieszana w skład sędziowski, ławę przysięgłych, świadków i obronę – jest i tą, która wytargala się za uszy, i tą, która „oszukiwała”. Być może końcowy werdykt mógłby powiedzieć Alicji, kim naprawdę jest, ale gdyby tak się stało, ciężar Krainy Czarów zagroziłby jej zmiążdżeniem. By do tego nie doszło, Alicja „rośnie” [40-41].

Auerbach, poszukując w kreacji postaci pęknięć zaświadczających o wewnętrznych sprzecznościach obrazu dzieciństwa, stwierdza, że Alicja przerywa ciągłość snu ze strachu, ponieważ fantazmat stał się dla niej zbyt niebezpieczny [35], to znaczy demaskujący jej prawdziwą, podwójną naturę, skrywającą pod powierzchnią anielskiej dziewczęcości fundament zwierzęcego okrucieństwa. Odmienne wprawdzie, ale podobną pod względem oceny interpretację sceny sądu proponuje Marta Matylda Kania, która odczytuje postać Alicji za pomocą kategorii Harolda Blooma. Alicja jest w świetle tej propozycji kandydatką na „silną poetkę”, a kolejne etapy i aspekty jej relacji z Krainą Czarów zostają odczytane jako następujące po sobie stadia próby odróżniania się od prekursora. Figurą budzącą lęk przed wpływem jest zdaniem badaczki Królowa, wobec której działania Alicji przedstawiają się jako celowa strategia od samego początku, czyli od skoku w głąb króliczej nory. Upadek ten jest pierwszym etapem upartego dążenia Alicji do zaznaczenia swojej odrębności, wytworzenia własnego świata, ukonstytuowanego przez jej twórczą wyobraźnię. Niemożność osiągnięcia wymarzonego ogrodu, tworzone przez Alicję parodie wiktoriańskich wierszy dla dzieci, uparte dążenie do wyznaczonego celu określonego miarą właściwego wzrostu, zerwanie poczucia integralności własnego

2 Tak wabi się pies w oryginale *Alice's Adventures in Wonderland*. W przekładzie Roberta Stillera jest to pies Bryś, który wypowiada słowa: „ja sam za przysięgłych się zdam i za sędziego, i sam cię skazuję na śmierć!” [Carroll 29].

ciała i nazwy, zakwestionowanie i odrzucenie wpajanych od zawsze reguł postępowania – to kolejne etapy opisywanego przez Blooma buntu kandydata na „silnego poetę”, który pragnie uwolnienia się od lęku przed wpływem i podporządkowania sobie prekursora. Próby te jednak w przypadku Alicji kończą się na ostatnim etapie – w scenie rozprawy sądowej – całkowitym fiaskiem:

Dlatego jej siła załamuje się tak szybko. Przeobrażony świat coraz silniej wymyka się spod kontroli, a Alicja może poradzić sobie z zagrażającą jej sytuacją w sądzie tylko odnosząc się do stanu sprzed *clinamen*, czyli do porządku świata, w którym jej szalone przygody nie mogłyby mieć miejsca. Może rozwiązać problematyczną sytuację tylko uświadamiając sobie i atakującym ją zewsząd poddanym królewskiej pary: *Jesteście tylko talią kart!*, kończąc zabawę i wracając „na tarczy” z pełnego niedorzeczności snu, nie będąc w stanie nadać tonu toczącej się rozprawie, co potwierdziłoby jej pozycję silnej poetki Krainy Czarów [Kania 207-208].

Obie badaczki akcentują fakt, że dokonując destrukcji rzeczywistości wyobrażonej, Alicja wraca do stanu wyjściowego, do wciąż tego-samego świata, nad którym nie ma sprawczej kontroli. Choć nie we wszystkich realizacjach motywu „bardzo małej apokalipsy” występuje opisana cykliczność, kilka elementów słynnej sceny sądu wykazuje w literaturze dziecięcej zadziwiającą uniwersalność. „Bardzo małe apokalipsy” dokonują się zawsze za sprawą gniewu dziecka, które nie akceptuje fantazmatycznego lub onirycznego świata, ponieważ ocenia ten świat jako zły, niesprawiedliwy, głupi, brzydki, zimny, martwy i groźny. Światem tym rządzi postać dorosła, pozornie wszechpotężna, która zostaje wraz z rozpadającym się uniwersum unicestwiona przez gniewne dziecko. W *Alicji w Krainie Czarów* założycielką koszmarного świata jest Królowa Kier i niemal w każdej realizacji motywu odnajdziemy podobną postać, z reguły żeńską. Bywa nią matka lub jej substytut, opiekunka, wychowawczyni, nauczycielka, dyrektorka sierocińca, albo baśniowa figura matki – władczyni, czarownica, królowa, choć w istocie rzeczy są to różne oblicza jednej, archetypicznej postaci kobiecej, tak rozpowszechnionej w tekstach naszej kultury – groźnej i okrutnej figury negatywnego macierzyństwa: macochy.

Dostrzega ją także Danuta Danek, która umieszcza postać macochy w centrum śmiałej interpretacji *Romantyczności*: antagonistą Karusi nie jest wcale starzec o zimnym sercu, ślepy na cud [Danek]. Dzieweczka nie lubi świata pozornie bliskiego, swojskiego, ponieważ jest w nim raniona od dawna, może od zawsze – jej życie nie zostało otoczone opieką, lecz nadzorem: dziewczeczka obawia się, że „usłyszy macocha”. Karusia nie chce żyć, bo żyje „w złych ludzi tłumie”, a tłum ten otacza ją w rodzinnym domu (wszak zbierająca się wokół niej w miasteczku gawiedź solidaryzuje się z nią i „wierzy głęboko”). Jak pisze badaczka, wpłatając w swój

wywód zwierzenia zaczerpnięte z listów młodego Adama Mickiewicza, którego *porte parole* jest jej zdaniem Karusia:

Przedziwną balladą jest *Romantyczność*. Oto na pozór dom młodej, bardzo młodej bohaterki – rodzicielski dom – w balladzie w ogóle nie istnieje, a zarazem właśnie ten dom ukazany jest tutaj z krzyczącą wręcz wyrazistością „głosem boleści” dziewczeczki jako główny przedmiot jej skargi, główne źródło cierpień, prąródło, źródło wewnętrznie nieustające. Wobec braku więzi, wobec braku nieodzownego do życia, rozumiejącego współbytu z istotami ludzkimi tworzącymi jej rodzicielski dom – albo z najważniejszą dla niej istotą tworzącą ten dom – może ona, wówczas gdy jedyne doświadczenie więzi, współbytu: z ukochanym, okazuje się niemożliwe, już tylko *zwariować się lub powiesić*, aby *nie czuć*. Nie czuć niemożliwości podolania istnieniu [Danek 66].

Warto podkreślić, że w tej interpretacji to młody poeta, który nie lubi świata, wybrał dla siebie maskę dziewczeczki³. Dziewczęcość to charakterystyczny rys postaci, która nie lubi świata; również w utworach dla odbiorców niedoroslých rozżalone dziecko niszczące świat zawsze jest płci żeńskiej: we wszystkich znanych mi przypadkach bardzo małą apokalipsę rozpoczyna dziewczynka.

W książce Agnieszki Wolny-Hamkało *Nikt nas nie upomni* początkowo (i dosyć długo) centralna postać nazywana jest właśnie „dziewczynką”. Zanim poznamy jej imię – Adela – narratorka będzie nam stopniowo przybliżać tę niezwykłą dziecięcą postać poprzez jej dziwne zachowania, łamiące myślowe nawyki. Już pierwsze zdanie opowieści – „To będzie historia o dziewczynce, która o północy pytała: czy jest południe? Czy jest lato?”⁴ – wprowadza nas w przestrzeń wyobrażoną przez dziecko, które dąży do wytworzenia własnego, autonomicznego świata. Niemal natychmiast w opowieści pojawia się od razu zakwestionowany, dorosły punkt widzenia, gdy narratorka na krótką chwilę przenosi uwagę na matkę dziewczynki.

Lubiła raz być kimś, a raz zupełnie kimś innym
I mama bardzo się martwiła, że tak już dziewczynce zostanie
I że sama się zgubi w tych imionach, w tych sukienkach, przebraniach
– Kim, ach kim będzie dziewczynka? –

3 Podobne spostrzeżenie, poparte dodatkowo odniesieniem do IV części *Dziadów*, formuluje Katarzyna Czebot: „To utożsamienie między romantykiem a zakochaną chłopką nie tylko staje się figurą projektu epistemologicznego. Zawieszenie, choćby chwilowe, swojej tożsamości płciowej i klasowej, jakiej wymaga ten gest, przesuwają go w stronę polityki” [288-289].

4 Ze względu na brak numeracji stron w książce Agnieszki Wolny-Hamkało dalej rezygnuję z przypisów. Tekst utworu jest bardzo krótki i zlokalizowanie w nim cytatów nie sprawi Czytelnikom i Czytelniczkom żadnych trudności.

Pytała wciąż mama, nie widząc chyba,
Że dziewczynka już jest, i jest sobą –
Zjadaczką kamieni superluksusową.

Przeciwniczką dziewczynki i władczynią złego świata jest jesień, której Adela wypowiada wojnę, stając na czele niewielkiej dziecięcej armii, w skład której wchodzi dwaj zafascynowani nią chłopcy: Franek i Julek. O ile w opowieści o przygodach Alicji w przestrzeni snu mogliśmy bez trudu dopatrzyć się kompensacji dziecięcych marzeń o potędze niszczącej niesprawiedliwych i głupich dorosłych, po prostu – sprzeciwu wobec hierarchicznej pedagogiki, o tyle młodsza o sto pięćdziesiąt lat Adela buntuje się przeciwko całej rzeczywistości, którą *pars pro toto* reprezentuje tu zmienność pór roku. Adela w najściślejszym z możliwych sensów całkowicie i jawnie nie lubi świata.

Wszyscy dziecięcy bohaterowie książki mogliby zresztą – wzorem Bolesława Leśmiana – zawołać: „Takiż to świat! Niedobry świat! Czemuż lepszego nie ma świata?”, bo dzieci w opowieści Wolny-Hamkało są depresyjne, rozżalone i pełne egzystencjalnego niepokoju. Ich przygnębienie osiąga jednak apogeum, gdy pojawia się postać monstrum. Jest to nowa władczyni świata – jesień.

Aż przyszła jesień do miasta
I powiedziała: koniec światła
Koniec w ogóle sobie chodzenia w klapkach
Zabieram rowery i konfiskuję namioty
Deszcz wysyłam do roboty.
Ma być brzydko, czarno, szaro, ma być wielkie przeziębienie,
Czary mary, ma być katar i ból brzucha, i bakterie.

Zgnębieni perspektywą końca lata chłopcy reagują na zmianę pory roku pełnym melancholii smutkiem. Ich emocje zmieniają się jednak diametralnie w chwili, gdy spotykają w parku nieobliczalną, gniewną Adelę i natychmiast ulegają jej rewolucyjnej wyobraźni. We troje opracowują scenariusz buntowniczego performansu: najpierw, zgodnie z propozycją Julka, dzieci topią telefony na znak zerwania kontaktu z rodzinami, a potem obmyślają plan zniszczenia niesprawiedliwego świata.

Adela sądzi, że konieczne należy naruszać obowiązujące w nim reguły; formułuje w związku z tym pierwszą propozycję, od której zaczyna się tworzenie apokaliptycznego scenariusza:

– A może wypalimy papierosa? – zawołała Adelka. – Nikt nas nie upomni!
– A może rozbijemy butelkę! – zawołał Julek – Nikt nas nie upomni!

- A może rozbierzemy się do naga i będziemy na golasa biegać w listopadzie, z gołą głową i boso! – mówiła Adelka.
- A może pójdziemy do kina na film, w którym się całują sto osiemdziesiąt siedem godzin!
- No, teraz to przesadziłaś – powiedział Julek.
- No, naprawdę – potwierdził Franek – przesadziłaś, dziewczyno. Powinniśmy raczej spalić świat, bo jesteśmy ze świata niezadowoleni, zwłaszcza teraz, jesienią.
- (Akurat – wrzasnęła jesień. – Akurat!)
- Dobra – odrzekły dzieciaki. – Dobra! Spalmy! [...]

Pierwsza próba spalenia świata kończy się jednak niepowodzeniem, ponieważ jesień zalewa płonący stos śmieci deszczem. Gniewne dzieci nie rezygnują jednak z fantazmatycznej wojny, której obraz utrzymany jest w stylu inspirowanym filmem sensacyjnym – po stronie jesieni walczą trzy potwory: antropomorfizowany wiatr, gangster z łańcuchem, cały pokryty bliznami, z urwanym paluchem, oraz równie odrażający deszcz i chmura. Po stronie dzieci staje natomiast monstrualna istota zwana Bestią. Potwór ten, wyposażony w liczne kończyny i oczy, składa się, jak się okazuje, z rodziców dzieci i ich psów. Ostatecznie dziecięca rewolta odnosi zwycięstwo nad jesienią i cały świat zostaje skutecznie spalony – pożoga rozpoczyna się w parku od ułożonego przez Adelę i chłopców stosu, a potem obejmuje kolejne warstwy rzeczywistości: drzewa, budynki, mosty, sklepy, ostatecznie płoną nawet cmentarze.

Z nicości, która nastąpiła po zagładzie w ogniu, kosmos powstaje jednak na nowo. Pierwszy po zniszczeniu świata posiłek, przygotowany z resztek przez mamę Julka, powołuje rzeczywistość do nowego istnienia. Byt odtwarza się z odpadów i szczątków, a choć nowy świat pochodzi z recyklingu, zdumiewa on dzieci swoją idealną świeżością, niespotykaną intensywnością wrażeń, doskonałością form i barw. Dzieci przez jakiś czas są grzeczne i szczęśliwe, ale ich spokój niesie zapowiedź kolejnego cyklu: pewnego dnia Adelę na nowo ogarnia pragnienie destrukcji, ku wielkiej radości obu chłopców. Kolejne epizody niszczycielskiego szału Adeli są jednak mniej spektakularne, naznaczone rosnącą akceptacją świata. W ostatnich zdaniach opowieści Adela „chce mieć przeszłość i przyszłość” i czuje, że jej dom jest wszędzie. Nietrudno odczytać tę nasyoną symbolami biblijnymi historię jako opowieść o wychodzeniu z dzieciństwa, o przemianach wyobrażeń i afektów dziecka, słowem – o dojrzewaniu.

Zorganizowana przez dzieci apokalipsa okazuje się zatem koniecznym etapem procesu, którego punktem dojścia jest afirmacja świata. Ostatecznie nawet jesień staje się ich przyjaciółką; inicjalna niezgoda na świat ulega z czasem spontanicznemu wygaszeniu. Wydaje się jednak, że etap kosmicznej pożogi był konieczny, by gniewne dzieci zaakceptowały rzeczywistość, którą przecież w pewien sposób

same powołały do ponownego zaistnienia. Kluczową rolę dla rekonstrukcji świata po pożarze odgrywa – co bardzo głęboko różnicuje historie Alicji i Adeli – postać macierzyńska oraz związany z nią motyw pożywienia, od którego rozpoczyna się ożywienie rzeczywistości: o ile scenę sądu w utworze Carrolla poprzedza rozmowa Alicji z Falszywym Żółwiem, który śpiewa piosenkę o fałszywej zupie żółwiowej, sporządzonej, jak można sądzić, z jego własnego ciała, o tyle w *Nikt nas nie upomni* świat zmartwychwstaje dzięki mamie, która gotuje zupę pomidorową z odpadków, a zatem przeciwnie – przywraca życie temu, co obumarło. Dziecięce uniwersum przedstawione w utworze Wolny-Hamkało obywateli się w zasadzie bez motywu „żrącej matki”, tak często obecnej w życiu dziewczynek, które nie lubią świata. Konstruując postać antagonistki, pisarka sięgnęła natomiast po motyw wiemy, która sprowadza na ziemię chłód, znanej choćby z baśni *Królowa Śniegu* Hansa Christiana Andersena czy z powieści *Lew, czarownica i stara szafa* C.S. Lewisa. Macoszy aspekt tej postaci został jednak zatarty, co więcej – przewyciężony w akcji następującej po zagładzie świata akceptacji nowego-starego porządku.

Apokaliptyczne imaginarium jest w książce Wolny-Hamkało wyzyskane bardzo szeroko, staje się nadrzędną zasadą konstrukcji opowieści na poziomie fabularnym, stylistycznym i symbolicznym. W pełni prawomocne pozostają w odniesieniu do utworu podkreślane często w badaniach dwoistości motywu apokalipsy. Dariusz Czaja odnajduje we współczesnej polskiej myśli humanistycznej dwa modele apokalipsy, ufundowane na dwóch przeciwstawnych ujęciach końca świata:

W pierwszym przypadku świat w obecnej postaci nie zasługuje na trwanie, bo nie da się go lepiej urządzić, i dlatego też apokalipsa byłaby dla nas wyzwoleniem, w drugim, koniec przypomina zjawisko entropii: przejawia się w stopniowym wytracaniu energii, braku nowych możliwości wewnątrz istniejących wzorców religijnych, politycznych i cywilizacyjnych. W pierwszym przypadku apokalipsa ma jednak w tle eschatologiczną nadzieję (obecna jest w niej, pomijana często, jasna strona apokaliptycznego przesłania – „Oto czynię wszystko nowe”, Ap, 21,5), w drugim „koniec” brzmi zdecydowanie bardziej pesymistycznie i katastroficznym, niejasno też zbliża się do tych wizji starożytnych, w których świat miał zgorzeć w ogniu (*ekpyrosis*), zamykając w ten sposób pewien cykl i otwierając nowy [Czaja 16].

Mimo znacznego podobieństwa do tych właśnie wizji kosmicznej pożogi *Nikt nas nie upomni* więcej zawdzięcza pierwszej koncepcji apokalipsy – koniec świata jest wydarzeniem upragnionym i odnowicielskim, wyzwającym spektaklem. „Bardzo mała apokalipsa” zarówno w książce Wolny-Hamkało, jak i we wszystkich pozostałych realizacjach jest także następstwem gniewu i poczucia krzywdy; na świat sprowadza ją bunt, jest wyrazem resentymentu. W dziecięcych fantazmatach

o końcu świata ujawnia się z całą oczywistością ten rys piśmiennictwa apokaliptycznego, o którym arcybiskup Carlo Maria Martini pisał w listach do Umberta Eco:

W apokalipsach wątkiem dominującym jest zwykle ucieczka od teraźniejszości, która druzgocząc aktualne struktury świata, wprowadziłaby przemocą definitywny porządek wartości, odpowiadający nadziejom i oczekiwaniom autora danej księgi. Gdzieś w tle piśmiennictwa apokaliptycznego mającą grupę ludzi cierpiące poważny ucisk religijny, społeczny i polityczny; nie widzą żadnego wyjścia w działaniu bezpośrednim, wybierają zatem ucieczkę – oczekiwanie czasu, w którym siły kosmiczne runą na ziemię, by zadać klęskę wszelkim wrogom. W tym sensie trzeba powiedzieć, że w każdej apokalipsie jest wielki potencjał utopijny i wielki ładunek nadziei, połączonej jednak z pełną rozpaczą uległością wobec teraźniejszości [22-23].

Jeśli jednak cierpiący ucisk są dziećmi, perspektywa dorastania może wzbudzić w nich nadzieję na wyzwolenie z opresji; taki ostatecznie wydaje się sens dziecięcej apokalipsy, która poprzez gniew i zniszczenie świata prowadzi jednak do wyobrażonego odnowienia (symbolicznie: zaakceptowania) rzeczywistości. Tak więc „bardzo mała apokalipsa” w większości swoich realizacji poucza, że dziecięcy ból istnienia mija wraz z dzieciństwem. Nowy świat powstający na zgłiszczach dawnego jest zwykle powrotem do wyjściowego stanu, choć sprowadzenie fantazmatycznej katastrofy pozwala dziecięcej bohaterce uwolnić się na chwilę od gniewu, upokorzenia, bezradności i frustracji, nieodłącznie powiązanej z doświadczeniem społecznego statusu dziecka.

Połączenie motywu końca świata (kosmicznej pożogi) i dzieciństwa odnajdziemy jednak nie tylko w tekstach adresowanych do dzieci. Związek postaci dziecięcej i obrazów apokaliptycznych datuje się od starożytności; Sławomir Raube odnajduje ów obraz w myśli Heraklita, w zaadaptowanej przez niego wersji niebywale archaicznego mitu o pożarze świata. Kosmiczna pożoga jest jednym z elementów przemian wiecznego ognia, który cyklicznie wyłania się i powraca, by zakończyć obecny etap istnienia świata i rozpocząć nowy. Jak pisze Raube, częściowo cytując ciemnego Heraklita, „Wieczność jest więc tłem, a »Życie jest dzieckiem rzucającym kości. Królestwo jest w ręku dziecka«” [262].

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Auerbach, Nina. "Alice and Wonderland: a Curious Child". *Victorian Studies*, vol. 17, no. 1, September 1973, pp. 31-47.
- Biernacka-Licznar, Katarzyna, et al. *Lili-pucia rewolucja. Awangardowe wydawnictwa dla dzieci i młodzieży w latach 2000–2015. Produkcja wydawnicza. Bibliografia*. Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2018.
- Carroll, Lewis. "Alicja w Krainie Czarów". *Alicja w Krainie Czarów i Po drugiej stronie lustra*, translated by Robert Stiller, Wydawnictwo „Alfa”, 1990, pp. 7-107.
- Czaja, Dariusz. "Figury końca. Przybliżenia". *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, edited by Dariusz Czaja, Wydawnictwo Czarne, 2015, pp. 7-23.
- Czczot, Katarzyna. "Karusia". *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, edited by Monika Rudaś-Grodzka, et al. Wydawnictwo IBL PAN, 2016, pp. 277-293.
- Danek, Danuta. "Romantyczność. Ballada o sieroctwie w rodzicielskim domu". *Twórczość*, no. 10, 2001, pp. 59-77.
- Gaiman, Neil. *Koralina*. Translated by Paulina Braiter, Wydawnictwo Mag, 2003.
- . *Wilki w ścianach*. Translated by Paulina Braiter, Wydawnictwo Mag, 2004.
- Gortat, Grzegorz. *Ewelina i Czarny Ptak*. Agencja Edytorska Ezop, 2013.
- Kania, Marta Matylda. *Żywioły wyobrażeń. O wyobrażaniu i przeobrażaniu*. TAIWPN Universitas, 2014.
- Kasdepke, Grzegorz. *Poradnik hodowcy aniołów*. Wydawnictwo Literackie, 2012.
- Martini, Carlo Maria. "Nadzieja koniec przekształca w cel". Umberto Eco, Carlo Maria Martini, *W co wierzy ten, kto nie wierzy? Dialog epistolarny*, translated by Ireneusz Kania, Noir sur Blanc, 2018, pp. 19-26.
- Raube, Sławomir. "Apokalipsa nadchodzi i odchodzi. Heraklit, Orygenes, Nietzsche i filozoficzny ciąg powrotów". *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, edited by Krzysztof Korotkich, Jarosław Ławski, vol. 1, Uniwersytet w Białymstoku, 2006, pp. 261-271.
- Strękowska-Zaremba, Małgorzata. *Lilana*. Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”, 2019.
- Wolny-Hamkało, Agnieszka. *Nikt nas nie upomni*. Wydawnictwo Hokus-Pokus, 2016.

ABSTRACT

Joanna Frużyńska

A (Very) Minor Apocalypse. The Destructive Phantasms of Angry Girls

This paper aims at analyzing the functions of apocalyptic themes in children's literature. The main subject of research is the book by Agnieszka Wolny-Hamkało *Nikt nas nie upomni* (2016), presented in the context of earlier examples of the same theme: a girl who rebels against the world, both in literature for adult readers (for example in the ballad *Romantyczność* by Adam Mickiewicz) and in books written for children. In almost all of the analyzed works the conflict of the girl and her "stepmother" (or other negative figure of the mother) is presented as the emotional background of the phantasmagoric apocalypse. In children's literature the archetype of a girl causing the end of the world is the title character of *Alice's Adventures in Wonderland* by Lewis Carroll. In the further history of this literature a stable topic appears: "a child causing the end of the world"; in the present article this topos is called "a (very) minor apocalypse." The works referring to such tradition depict the character of an angry girl who fantasizes about the end of the world, thus overcoming feelings of injustice resulting from a difficult existential situation. In the representations of the end of the world imagined by a child, the positive aspect of the apocalyptic tradition is present usually – the world is re-emerging, often in a more perfect form, acceptable to the child.

keywords: Agnieszka Wolny-Hamkało, apocalypse, phantasm, childhood, girl, emotions

A Ty bądź sobą. Manifest (o) dziewczynkości

Kiedy chodziłam do przedszkola, bezustannie słyszałam wyraz „chłopczyca”. Miano to przypisywano wszystkim dziewczynkom, które wspinały się po drzewach, bawiły się samochodzikami, nosiły spodnie czy grały w piłkę nożną. Zdawałoby się, że określenie to było zawstydzające i negatywne. Jednak dziewczynki, raz tak nazwane, z dumą mówiły o sobie „Jestem chłopczycą!” i dalej kopały piłkę i bawiły się w wyścigi samochodowe. Z niektórymi z nich utrzymuję kontakt do tej pory. Nadal są niezwykłymi osobami i stanowią dla mnie nie lada inspirację.

Teraz, jak jestem starsza, umiem dostrzec, jak silne były moje koleżanki z przedszkola. Określenie „chłopczyca” było esencją stereotypów i wymagań dotyczących dziewczynek. Niby żartobliwe, a jednak w małym dziecku mogło wywołać poczucie winy i wstyd. I nie tylko – mogło spowodować, że dziewczynki przestałyby robić to, co lubiły, i zaczęły zachowywać się tak, jak „grzecznym dziewczynkom przystało”. Ale one nie dawały się tak łatwo. Były małymi feministkami, wiedziały, że mogą być, kim chcą.

Współczesny świat bezustannie narzuca nam wzorce zachowań (dotyczy to oczywiście nie tylko kobiet i dziewczyn, ale również mężczyzn, chłopaków, osób niebinarnych i transpłciowych). Media społeczności-

we, seriale, filmy, muzyka, książki, wypowiedzi innych osób, zachowania powszechnie uznane za normę bombardują nas wizerunkami piosenekarek przytulających pluszowe misie i księżniczek czekających na swego rycerza. Z drugiej zaś strony rzucają w nas zdjęciami prezydentek podejmujących wielkie decyzje i naukowczyń odkrywających tajemnice wszechświata. Krzyczą, że mamy być takie a takie – „masz być wielka i silna, bo kobiety są silne!” albo „masz być uległa i piękna, bo kobiety mają cieszyć oczy mężczyzn!”.

To ja też krzyknę. Krzyknę „bądź sobą!”. W świecie, w którym dominują dwie wizje kobiecości czy dziewczynkości – jedna nakazująca nam bycie uległymi, pięknymi, grzecznymi i delikatnymi, a druga bycie twardymi, nieustępliwymi, inteligentnie złośliwymi i traktującymi wygląd podrzędnie – zapominamy, że zamiast się kreować na osoby idealnie wpisujące się we wzorzec, możemy po prostu być sobą. I że to jest dla nas najlepsze. Każda kobieta i dziewczyna ma prawo lubić to, co rzeczywiście lubi, kierować się własnymi wartościami, robić to, na co ma ochotę (w granicach prawa, oczywiście) i zadawać się z tymi ludźmi, którzy są dla niej naprawdę ważni. Każda z nas może grać w piłkę nożną (albo nie), głosować na prezydenta (albo nie), codziennie gotować obiad (albo nie), zgłębiać tajemnice fizyki kwantowej (albo nie), ubierać się w piękne suknie (albo nie), nosić stanik (albo nie) i tak dalej. Życie w zgodzie ze sobą jest podstawą zdrowia psychicznego. Dlatego apeluję do wszystkich dziewczyn i kobiet: nie dajcie się schematom. Bądźcie, kim jesteście i mówcie o tym

z dumą. Nie musicie się dostosowywać do żadnej definicji kobiecości czy dziewczynkości. Każda z nas ma własną, niepowtarzalną dziewczynkość.

Dawno temu sufrażystki walczyły o prawo głosu dla kobiet. Teraz możemy nie tylko głosować, ale i startować w tych wyborach. Możemy z naszych praw korzystać, kiedy tylko chcemy. O tym właśnie powinnyśmy pamiętać jako feministki – prawo to nie obowiązek i możemy z niego korzystać, jeżeli tego chcemy. Walka o równouprawnienie to walka o możliwości i o to, by nikt ich nam nie odbierał ani nie miał najmniejszych pretensji, jeżeli na dane postępowanie się decydujemy. A żeby to osiągnąć, musimy głośno mówić: „jestem sobą i mam do tego prawo!”.

Ja zacznę.

Mam szesnaście lat, rude włosy i piegi, które uważam za ładne. Często gotuję w domu. Lubię to robić i jako domowniczka muszę wspólnie z innymi domownikami dbać o dom i wyżywienie. Jestem na profilu rozszerzającym matematykę, fizykę i chemię. Właśnie te dziedziny mnie interesują. Gram na gitarze elektrycznej. Kocham pandy, koty, alpaki i wszystkie inne zwierzątka. Oglądam anime i *My Little Pony*. Dużo czytam. Chcę zostać dziennikarką. Działam jako wolontariuszka. Uczę się fińskiego. Mam dużo ciuchów i lubię się w nie stroić. Interesuje mnie, co się dzieje w świecie. Nie wiem jeszcze, czy chcę mieć dzieci.

To jestem ja i jestem z tego dumna. A Ty kim jesteś?

Ula Duraj, 16 lat

Agnieszka Kocznur

Edukacja sensualna: *Lato Adeli* Agnieszki Wolny-Hamkało

Ryty przejścia

Dojrzewanie jest stanem przejściowym, pomostem między dzieciństwem a dorosłością, efemerycznym stadium poczwarki, nieuniknionym limbo. W artykule *Meeting at the Crossroads: Women's Psychology and Girls' Development* autorki nazywają dojrzewanie dziewczęcia punktem zwrotnym w rozwoju – spotkaniem między kobietą a dziewczynką, przełomowym momentem dla kobiecej psychiki [Brown and Gilligan]. Nastolatki nie mają bowiem jeszcze całkowicie ukształtowanej „dorosłej” tożsamości, „dorosłych” obowiązków ani wolności, ale w żadnym razie nie są już dziećmi. Dramat dziewczynstwa rozgrywa się więc na kilku poziomach: z jednej strony, żyjąc w liminalnej poczekalni dorosłości, dziewczęta coraz częściej tresowane są do podporządkowywania się społecznym oczekiwaniom dotyczącym wzorców genderowych, które w patriarchalnej kulturze Zachodu przypisane są kobietom. Z drugiej strony zmienia się ich ciało, a one same stają się świadome swojej seksualności i wszystkich sfer z nią związanych: pożądania, uczuć, potrzeb, etyki i tak dalej. W kulturze, która fetyszyzuje niedorosłość i infantyлізуje kobiecość, proces ten jest dla nich szczególnie trudny. W literaturze dla młodzieży ciężko wyważyć punkt ciężkości: z jednej strony obserwujemy absolutną niewidoczność ciała obecną we wciąż istniejącym nurcie powieści dla dziewcząt, reprezentowanym na przykład przez Małgorzatę Musierowicz, z drugiej strony – pornografię literacką, której szerokie spektrum tematów i wyobrażeń zagarnięte zostało przez

obszar *fan fiction*. Zmianę w ukazywaniu erotyki w polskich powieściach dla młodzieży stanowi rodzaj przesunięcia w ich estetyce w kierunku afirmowania erotyki i seksualności nastolatek, jak również samej akceptacji ich jako istot seksualnych.

Literatura kierowana do nastolatek – a mam tu na myśli nie tylko powieści dla dziewcząt, ale również literaturę młodzieżową i YA/NA – obrazuje dziewczęcą seksualność za pomocą kilku powielanych klisz. Jedną z nich jest podejście do rozwijającej się dziewczynskiej seksualności jako niebezpiecznego popędu, który powinien zostać ujarzmiony i objęty tabu. Szczególnie silnie zarysowywany jest model, w którym pożądanie należy z konieczności uregulować i represjonować. Takie podejście reprezentowane było zwłaszcza w literaturze z lat 90. i z początku XXI wieku – demonizowanie dziewczęcej seksualności można z łatwością rozpoznać na przykład w powieściach Doroty Terakowskiej i Tomasza Tryzny. Opisane w nich pożądanie i seks świadczyły o upadku moralnym i zasługiwały na karę, którą mogły być nie tylko niechciana ciąża i ostracyzm społeczny, ale również gwałt, a nawet śmierć¹. Podobnie kontrowersyjne *causationary tales* o prostym, dydaktycznym przekazie pojawiają się coraz rzadziej, choć jak zwraca uwagę autorka książki *Virginity in Young Adult Literature after Twilight* w odniesieniu do prozy amerykańskiej, model ten został przeobrażony i umocniony poprzez ogólnoświatowy sukces serii Stephanie Meyer [Seifert].

Drugi, silnie manifestujący się w powieściach kierowanych do dziewcząt trend nazywam, z braku lepszego określenia, powieściami o niewidzialnych ciałach. Dotyczą one obecnie zdecydowanej większości polskiej produkcji literatury dla nastolatek, włączając w to polskie powieści LGBT⁺² i dużą część fantastyki. W tych powieściach nie tylko seksualność jest zupełnie pomijana, ale również jakakolwiek cielesność bohaterów. Orientacja seksualna i tożsamość płciowa istnieją w nich wyłącznie w wymiarze społecznym i relacyjnym, co najbardziej (nie)opisane jest w *Fanfiku* Natalii Osińskiej³ – proces fizycznej tranzycji głównego bohatera, którego tożsamość płciowa stanowi główny temat książki, jest zupełnie pominięta, a wszelkie erotyczne (?) kontakty między bohaterami określane są metaforycznie jako „migdalenie się”. W tego typu książkach wątek romantyczny często nie jest wysuwany na plan pierwszy, czym można uzasadnić brak bezpośrednich odwołań do sfer związanych z seksualnością, lecz jednocześnie wiele z nich stanowi przykłady typowych *coming-of-age novels*.

1 Zarówno *Panna Nikt* Tryzny (1994), jak i *Ono* Terakowskiej (2001) zaklasyfikować można jako tzw. *taboo-breaking novels*, co w języku polskim nie doczekało się odpowiedniego określenia – proponuję nazwę „powieści szokujące” nawiązującą do tzw. reklam szokujących.

2 Jedyny wyjątek stanowić może tu *Rado Boy* Doroty Jaworskiej zawierający m.in. obrazowy opis chłopięcej masturbacji. Książka ta ma jednak inne problemy związane zarówno z obrazowaniem przemocy, jak i samą kompozycją i stylistyką tekstu.

3 Seria Osińskiej odnosi się i kontestuje – nie tylko tematycznie, lecz również językowo – do „Jeżycjady” Małgorzaty Musierowicz. O podobieństwach i różnicach między seriami zob. [Gromadzka].

To, że powyższe, negujące seksualność nastolatek modele są próbą zaklinania rzeczywistości, widać najdobitniej w dwóch literackich sferach. Pierwszą z nich jest przestrzeń ciałopozytywnych poradników kierowanych do nastolatek i do dziewcząt, które wchodzą w wiek nastoletni (*pre-teen*)⁴. Mają one przekazywać profesjonalną wiedzę na temat seksualności, dojrzewania ciała i procesów z nim związanych, ale jednocześnie jest to wiedza, do której dostęp jest ograniczony – nie każda nastolatka ma środki i możliwość jej zakupu, a wielu rodziców wciąż uważa tematy związane z seksem za kontrowersyjne. Moim zdaniem poradniki te zastąpiły w pewien sposób niszę zajmowaną wcześniej przez czasopisma kierowane do dziewcząt, a niewydawane już w Polsce: „Bravo Girl”, „Popcorn”, „Dziewczynę”, zmodernizowaną „Filipinkę”, „Magazyn 13-latki” i tym podobne. Współczesna narracja kierowana do dziewcząt w tego typu publikacjach często odzwierciedla pewnego rodzaju ambiwalencję – teksty podkreślają i celebrują „dziewczęcą siłę” (*girl power*), ale wyłącznie wtedy, gdy dziewczyna pozostaje w granicach konwencjonalnej kobiecości [Bacchilegal].

Inną interesującą przestrzenią jest internet i prezentowane w nich *fan fictions*. Na portalach typu Wattpad czy Quotev moderacja treści praktycznie nie istnieje, co skutkuje masową publikacją młodzieżowej pornografii literackiej – pisanej najczęściej przez osławiające swoje ciała i pożądanie dziewczęta. Niektóre badaczki i badacze [Cumberland; Pan] argumentują, że *fan fiction* jest bezpiecznym wentylem poznawania własnej seksualności i przełamywania norm genderowych, społecznych, jako że zdecydowana większość tych publikacji pisana jest przez dziewczęta i kobiety [Jenkins]. Mam jednak wątpliwości co do takiej interpretacji – pomijając różną jakość, fanfiki powielają toksyczne, szkodliwe wzorce relacji, a ich subwersywny potencjał zostaje niejednokrotnie zniszczony przez powszechną przemocowość.

Pogranicza

Agnieszka Wolny-Hamkało (ur. 1979) jest poetką, publicystką, tworzy dramaty, publikuje teksty krytyczne, książki dla dzieci. Twórczość tej autorki sytuuje się na pograniczu zarówno gatunków, jak i tematyki – interesują ją nastoletństwo, zamięszanie, stany przejściowe. Pierwsze tomiki nasycone były również erotyzmem, a ich fragmenty wplatane są nieraz jako intertekstualne odniesienia do tekstów bardziej prozatorskich, jak dzieje się to w tym przypadku. Trylogia winiet o Adeli

4 Np. *Twoje ciałopozytywne dojrzewanie* Barbary Pietruszczak; *#sexedpl. Rozmowy Anji Rubik o dojrzewaniu, miłości i seksie*, Anja Rubik i in., a także przekłady z języka angielskiego i francuskiego, np.: *Dorastanie. Jak to proste!* Roberta Winstona; *Twój dziewczyniński przewodnik po dorastaniu* Sophie Elkan; *Ciało – śmiało!* Sonyi Renee Taylor, *Maja dorasta. Niezbędnik dorastającej dziewczynki* Mòniki Peitx.

(zwanej najpierw Adelką, następnie Adelą, a w ostatniej części – Adą) genologicznie lokuje się gdzieś na pograniczu tej twórczości, rozciągnięta na osi między twórczością dla dzieci a tą dla dorosłych. *Nikt nas nie upomni* jest rymowanym poematem, ilustrowanym w popartowym, komiksowym stylu przez Ilonę Bałut. Opowiada historię trójki jedenastoletnich przyjaciół, którzy odkrywają wolność – wolność w podejmowaniu decyzji – lecz również konieczność ponoszenia konsekwencji. I mimo że pozornie nikt ich nie upomina, rodzice zjawiają się w krytycznym momencie, aby pomóc, wtedy jeszcze, dzieciom.

Lato Adeli stanowi najbardziej efemeryczną z trzech części. Ilustracje Agnieszki Kozłowskiej nie są już krzykliwe i kontrastowe, jak w pierwszej części, lecz delikatne i niepełne – zdaje się, jakby znikwały, wtapiając się w karty historii, co dzieje się również z samą Adelą, lecz dopiero w części następnej. Książka spotkała się z pozytywną recepcją krytyczną, co zaowocowało przyznaniem jej nagrody polskiej sekcji IBBY 2019 w kategorii Książki Roku. Autorka odchodzi w niej od utartych tropów empoweringujących i emancypacyjnych, starając się znaleźć własny sposób opisanie seksualności i przeżyć głównej bohaterki. Mimo że cykl składa się z trzech tomów, to właśnie drugi z nich – *Lato Adeli* – wydaje się kluczowy. Proza ta ma ściśle artystyczny wymiar, podzielona jest na krótkie segmenty, migawki z poszczególnych pór doby (każdy segment ma tytuł *Dni Adeli* lub *Noce Adeli*), których Adela jest główną bohaterką, ale jednocześnie obserwujemy ją z perspektywy trzeciosobowego narratora. Same imiona Adela i Ada są niezwykle znaczące – odsyłają przecież zarówno do dominującej seksualnie Schulzowskiej Adeli, pożądlivej Nabokovowskiej Ady i do pożądanej Adeli z powieści dla młodzieży Niziurskiego.

Noce Adeli

Dziwnie zachowywało się miejsce, które pan dotknął. Było cieplejsze i Adela mogłaby przysiąc, że miało inny kolor (niż reszta Adeli). Było to też miejsce ruchome: czasem przesuwało się do brzucha i tam pulsowało, jakby dziewczynka połknęła całkiem żywe zwierzątko. A czasem rozpuszczało się pod skórą i obejmowało od środka całą Adelę. Jakby ją ktoś od środka porywał. Wiezorami, kiedy było już ciemno, wychodziła z jamniczka przed blok i spacerowała. We wtorki o tej porze w jednym z parterowych mieszkań chudy masażysta ugniatał strasznie grubą panią. Leżała jak wspianiała, lśniąca ryba na rozkładanym łóżku. Na łokciach miała dołeczki, jak ktoś, kto się szeroko uśmiecha. Te łokcie uśmiechały się do Adeli. Patrzyła w rozjarzone światłem balkonowe okno i zastanawiała się, czy masażysta też zostawia na ciele grubej pani niewidoczne gołym okiem ślady [*Lato Adeli* 41].

Poszczególne tomy trylogii różnią się między sobą: gatunkiem literackim, formą, wymową. Łączą je natomiast bohaterowie: Julek, Franek i Adela, choć w toku czytania trudno nie odnieść wrażenia, że Adela nie istnieje. W pierwszych dwóch częściach jest ona conceptem, uosobieniem dziewczynstwa. Z dziecka staje się nastolatką, a następnie z nastolatki – młodą kobietą. Co interesujące, wówczas jej droga się kończy, Adela znika, choć tak naprawdę zniknąć nie może, bo w rzeczywistości nigdy nie istniała.

Sposób, w jaki wszechwiedzący narrator o niej mówi, przybliża adresatowi jej myśli i odczucia, skłania do refleksji, że być może Adela nie jest jedynie wytworem wyobraźni autorki, lecz czymś więcej: nostalgicznym wspomnieniem czasów dojrzewania, długiego, gorącego lata. Wolny-Hamkało subwersywnie porusza tematy związane z seksualnością i pożądaniem tytułowej bohaterki, tworząc niepokojącą, duszną atmosferę utraty niewinności i „przeistaczania się” z dziewczynki w młodą kobietę. Atmosfera książki jest duszna i oniryczna, a zakochana w dorosłym sąsiedzie Adela ma erotyczne, pełne freudowskich symboli sny o roślinach, które oplatają ją i unoszą, aż do momentu, w którym dotyka ją bezsenność.

No i zaczęło się: nie mogła spać. W samych majtkach (w koniki morskie) podchodziła do okien i liczyła te szyby, za którymi paliło się światło. Kto jeszcze nie spał w bloku naprzeciwko? [...] Ada miała swoje sposoby na bezsenność. [...] Dziewczyna zrzuciła kołdrę na ziemię, położyła się na wznak i wyobraziła sobie, że jest w starym domku w górach. Kiedyś odwiedzili taki domek i był w nim pokój roślinny. Czarna roślina pnąca zajęła cały pokój na antresoli! I teraz Ada wyobraziła sobie, że roślina wypuszcza biały, tłusty korzeń i ten korzeń podnosi Adę coraz wyżej i wyżej pod sam sufit i kołysze [*Lato Adeli* 32-33].

Adela pożąda męskiej uwagi, męskiego spojrzenia (*male gaze*). Znajduje ją w postaci dorosłego sąsiada i mimo że ich kontakty są naskórkowe, dziewczyna bardzo ich wyczekuje i każdemu słowu oraz spojrzeniu, jakie pada z jego strony, nadaje symboliczny wymiar i analizuje w nieskończoność. Jednocześnie sama postać sąsiada wywołuje w niej niezrozumiały niepokój, wewnętrzne poruszenie, którego jeszcze nie potrafi przetworzyć na świadomym poziomie. Paradoksalnie dziewczyna, która jest ze wszech miar seksualizowana, sama nie może być istotą seksualną – traci wówczas pociągającą dla męskiego spojrzenia niewinność.

Dni Adeli

Przyglądanie się komuś jest przyjemne, Adela zrozumiała to szybko. Na osiedlu wszyscy na siebie patrzyli. [...] A czasem to właśnie Ada szła i czuła na sobie te wszystkie spojrzenia jak musze łapki, klejące się trąbki, delikatne i lepkie. Wtedy dojrzewała w trybie turbo, lekko się nadymała

i przybierała kpiący wyraz twarzy. Tylko w południe się zamyślała i zapominała sama o sobie. Miała wtedy buzię małej dziewczynki, ale wystarczyło, że jej wzrok spotkał się ze wzrokiem pana – zaraz się cała zmieniała. Czasem pan palił na balkonie, jego wąskie usta zaciskały się na papierosie jak śliska, trawiasta obrączka [*Lato Adeli* 20].

Noce Adeli

A wtedy, zasypiając, wyobrażała sobie siebie pod drzwiami pana sąsiada – jako wysoką, rudą kobietę. Robiła scenę, wrzeszcząc: „Bo ty mnie nie szanujesz!”. A po namyśle dodawała: „Ty świnió”. I pan patrzył na nią z szacunkiem [12].

Napięcie narasta wraz z duszną atmosferą przerwana dwoma zjawiskami: burzą i nieokreślonym złym wydarzeniem – jako czytelnicy nie wiemy, co dokładnie się wydarzyło, wiemy jedynie, że w nocy na osiedle przyjechała policja, co spowodowało nagły wzrost zainteresowania rodziców Adeli nią samą – ich wcześniejsze powroty do domu, stosowanie imperatywów typu „nie rozmawiaj z obcymi”, „nie włócz się po mieście”. Paradoksalnie to niedookreślone złe wydarzenie zapewnia Adeli bezpieczeństwo – zaczyna lepiej spać. Pomazana czerwoną kredką ostatnia strona książki sugeruje jeszcze jeden, cielesny wymiar zmiany, który każe nam się zastanowić, czy złe wydarzenie nie działo się wyłącznie w głowie Adeli i czy nie była nim właśnie jej pierwsza menstruacja – symboliczny ryt przejścia. Tym, co wiemy na pewno, jest fakt, że długie, gorące lato dobiegło końca⁵.

Niemiejsc, beczasy

W *Lecie Adeli* następuje rozmycie dziewczynstwa wraz z dojrzewaniem głównej bohaterki. Okazuje się, że po zaniku dziewczęctwa nie ma już nikogo – nie poznajemy kobiety, którą mogła stać się Adela. Zamiast tego szukamy jej po śladach dziewczynkości, po tropach, które nam pozostawiła. W najnowszej książce Wolny-Hamkało jest już nieobecna, obserwujemy jedynie zmagania Julka i Franka związane z poszukiwaniem jej, a jednocześnie – z akceptacją myśli, że być może nigdy jej nie odnajdą. Jest coś transgresyjnego i voyeurystycznego w ciągłym obserwowaniu Adeli przez chłopców – zdecydowanie bardziej intrygujące od własnego dojrzewania jest dla nich dojrzewanie Adeli. Możemy odwołać się tu do powieści gotyckiej, w której zmieniające się ciało wywołuje niepokój, ale zarazem fascynację. Na przykład w *Drakuli* przemiana kobiety w wampira jest postrzegana zarówno jako podniecająca seksualnie, jak i zagrażająca. Ponadto kolejna część

5 Również w sensie dosłownym – akcja *Po śladach* rozgrywa się jesienią.

trylogii podejmuje coraz więcej takich tropów – w znaczącej części przepelniona jest niesamowitością.

Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na liminalność przestrzeni wszystkich trzech tomów, doskonale wpasowującą się we wspomniany koncept dziewczynskości. Są to miejsca nieokreślone, dziwne, które każdy potrafi rozpoznać, do których każdy może się odnieść, takie jak bliżej niesprecyzowane zamknięte osiedle, pokryte trawą pobocze drogi na obrzeżach miasta, podejrzany hostel mieszczący się w brudnej kamienicy. Oprócz napięcia związanego z wolno upływającym czasem i gwałtownymi zmianami w samej bohaterce mamy do czynienia również z kontrastem w przestrzeni ukazanej w powieści – Adela mieszka na zamkniętym osiedlu, jej koledzy w betonowych, postkomunistycznych blokach, a jednocześnie cała trójka włóczy się po otwartych przestrzeniach nad jeziorem, wychodzi na dach wieżowca, aby móc pooddychać, leniwie snuje się po sztucznych, ale jakże pustych i rozległych przestrzeniach galerii handlowych i cementarza. Podobnie jak samo dziewczynstwo, niemiejsca z koncepcji Marca Auge złożone są z liminalnych klisz, zestawów skojarzeń kulturowych [Auge]. Doskonale korespondują przez to z samą postacią Adeli – Adela nie istnieje, Adela jest stanem przejściowym, byciem *między-i-pomiędzy* [Barriel], zawieszeniem w niebycie czasu. Właśnie to zawieszenie charakterystyczne jest dla konceptu dziewczynstwa, które rozgrywa się w czasie między dwoma stanami: dzieciństwem a dorosłością. Przebywa się w nim z konieczności, a nie z własnej woli. Adela nie istnieje też dlatego, że złożona została z intertekstualnych klisz dziewczynstwa, uosabia wszystkie pojmowane kulturowo jego cechy – jest tak dziewczynska, że aż nierealna. W postaci Adeli odbijają się różnorodne intertekstualne pobłyski – martwych nastoletnich sióstr Eugenidesa, pożądlivej Nabokovowskiej Ady, skrzywdzonej Lolity, dominującej Schulzowskiej Adeli, targanej pożądaniem Amelii z powieści de Chateaubrianda. Jednak zniknięcie Adeli można postrzegać również w inny sposób – jako radykalny akt niezgodny, jak subwersywne „nie” powiedziane światu, który wtłacza Adelę w ramy stereotypowo pojmowanej kobiecości.

W literaturze skierowanej do nastolatek przedstawienia dziewczynskości – a szczególnie dziewczęcej seksualności – dostarczają alternatywnych obrazów tego, co znaczy być dojrzewającą kobietą w opresyjnej polskiej kulturze i polskim społeczeństwie. Literacka wizja Agnieszki Wolny-Hamkało wyróżnia się znacząco na tle innych, stereotypowych przedstawień nie tylko poprzez afirmowanie czasu dorastania i brak dydaktycznego, protekcyjnego tonu, lecz także dzięki ogromnej wartości artystycznej, jaką reprezentują jej dzieła. Wizja Adeli jako pewnej siebie, niezależnej i asertywnej seksualnie dziewczyny demaskuje patriarchalną opresję i zachęca do indywidualnej autorefleksji nad swoim ciałem i seksualnością.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Auge, Marc. *Non-places*. Verso, 2008.
- Bacchilega, Cristina. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. 2010. *Open WorldCat*, <http://www.degruyter.com/doc/cover/9780812200638.jpg>.
- Barrie, James Matthew. *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*. Translated by Aleksandra Wieczorkiewicz, Wydawnictwo Media Rodzina, 2018.
- Brown, Lyn Mikel, and Carol Gilligan. "Meeting at the Crossroads: Women's Psychology and Girls' Development". *Feminism & Psychology*, vol. 3, no. 1, 1993, pp. 11-35, <https://doi.org/doi:10.1177/0959353593031002>.
- Cumberland, Sharon. "Private Uses of Cyberspace: Women, Desire, and Fan Culture". *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, edited by David Thornburn, and Henry Jenkins, The MIT Press, 2003, pp. 261-279.
- Gromadzka, Beata. "Anty-Jeżycjada? Jakie są najnowsze powieści dla dziewcząt i o dziewczętach na przykładzie »Fanfika« (2016) Natalii Osińskiej?". *Filoteknos*, no. 10, 2020, pp. 225-239, <https://doi.org/10.23817/filotek.10-16>.
- Jenkins, Henry. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. Routledge, 1992.
- Pan, Yijie Coco. "Slash Fiction: Breaking Boundaries of Gender Identification Through Textual Media". *Aesthetics and Literature*, no. 1, 2020, pp. 89-91.
- Seifert, Christine. *Virginity in Young Adult Literature after Twilight*. Rowman & Littlefield Publishers, 2015.
- Wolny-Hamkało, Agnieszka. *Nikt nas nie upomni*. Wydawnictwo Hokus-Pokus, 2016.
- . *Lato Adeli*. Wydawnictwo Hokus-Pokus, 2019.
- . *Po śladach*. Wydawnictwo Hokus-Pokus, 2021.

ABSTRACT

Agnieszka Kocznur

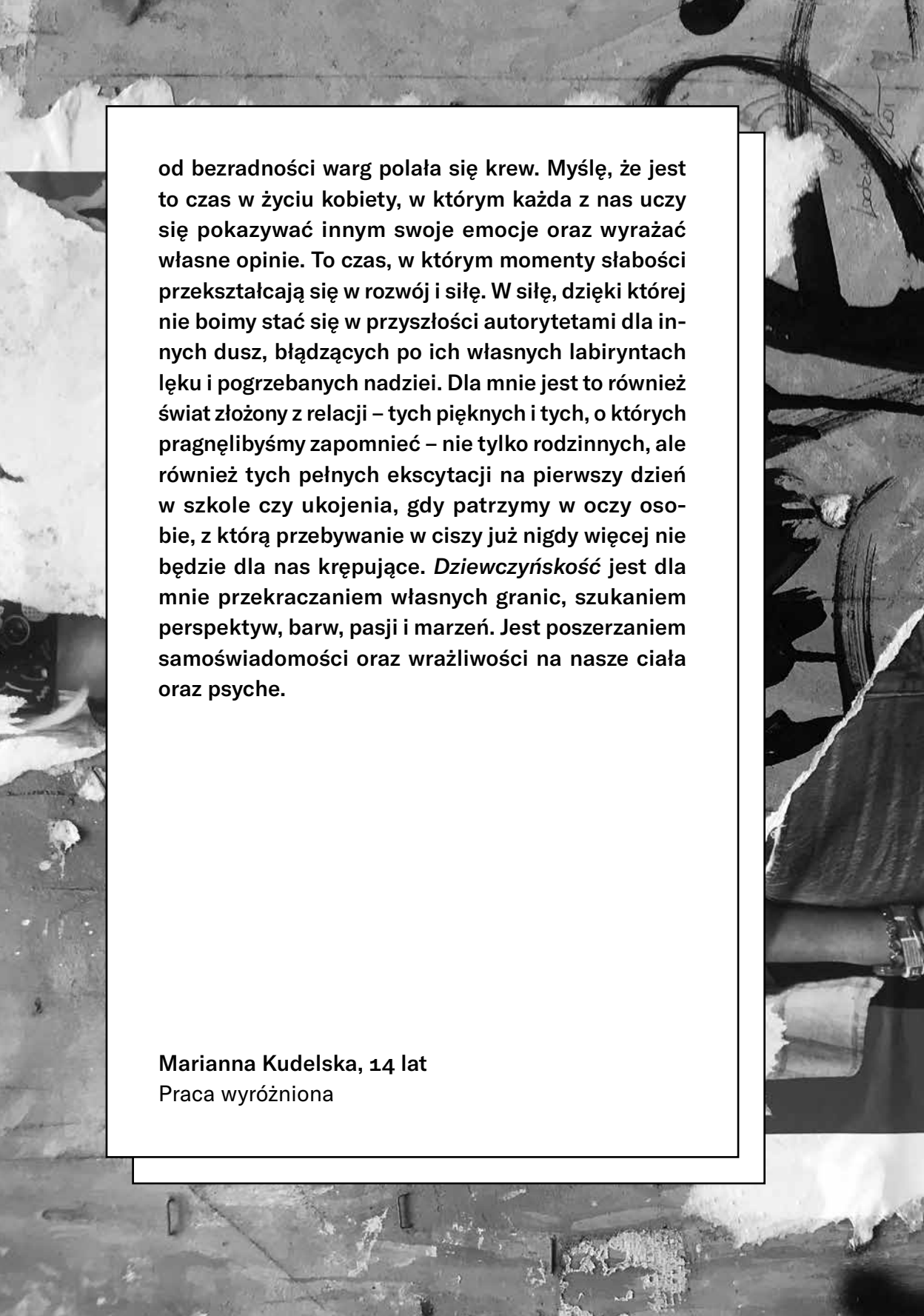
Sensual Education: Agnieszka Wolny-Hamkało's *Lato Adeli*

In the first part of this article, the author reflects on the depiction of girlhood in contemporary Polish literature addressed to teenage girls. She gives as an example of a non-stereotypical depiction of girlhood in literature Agnieszka Wolny-Hamkało's trilogy consisting of the books *Nikt nas nie upomni* [Nobody will admonish us] (2014), *Lato Adeli* [Adela's summer] (2019) and *Po śladach* [Following the tracks] (2021). In the next section, she interprets the second part of the trilogy as a subversive example of the description of girl sexuality and puberty, using the category of liminality, among others.

keywords: girlhood, sexuality, adolescence, liminality, Agnieszka Wolny-Hamkało

Manifest dziewczyńskości

Wilgotny zapach lasu, ciepły powiew lata na twarzy, szorstka – choć tak niewyobrażalnie żywa – ziemia pod nagimi stopami. Każdą z nas łączą te wspomnienia, odczucia, emocje... niby powierzchowne, a tak głębokie. To one tworzą naszą naturę, duszę, nasze myśli i marzenia, będąc początkiem tego, co nazywamy jaźnią. Co znaczy dla mnie *dziewczyńskość*? *Dziewczyńskość* to dla mnie przede wszystkim świat stworzony z emocji – niekiedy jaskrawych niczym gwiazdy, czasem rozległych jak horyzont topiący się w oceanie. To namacalny mrok połączony ze światłem, słone łzy zmieszane z uśmiechem, gorzkie pożegnania przeplatane świeżym oddechem nowych znajomości. Dziewczyńskość to dla mnie szukanie bliskości w najbardziej samotnych chwilach, to odnajdywanie wiary w siebie, gdy serce podpowiada nam, że to koniec. To wyciąganie do siebie samych dłoni, nawet gdy wydaje nam się, że wokoło wszyscy się poddali; nawet gdy w snach skóra naszych najbliższych zmieniała odcień z piaskowego beżu na błądy śnieg, a ze sztywnych



od bezradności warg polala się krew. Myślę, że jest to czas w życiu kobiety, w którym każda z nas uczy się pokazywać innym swoje emocje oraz wyrażać własne opinie. To czas, w którym momenty słabości przekształcają się w rozwój i siłę. W siłę, dzięki której nie boimy stać się w przyszłości autorytetami dla innych dusz, błądzących po ich własnych labiryntach lęku i pogrzebanych nadziei. Dla mnie jest to również świat złożony z relacji – tych pięknych i tych, o których pragnęlibyśmy zapomnieć – nie tylko rodzinnych, ale również tych pełnych ekscytacji na pierwszy dzień w szkole czy ukojenia, gdy patrzymy w oczy osobie, z którą przebywanie w ciszy już nigdy więcej nie będzie dla nas krępujące. *Dziewczyńskość* jest dla mnie przekraczaniem własnych granic, szukaniem perspektyw, barw, pasji i marzeń. Jest poszerzaniem samoświadomości oraz wrażliwości na nasze ciała oraz psyche.

Marianna Kudelska, 14 lat
Praca wyróżniona

Agnieszka Wolny-Hamkało

Kampowa podmiotka w świecie fenomenów i przedmiotów retroaktywnych (na podstawie *Alicji w Krainie Czarów*)

Czy warto męczyć się przy zrywaniu stokrotek po to, aby uwić z nich wianek? – zastanawiała się Alicja tuż przed wskoczeniem (czy raczej upadkiem?) do Krainy Czarów [L. Carroll 9], kiedy nieznacznie nudziła się w upalne przedpołudnie. Już w drugim akapicie powieści autor, Lewis Carroll, zaznaczył, że dziewczynka była na tyle „niemrawa” i „senna”, że nie „rozmyślała”, ale „starala się rozmyślać”. Ten stan rozleniwienia i senności towarzyszył także bohaterce *Zepsutego kwiatuszka* Ronalda Firbanka, wymienianego przez Susan Sontag wśród najbardziej kampowych, jej zdaniem, artystów na świecie [Sontag 373]. Królowa z powieści Firbanka czuła się „raczej nieswojo”. A jedno z pierwszych zdań, jakie wypowiedziała, brzmiało: „Męczą mnie te kolczyki” [Firbank 13]. Ten stan liminalny, stan pewnego zawieszenia między rozmyślaniem o aktywności a aktywnością, kiedy bohaterki bawią się myślą, że będą coś robić (lub właśnie pozostają w stanie pewnego uśpienia), ma w sobie cechy zachowania dziecięcego. Towarzyszą mu: kapryśność, chimeryczność, ale także stan oczekiwania. Jest tu więc i odmowa działania, i pozycja dwuznacznego (przyjemnego/nieprzyjemnego) zawieszenia egzystencjalnego. Budząca konfuzję niejednoznaczność, niebinarne „i, i” [Robertson 113] zamiast opozycji „albo, albo” są charakterystyczne dla bohaterek kampowych.

Stale towarzyszą „jej Marzycielskości królowej” i innym bohaterkom i bohaterom *Zdeptanego kwiatu*, a także Alicji, głównej bohaterce powieści Lewisa Carrolla. Dziewczyńskość (podobnie jak królewskość u Firbanka) jest szczególnie podatna na kampowanie. Skąd bierze się ten potencjał? Równoczesność sprzecznych artykulacji jest jedną z immanentnych cech kampu [Czapliński 13], podobnie jak performowanie ról płciowych [Robertson 96-110]. Oba te wektory wydają się fundować dziewczynskość, w ramach której podmiotka dokonuje przymiarek licznych tożsamości (ich bezpośrednią artykulacją jest – na przemian – wzrastanie i kurczenie się), repetytywnie performuje zachowania dorosłej kobiety, żeby w innych sytuacjach zachować się regresywnie, wycofując się w dziecięcość. Jej niestabilna tożsamość (kamp programowo eksponuje niestabilność ja [Czapliński 21]) przejawia się w wielu scenach powieści, ale jest także omawiana wprost, jak we fragmencie, w którym Alicja rozważa, czy nie zmieniła się w zupełnie inną dziewczynkę: „a więc musiałam zmienić się w Małgosię [...]. Kim ja właściwie jestem?” [L. Carroll 19]. W scenie zaś z „panem Gąsienicą” na pytanie „kim jesteś?” dziewczynka odpowiada, że nie wie. Może natomiast odpowiedzieć, kim była rano, wie także, że „nie jest sobą”. W innym miejscu bohaterka, obserwując swoje pulsowanie w rolach, mówi: „Doprawdy, ktoś powinien napisać książkę o mnie”.

Kiedy Alicja wpadła do studni, nie zastanawiała się (lot w dół jest rozciągnięty w czasie) nad antycypowanymi konsekwencjami zderzenia z dnem, tylko, spadając, zdjęła z półki słój z naklejką „marmelada pomarańczowa” i żałowała, że jest pusty. Następnie usiłowała dygnąć w powietrzu i martwiła się, co sobie o niej pomyślą mieszkańcy Nowej Zelandii czy Australii i jakie to będzie „śmieszne”, kiedy przeleci Ziemię na wylot. Możemy więc powiedzieć, że już od pierwszej strony była bohaterką kampu, w rozumieniu, jakie nadaje „kampowym osobom” Sontag. Alicja bierze w cudzysłów własne „spadanie”, „zagrożenie” jej życia, „ryzyko” upadku. To dlatego bohaterka może spokojnie cieszyć się spadaniem, obserwować kolejne etapy upadku i rozmyślać w tym czasie filozoficznie.

Podwójność Alicji

Alicja z jednej strony utrzymuje formy przynależne dorosłej bywalczyń salonów z jej klasy społecznej (jak wiemy, postać jest wzorowana na młodej mieszkance Oxfordu: dziewczynka urodziła się 4 maja 1852 roku jako czwarte dziecko dziecka z Christ Church College w Oksfordzie Henry’ego George’a Liddella i Loriny Liddell [“About Alice Liddell”]). Z drugiej poddaje się impulsom i kaprysom z taką beztróską, na jaką stać jedynie (rozpieszczone?) dziecko. W *Zapiskach o kampie* Sontag pisała: „Kamp jest beztróski, antypoważny” [387]. Od publikacji tekstu amerykańskiej badaczki minęło ponad pół wieku i współczesne praktyki kampu pokazały, że kampu nie udało się spacyfikować, a jego potencjał rewolucyjny nadal można obserwować. Kontrowersyjną propozycję estetycznego ujęcia kampu

przez Sontag badacze rozpatrują dziś jako jedną z wielu – nie wyczerpującą, lecz uzupełniającą, niesłusznie redukującą kamp do typu wrażliwości czy stylu w estetyce¹, ale istotną, a przede wszystkim pionierską². Dlatego – utrzymując wszystkie zarzuty polemizujących z Sontag badaczy [Booth] – przymierzmy Alicję do analiz zawartych w *Zapiskach*. „Bycie-jako-odgrywanie-rol” to według badaczki jedna z podstawowych praktyk kampowych. Alicja odgrywa rolę „dobrze wychowanej” angielskiej dziewczynki, używa niektórych trudnych słów i sformułowań (wtrąca nawet francuskie zdania), mimo że nie rozumie ich znaczenia. Jednak czuje, że są nobilitujące i pasują do roli. Podczas przypominającej spotkanie elit zabawy w wodzie Alicja zwraca szczególną uwagę na to, żeby nie popełnić towarzyskiej gąfy i nikogo nie urazić (co dało efekt komiczny, np. w scenie z myszą: „O, myszy, czy nie wiesz, jak się wydostać z tej sadzawki”? [L. Carroll 20]). Podobnie podczas spotkania z „panem Gąsienicą” – ocenia uprzejmość rozmówcy i sama stara się zachować odpowiednie formy, próbując odpowiedzieć na wszystkie, choćby najbardziej absurdalne pytania. Zanim wypila czarodziejski napój z butelki, sprawdziła, czy nie przyklejono do niej etykiety z ostrzeżeniem. Podczas komicznej rozmowy z Lokajem-Żabą i Lokajem-Rybą z niedowierzaniem odniosła się do pozbawionych sensu zachowań bohaterów.

Jednak odgrywana przez nią dorosłość znika, kiedy zdarza jej się wyłącznie dla zaspokojenia ciekawości lub pragnień („dla zabawy”³) narażać życie zupełnie, jak się wydaje, „bezmyślnie”, jakby zbyt dosłownie wzięła na życiowe motto poetyckie wezwanie kampowego poety Tadeusza Pióro: „Zabawmy się jak złodzieje snów”. Przyjemność, jaką czytelnik czuje podczas lektury książki, wynika także z tego, że nawet w ramach konwencji surrealistycznej fabuły czy konwencji książki „dla dzieci”⁴ w ogóle – zachowania Alicji są ryzykowne, a niekiedy wręcz autodestrukcyjne. Jest to świat pozbawiony „ojcowskiego superego” w rozumieniu Slavoję Žižka, który identyfikował kryzys ojcowskiego superego w późnym kapitalizmie [Fisher 97].

1 Niektórzy badacze, jak np. Wioletta Kazimierska-Jerzyk, wskazują jednak na intelektualne zadłużenie Sontag u Kanta i piętnują apolityczne interpretacje *Zapisków* jako powierzchowne, dowartościowując jednocześnie estetyczne odczytanie Sontag: „Sontag uznaje po prostu, że jest interesujące i ważne, by opowiedzieć coś o zjawisku, poprzez które uwidacznia się estetyka naszych czasów. Bez niej nie można uchwycić innych praktyk, idei czy obyczajów” [Kazimierska-Jerzyk 73].

2 Tuż po identyfikowanych jako inicjalne akapitach w powieści *The World of Evening* z 1956 r. Christophera Isherwooda: „Strasznie trudno to zdefiniować. Powinno się nad tym medytować i poczuć to intuicyjnie, jak tao u Lao Tse” [Nasiłowska].

3 Przy czym warto pamiętać o szczególnej funkcji zabawy, która ma (przede wszystkim, ale nie tylko) u dzieci znaczenie epistemologiczne i socjalizacyjne, a także pełni funkcję przenoszenia lęku w bezpieczną sferę sublimacji.

4 Kategoria „dla dzieci” jest – jak opiszemy później – dyskusyjna w kontekście potencjalnych odbiorców *Alicji*...

Ale dziewczynska zmienność scenariuszy odgrywania siebie to nie jedyna oscylacja, z jaką mamy do czynienia podczas lektury *Alicji w Krainie Czarów*. Ta druga dotyczy podwójnego kodowania w tekście, który jest jednocześnie kierowany do dzieci i starszych czytelników. Zanim rozważymy tę niebinarność, zwróćmy uwagę na fakt, że kamp bywa definiowany jako oscylacja: nie tylko pomiędzy często znoszącymi się wektorami czy znaczeniami, ale także jako oscylacja między antropologią głębi i powierzchni [Czapliński 14].

We wstępie do własnego przekładu *Alicji...* tłumacz Maciej Słomczyński tak opisał jej podwójność:

Jest to zapewne jedyny wypadek w dziejach piśmiennictwa, gdzie jeden tekst zawiera dwie zupełnie różne książki: jedną dla dzieci i drugą dla bardzo dorosłych. „Alicja” dla dzieci jest opowieścią pełną niezwykłych przygód, zdumiewających bohaterów, zabawnych wierszyków i nagłych zwrotów akcji, zupełnie zrozumiałych i przyjętych w królestwie bajki. „Alicja” dla dorosłych jest [...] arcydziełem, którego myślą przewodnią jest analiza umysłu ludzkiego pogrążonego we śnie [5]⁵.

Podwójne kodowanie jako taktykę umieszczania metakomunikatów ukrytych w fabułach i symbolach wyczerpująco opisał Bruno Bettelheim w *Cudownych i pożytecznych. O znaczeniach i wartościach baśni*:

Opowiadane wciąż na nowo przez stulecia (jeśli nie tysiąclecia) baśnie wysubtelniały się, zyskując zdolność przekazywania zarówno znaczeń jawnych, jak ukrytych, jednoczesnego przemawiania do wszystkich warstw osobowości ludzkiej, przekazywania swych treści w taki sposób, że dostępne są w równej mierze nieuczonemu umysłowi dziecka, jak wysoko rozwiniętej osobowości dorosłego [24].

Jednak akademicka recepcja i artystyczne przetworzenia *Alicji...* nadają jej status dzieła wyjątkowego, jeszcze silniej pseudonimowanego niż baśnie, ze szczególnym potencjałem filozoficznym, dzieła-fałdy, operującego efektem zwielokrotnienia sensów, o którym Przemysław Czapliński pisał w kontekście kampu [Czapliński 13]. W swoim tekście *Podwójne życie Alicji, czyli Kraina Czarów w kulturze literackiej i naukowej* Maria Tarnogórska pisze:

Uchodzące za najczęściej, tuż po spuściznie Szekspira, cytowane dzieło literatury angielskiej, nie przestaje zadziwiać możliwością coraz to

5 Redukowanie fabuły *Alicji w Krainie Czarów* do „analizy umysłu ludzkiego pogrążonego we śnie” uważam za niesłusznie zubażające.

nowych odczytań i intertekstualnych adaptacji, z równą intensywnością przenikając do sfery artystycznego przekazu, co do refleksji naukowej i filozoficznej, reprezentującej różnorodne nurty i tradycje [1].

Kampowa bizarność Alicji

Scena, w której najwyraźniej uwydatnia się kampowa bizarność *Alicji...*, znajduje się pod koniec rozdziału *Rada pana Gąsienicy*: fragment, w którym Alicja zmienia się pod wpływem ugryzienia grzyba, należy do najdziwniejszych w książce. Oto „jej ramiona znikły gdzieś w niewytłumaczalny sposób. Patrząc w dół, widziała jedynie szyję potwornej długości [...]. Alicja stwierdziła z zachwytem, że szyja jej wygina się z łatwością we wszystkich kierunkach niczym żmija. Wygięła ją więc jak śliczny zygzak i myszkowała głową między listowiem [...]” [L. Carroll 44-45]. Przekształcona i monstualna (Sontag w *Zapiskach o kampie* zaznaczała, że „kampowa wrażliwość jako poczucie smaku w stosunku do osób znajduje szczególne upodobanie w słabości oraz wielkiej przesadzie” [374]), Alicja nie mogła odnaleźć własnych ramion ani „zobaczyć rąk”. Ta zmiana dotycząca ciała dziewczynki jest więcej niż niepokojąca [Kazimierska-Jerzyk 72]: budzi rodzaj grozy zdefiniowany przez badacza art-grozy Noëla Carrolla jako „przekroczenie lub pogwałcenie kulturowych schematów kategorialnych” [N. Carroll 61]. Warto zaznaczyć, że Wioletta Kazimierska-Jerzyk, autorka monografii *Kamp, glamour, vintage. Współczesne kategorie estetyczne*, pisząc o kampie, zwraca uwagę na fakt, że:

ambiwalentne określenia, takie jak „być obrażonym przez coś” (*to be offended by*) lub „odraza” (*revulsion*) nie są etapem, wtórną reakcją wobec zmysłowego spostrzeżenia, ale integralnym elementem [kampowego – A.W.-H.] doświadczenia estetycznego, jakąś jego – nazwijmy to – rozterką, która jednak ani nie przeszkadza doświadczeniu (choć je modyfikuje), ani go nie umniejsza [72].

Ekscentryczność i odmienność („inność”) przemienionego ciała jest kampowa, podobnie jak cała scena, która wydaje się „niepotrzebna”, donikąd nas nie prowadzi. Jeśli chodzi o kompozycję, akcję czy przedstawianą historię, jest aberracją, fałdą, zagęszczeniem dziwności. Ekranizacje najczęściej ją pomijają. Wydaje się, że ten fragment tekstu to kampowa praktyka z obszaru *not-terribly-good* – „niefajności”. Mark Booth przedstawia ową nefajność jako rodzaj marginalności [197]. Ponowna konfrontacja dorosłego czytelnika z lekturą *Alicji w Krainie Czarów* bywa zaskakująca. Często okazuje się, że nasze zwyczajowe myślenie o powieści zdominowane jest przez ekranizacje, które od 1903 roku (pierwsze trzy należały do obszaru kina niemego) kształtują nasze wyobrażenia o książce. Niektóre – jak animacja Disneya z 1951 roku – miały ogromny wpływ na masową wyobraźnię całych pokoleń i część

czytelników zapomniała, że źródłowa opowieść pełna jest dygresji, zerwań, przeskoków, że ma barokową, zaciemnioną strukturę, a nieprzejrzysta historia bywa miejscami męcząca (podobnie jak Firbankowy *Zdeptany kwiatuśzek*). Oto autor zamiast postawić na stylową redukcję, angielską elegancję, za którą stoi wystudowany brak ostentacji i wyczucie proporcji – postawił na kempowy przesyt, zasadę przyjemności, które grożą posądzeniem o zaangażowanie w estetykę tandety [Booth 197]. Warto także zwrócić uwagę na pelikany w funkcji kijów do krokietu, którymi królowa i dworzanie posługują się, uderzając w piłeczkę: „Alicja nigdy w życiu nie widziała tak dziwnego pola krokietowego. Były to same góry i doły. Zamiast kul krokietowych grano jeżami, za kije krokietowe służyły żywe flamingi, żołnierze zaś wyginali się w skomplikowanych figurach gimnastycznych, zastępując bramki” [L. Carroll 70]. Kazimierska-Jerzyk uważa, że w *Zapiskach o kampie* to właśnie te przykłady, przywoływane przez Sontag, są najbardziej trafne:

Są to rzeczy czy ich własności, które symulują jakieś przekształcenia, jawią się jako coś innego: lodygi storczyków z lanego żelaza Hectora Guimarda, które „wiją się” u wejścia do paryskiego metra; suknie z projektów George’a Barbiera, które „udają” lampy; lampy Louisa Comforta Tiffany’ego wyglądające „jak” suknie; „hrabina spowita w niebieskie futra dosłownie w pożarze fantastycznych klejnotów”; „suknia [...] z tafty połyskująca olśniewająco w załamaniach, jak gdyby sięjąc dookoła deszcz iskier” [Kazimierska-Jerzyk 77].

A jeśli to wszystko i więcej – ciągle przekształcenia Alicji, dziwaczne rozmowy i autokomentarze, zmieniająca się scenografia, dziesiątki przedmiotów kampo-aktywnych⁶, takich jak „małeńki złoty kluczyk”, buteleczki z płynem, który ma moc zmieniania postaci, stolik na trzech nogach zrobiony z grubego szkła, napój, który „miał jednocześnie smak ciasta z wiśniami, kremu, ananasa, pieczonego indyka, cukierka i bułeczki z masłem”, małe szklane pudełeczko, napis „ułożony z rodzyneków”, „wytworny” naparstek, „olbrzymie” szczenię – jeśli te elementy dzieła, to barokowe, nawiedzone akcesorium nie wydaje nam się kempowe, na koniec przyjrzyjmy się dwóm wybranym postaciom, które objawiają się (towarzyszą?) Alicji w Krainie Czarów.

Fenomeny kempowe w Krainie Czarów

Uciekający biały królik „o różowych ślepkach”, który pojawia się w powieści jako antycypacja kempowego świata Krainy Czarów, to operatywny symbol kampu

6 Przekształcam tu na własny użytek pojęcie przedmiotów „retroaktywnych” zaproponowane przez Zygmunta Baumana [Bauman].

w ogóle. Symbolizowałby pewną „przesadną” urodę⁷, puchatość, krągłość, którą chętnie wykorzystują artyści posługujący się kiczem czy sprzęgnięte z kapitalizmem praktyki kolorowania sztucznych rajów w świecie reklamowanych produktów (np. wielkanocnych ozdób czy przysmaków). Królik z Krainy Czarów jest także ekscentryczny, co kamp dodatkowo afirmuje – nosi bokobrody, kamizelkę, białe skórkowe rękawiczki, wachlarz oraz zegarek, co czyni z niego eleganta w stylu *dandy*. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że Sontag nazywała kamp „współczesnym dandyzmem” [388], a badacz kategorii Mark Booth upatrywał źródeł kampu między innymi w dandyzmie czasów regencji, estetyzmie fin de siècle'u czy we francuskiej kulturze dworskiej Ludwika XIV [205-212]. Uciekający królik może symbolizować także umykające znaczenie, dwuznaczne uwikłanie kampu w politykę czy słabe ugruntowanie humanistyczno-filozoficzne kategorii, jaka stale wymyka się niestabilnym definicjom, które po pierwsze wywodzą kamp z różnych źródeł, po drugie konstruowane są na różnych polach: socjologicznym, filozoficznym, estetycznym, politycznym.

Drugim najbardziej znaczącym fenomenem kampowym jest kot z Cheshire, a raczej jego uśmiech. Śmiech, dwuznaczny żart wydają się na stałe przypisane do kampu czy – jak ujmowała to Sontag – kampowych ludzi. Ale natura tego śmiechu ma swoją specyfikę, cechuje go pewna podwójność. Śmiech kota z Cheshire także wydaje się wieloznaczny. Alicja nie jest pewna jego intencji, a czytelnik może poczuć dreszcz art-grozy, kiedy przeczyta o „uśmiechu bez kota”. Nie jest to coś, co chcielibyśmy zobaczyć. Kampowy humor ma w sobie smutek, bo przecież kamp, który akceptuje i bierze w obronę ludzką biedę, upokorzenie, zawstydzające pragnienia, marginalizującą inność i dowartościowuje je we własnych praktykach lub fenomenach – ma rodowód, który nie jest jednoznacznie radosny. „[Normalsi – A.W.-H.] w jakiejś mierze doceniają dowcip, lecz nie rozumieją, dlaczego jest konieczny” – pisał Richard Dyer w *O kampowaniu, które trzyma nas przy życiu* [83]. Miał na myśli queerowy rodowód kampu. Nie tylko (auto)akceptujące obśmiewanie własnej inności, które także jest dwuznaczne, ponieważ jest rodzajem strategii przetrwania, ale także zarządzanie piętnem. Czapliński, pisząc o rodowodzie nowoczesnego kampu, zaznaczał: „Wobec wyrazistej opresji – prawnej, medycznej i obyczajowej – ukształtował się [on] jako taktyka radzenia sobie z prześladowaniem, polegająca na paradoksalnym sekretnym eksponowaniu stygmatyzowanej tożsamości” [10].

Kto chce być konsekwentny?

Alicja jest zatem kampową podmiotką, która porusza się w świecie fenomenów kampowych. Specyfiką kampu jest także jego relacyjność, to, że pojawia się „w oku

7 We wstępie do swojej monografii Kazimierska-Jerzyk przywołuje książkę Sianne Ngai *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, w której badaczka skupia się m.in. na omówieniu kategorii *cute* (słodki).

patrzącego”, co oznacza, że Alicja – niezależnie od tego, czy (jak chciał Słomczyński) wytworzyła we śnie świat pelen (kampowych) fenomenów, czy też postrzegała świat jako kampowy (i dlatego ulegał on przekształceniom wyobraźni) – jest bohaterką obdarzoną specyficzną wrażliwością i/lub niską potrzebą domknięcia poznawczego [Kossowska 355-373], co także jest cechą charakterystyczną dziewczynek. Alicja postrzegała wydarzenia i przedmioty jako „dziwne”, „niezwykłe”, „uważała rzeczy normalne⁸ i zwykle po prostu za głupie i nudne”. Jej tożsamość (podobnie jak wzrost) jest zmienna, dziewczynka bywa kapryśna, innym razem rozsądna. Ma cechy dorosłej kobiety, ale także cechy dziecka. Jest przy tym odważna, ciekawska i sprytna. To typ zdobywczyni. A jej pulsująca, uwalniająca niekonsekwencja? „Kto chce być konsekwentny?” – pyta Oscar Wilde i od razu odpowiada: „Tępaki i doktrynerzy, nudziarze, którzy przestrzegają zasad aż do samego końca. Nie ja” [Booth 194]. „Nie ja” – powtórzyłyby Alicja. Nie ja.

8 A kamp – jak pisał Czapliński – dostrzega arbitralność normy [9].

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- “About Alice Liddell”. *Alice-in-Wonderland.net*, <https://www.alice-in-wonderland.net/resources/background/alice-liddell/>.
- Bauman, Zygmunt. *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*. Translated by Karolina Lebek, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.
- Bettelheim, Bruno. *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Translated by Danuta Danek, Wydawnictwo WAB, 2010.
- Booth, Mark. “Campe-toi! O genezie i definicjach Kampu”. Translated by Marcin Telicki, *Kamp. Antologia przekładów*, edited by Przemysław Czapliński, and Anna Mizerka, Universitas, 2012, pp. 192-212.
- Carroll, Lewis. *Alicja w Krainie Czarów. Alicja po drugiej stronie zwierciadła*. Translated by Hanna Baltyn, Nasza Księgarnia, 2005.
- Carroll, Noëll. *Filozofia horroru*. Translated by Mirosław Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, 2004.
- Czapliński, Przemysław. “Kamp – gry antropologiczne”. *Kamp. Antologia przekładów*, edited by Przemysław Czapliński, and Anna Mizerka, Universitas, 2012, pp. 7-48.
- Dyer, Richard. “O kampowaniu, które trzyma nas przy życiu”. *Kamp. Antologia przekładów*, edited by Przemysław Czapliński, and Anna Mizerka, Universitas, 2012, pp. 80-91.
- Firbank, Ronald. *Zdeptany kwiatuśzek*. Translated by Andrzej Sosnowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1998.
- Fisher, Mark. *Realizm kapitalistyczny*. Translated by Andrzej Karalus, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2020.
- Kazimierska-Jerzyk, Wioletta. *Kamp, glamour, vintage. Współczesne kategorie*

- estetyczne*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018.
- Kossowska, Małgorzata. "Różnice indywidualne w potrzebie poznawczego domknięcia". *Przegląd Psychologiczny*, vol. 46, no. 4, 2003, pp. 355-373.
- Nasiłowska, Anna. "Czym jest kamp". *Teksty Drugie*, no. 5, 2012, pp. 6-8.
- Pióro, Tadeusz. *Połąć i szum*. Państwowy Instytut Wydawniczy, 2021.
- Robertson, Pamela. "Jak się robi kamp feministyczny". Translated by Agnieszka Matkowska, *Kamp. Antologia przekładów*, edited by Przemysław Czapliński, and Anna Mizerka, Universitas, 2012, pp. 92-117.
- Słomczyński, Maciej. "Od tłumacza". Lewis Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów. O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, translated by Maciej Słomczyński, Czytelnik, 1975, p. 1-5.
- Sontag, Susan. "Zapiski o kampie". *Przeciw interpretacji i inne eseje*, translated by Małgorzata Pasicka, et al., Wydawnictwo Karakter, 2012, pp. 369-393.
- Tarnogórska, Maria. "Podwójne życie Alicji, czyli Kraina Czarów w kulturze literackiej i naukowej". *Repozytorium Uniwersytetu Łódzkiego*, 2016. <https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/22730/53-67%20Tarnogorska.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

ABSTRACT

Agnieszka Wolny-Hamkało

The Camp (Feminine) Subject in the World of Retroactive Phenomena and Objects (Based on *Alice in Wonderland*)

The author argues that the heroine of Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* is a camp subject who moves around the world of camp phenomena. She draws attention to Alice's monstrosity and the transformations of her body and the similarity with the protagonists of Ronald Firbank's camp novels. She also points to the camp potential of girlhood, which is based on nonbinarity and the trying on of different identities and the testing of different social roles. The author also emphasizes the role of oscillation, which characterizes girlhood, and which camp researchers consider to be one of the essential elements of the definition of this category.

keywords: camp, camp subject, camp phenomena, bizarreness, monstrosity, fold

Manifest dziewczyńskości

Trudno mi odpowiedzieć na to pytanie. Nie wiem, jak to jest być chłopcem. Każdy z nas spotyka na swojej drodze trudności, przez które musi przejść – większe i mniejsze. Nie wiem, jak to jest być innej płci.

Myślę jednak przede wszystkim, że bycie dziewczynką oznacza czuć się w ten sposób. Myśleć o sobie jako o „niej”. Nie zwracać uwagi na prowokujące komentarze otoczenia; „wyglądasz jak chłop”, „zachowuj się na swoją płć”. Osobiście uważam, że zachowanie nie znaczy absolutnie o płci. Przecież dziewczynka może mieć krótkie włosy, zadawać się z chłopakami. Nie można jej nazwać wtedy „chłopem”. W tych czasach każdy może wyglądać, zachowywać się tak, jak się czuje. Bardzo nie lubię, kiedy ludzie wokół mnie żyją stereotypami. „Bo kobieta to powinna rodzić dzieci, ubierać się w sukieneczki i być prześwietną gospodynią!”. Mężczyźni mogą gotować, kobiety mogą uprawiać sport. Jedna kobieta czuje się na swoją płć, inna nie. Tak samo jest z mężczyznami.

Maja Raval, 12 lat

Praca poza konkursem

Esej



EVERY
FOR

Sylwia Chutnik

Dziewczyny do przodu

Dobrze jest nieść kogoś na sztandarach albo chociaż na koszulkach. Może to być postać prawdziwa, której dokonania i wartości są bliskie danej grupie społecznej. Skorzystać można również z wizerunku postaci z popkultury, której rozpoznawalność zapewni zrozumienie naszych intencji u większości osób. A co z postacią literacką?

Ikona feministek z punkowym i anarchistycznym zacięciem jest oczywiście postać Pippi Langstrumpf. Nie ma bowiem innej fikcyjnej bohaterki, która łączyłaby w sobie tak wiele pożądanych cech (np. Lisbeth Salander¹ z serii kryminałów „Millennium” Stiega Larssona, Janina Duszejko z powieści *Prowadź swój plug przez kości umarłych* Olgi Tokarczuk czy – wciąż jednak z literatury dziecięcej – Mała Mi z serii o Muminkach Tove Jansson). Ale tylko Pippi Langstrumpf² jest tak wszechstronna i pasująca do riot grrrl, zarówno w kwestii idei, jak i wyglądu.

Gdyby zrobić Pippi psychotest, to odpowiedź byłaby jedna: jest feministką. Na dodatek anarchistyczną. To niezależna i samodzielna dziewczynka, która

1 Dość często porównywaną do samej Pippi. Np. Elise Riedlinger wskazuje inspiracje Larssona rudowłosą bohaterką oraz punktuje jego stereotypowe myślenie o „silnych i niezależnych kobietach” [Riedlinger].

2 W polskim wydaniu serii książek o Pippi pojawiło się w 1961 r. tłumaczenie Ireny Szuch-Wyszomirskiej jako „Fizia Pończoszanka”. Pomijając kwestie lingwistyczne oraz wyboru określeń w procesie translatorskim, wydaje się ciekawe, że pończochy mają feministyczne konotacje. Przede wszystkim w nawiązaniu do XVIII-wiecznego literackiego Blue Stocking Society, które zrzeszało intelektualistki. Nazwa przylgnęła do emancypacyjnych idei i została wykorzystana na początku XX w. przez magazyn w Japonii, a później przez autorki magazynu feministycznego w Portland czy księgarni queerowej w Nowym Jorku. Niebieskie pończochy są nawiązaniem do złamania reguły zakładania białych w XVII w. i próby przeciwstawienia się ekonomicznym i społecznym dogmatom.

żyje według własnych reguł (nogi kładzie na poduszce, spaghetti je rękoma i nie ma nic przeciwko cukierkom w dużych ilościach). Poza tym neguje *beauty terror*, afirmując piegi i dość oryginalny sposób noszenia się. Jest silna – i to dosłownie: potrafi trzymać konia na jednym palcu i przenosić ciężką skrzynię pieniędzy. Nie jest jej po drodze z oficjalnym systemem edukacji oraz policją. Wspiera zwierzęta, które traktuje jak przyjaciół, co odsuwa ją od antropocentrycznego myślenia. Wierzy we wspólnotę, niekoniecznie krwi – tworzy własną rodzinę, według tego, jakie ma rzeczywiste relacje z osobami, a nie według z góry narzuconej ramy pokrewieństwa.

Łamie również zasady, które kultura nakłada na młodych ludzi. Jest „dziwnym dzieckiem”, jak nazwał ją Jacek Podsiadło [107], ale dziwność ta stanowi atut i rzuca wyzwanie normom. Zmusza niejako do zastanowienia się, czy aby dotychczasowe oczekiwania nie są zwyczajnie chybione i nieadekwatne w stosunku do realnych potrzeb dziecka. Jego podmiotowość jest tu niezachwiana, a wszelkie próby jej podważenia kończą się porażką dla metod wychowawczych (od wizyty w szkole, przez pościg policyjny, aż do próby znalezienia jej dorosłej opieki). Pippi żyje poza systemem i dlatego tak bardzo irytuje jego przedstawicieli i przedstawicielki, ponieważ nie znają sposobu na jej socjalizowanie. A ona nie zna wstydu czy zagubienia, dlatego też nie wystarczą tradycyjne metody zastraszania czy szantażu. Wydaje się od początku do końca uformowana. Nawet wtedy, kiedy używa własnego języka lub określeń, które są przecież tak charakterystyczne dla dziecięcego przekręcania językowych reguł i słowotwórstwa. Smaży naleśniki, będzie jadła naleśniczkadło i nic tego nie zmieni. Na wszelkie próby nadzoru czy zmiany reaguje uniesieniem brwi i śmiechem. To nawet nie musi być bunt: wystarczy szczere zdziwienie, czemu miałyby robić tak, jak reszta osób.

Pippi jest również zwierciadłem tego, co dzieje się w kulturze. Jak blazen czy szaleniec [Podsiadło 17], którego zadaniem jest podbijać to, co wewnątrz społecznego obrazu, a następnie ukazywać to ze zdwojoną siłą. Agnieszka Gliška, reżyserka spektaklu *Pippi Pończoszanka*, którego premiera miała miejsce w warszawskim Teatrze Dramatycznym w 2007 roku, powiedziała, że z tą rudowłosą dziewczynką jest jak z Gombrowiczem: im głupiej, tym mądrzej [Gliška].

Pippi nie jest jednak karykaturą wolności i tego, co wielu sfrustrowanych swoją niemocą rodziców nazywa „beztresowym wychowaniem”. Ona potrafi zadbać o siebie i jedyne momenty, w których znajduje się w potrzebie, są wtedy, kiedy to dorośli próbują na nią wpłynąć. To oni są tak naprawdę źródłem problemów i bałaganu. Mogą być traktowani dosłownie: jako uzurpatorzy wychowawczy lub jako grupa większościowa, która stoi wysoko w hierarchii społecznej. Mają w rękach aparat przymusu: stopnie, dzwonki, policyjne pałki, zamknięte na klucz drzwi do „sierocińca” oraz – oczywiście – przemoc symboliczną. Przede wszystkim rady, o które nikt nie prosił. Szantaż emocjonalny, deprecjonowanie umiejętności oraz pogarda wobec każdego scenariusza życia, który nie został przez nich stworzony.

Pippi jest też filozofką [Gaare and Sjaastad 10]. W nieprzebranym skarbcu dziecięcego zdziwienia sprawami codziennymi i ostatecznymi dziewczynka wychodzi poza dotychczasowy podział „mądry dorosły – głupie dziecko” i zadaje pytania, na które chce od razu szukać odpowiedzi lub uważa, że już je znalazła. Kto ustalał, co mają znaczyć słowa, czemu człowiek sam się oszukuje i dlaczego musimy się starzeć. Łamie przy tym kulturowe schematy, zadając pytania, które – jeśli już padną w przestrzeni publicznej – negują dotychczasowy ład przez sam fakt podważenia tego, co już było. „Elegancka Dama” jeździ na karuzeli, siedzi z nogami na stole i daje sobie radę sama nie gorzej niż marynarze na statku [Pippi Pończoszanka 6]. Nadaje też sobie własną tożsamość, nazywając się pełnym imieniem i nazwiskiem: Pippilotta Viktualia Rullgardina Krusmynta Efraimsdotter Langstrumpf. Tak siebie postrzega i tak chce, aby o niej myślano. Stwarza się na podobieństwo swoich marzeń i wyobrażeń względem samej siebie. Nie potrzebuje do tego patrylinearnej genealogii czy nadawania przydomków. Ona wie, kim jest. Nie ma potrzeby, aby sprawdzać te informacje.

Można skojarzyć figurę zbuntowanej dziewczynki (również Ronji, córki zbójnika stworzonej przez Astrid Lindgren w jej kolejnej książce [Ronja]) z myślą Bertranda Russella³, Mary Wollstonecraft (matki Mary Shelley, autorki *Frankenstein*), Simone de Beauvoir, Catharine Macaulay (krytyczki pedagogiki Rousseau w kontekście genderowym) czy Janusza Korczaka z jego ówczesnie rewolucyjną ideą „dziecka jako człowieka”⁴.

Wobec gestu niezgody i jawnego, nieskrępowanego buntu należy przyjąć konkretną strategię. Czasem to wręcz cały jej zestaw: odrzucenie i deprecjonowanie doświadczeń dzieci i nastolatków/nastolatek, jakby były nieważne [Marcus], ignorowanie [Druckerman], przymilanie się czy infantylizowanie, dzieciocentryzm czy obsesyjna miłość [Trempała], a wreszcie komercjalizowanie buntu [Wileczek].

Wszystkie te gesty zostały wykonane i praktykowane są nadal wobec Pippi i podobnych jej postaci, nie tylko fikcyjnych. Młode dziewczyny łamiące schematy i sprzeciwiające się większościowej narracji musi spotkać jeden z tych elementów:

3 „Nie jestem pedagogiem i pisałam *Pippi Langstrump* wyłącznie dla zabawy. Ale oczywiście masz poniekąd rację. Ówczesna prasa szwedzka omawiała obszernie gloszoną przez Neilla teorię nieskrępowanego rozwoju osobowości dziecka. Liczne były reportaże ze słynnej szkoły Neilla w Summerhill, gdzie dzieci mogły robić, co im się żywnie podoba. Mnie osobiście zafascynowały pedagogiczne pisma Bertranda Russella. Píše tam filozof, że dzieci śnią sny o potędze równie często, jak dorośli marzą o seksie. Niewątpliwie *Pippi Langstrump* przejęła coś z tych idei” [„Piszę dla dziecka” 2].

4 Chociaż nie jest to główny temat artykułu, to warto w tym miejscu przypomnieć teksty np. Philippe’a Ariès o dzieciństwie jako konstrukcie i zmianach, jakie nastąpiły przez kolejne dekady w kwestii odbierania dzieci i ich miejsca w społeczeństwie [Ariès], oraz Stefanii Wilczyńskiej dotyczące emancypacyjnych ram opieki nad dziećmi [Wilczyńska]. W tym duchu utrzymane są również prace Interdyscyplinarnego Zespołu Badań nad Dzieciństwem przy Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW.

kara (Malala Yousafzai została postrzelona za swoją działalność na rzecz edukacji dziewczynek), ignorowanie (Greta Thunberg musiała na początku sporo zabiegać o to, aby spotkać się z decyzyjnymi osobami), nadszkakiwanie (zarówno Malala, jak i Greta zostały uznane i uhonorowane za swoją działalność, ale wciąż były i są traktowane jak maskotki do robienia sobie z nimi selfie) oraz spieniężenie (Pippi i rynek gadżetów z jej wizerunkiem jest tu idealnym przykładem). Bunt wymierzony w establishment stanie się po jakimś czasie jego ulubioną rozrywką. A jak jest z kontrkulturą?

Podobnie jak w niemal każdej grupie kobiety w kulturze alternatywnej podejmowały różne strategie emancypacyjne [Leblanc]. Tworząc własne zespoły punkowe lub grupy towarzyskie, wypracowywały powoli swój własny styl, również muzyczny. W 1990 roku powstała najbardziej znana grupa z żeńskiego nurtu punk rocka: Bikini Kill. Wokalistka tego zespołu, Kathleen Hanna, wraz z koleżankami zaczęła wydawać zin „Riot Grrrl” (nazwa pochodziła od jednostronicowej ulotki – odezwę na temat przestępstw na tle rasistowskim w Ameryce). W kolejnych numerach dziewczyny zamieszczały swój manifest, w którym podkreślały sprzeciw wobec przemocy ze strony mężczyzn, ideę siostrzeństwa, etosu *do it yourself* czy krytykę stereotypów dotyczących płci. Jedną z działaczek pisała o Riot Grrrl, że „zjednoczył dziewczyny z ruchu punk. Mogły wreszcie tworzyć własną tożsamość i dzielić się doświadczeniami. Feministyczny charakter tego ruchu jest logiczną konsekwencją jego kobiecego charakteru” (tłum. własne).

Inną definicję działalności zaproponowały autorki książki *Bądź sexy i nie daj się zamordować*: „Zabawna sprawa: nazwa ruchu wywodziła się z założenia, że gdyby mężczyźni choć przez sekundę byli traktowani tak jak kobiety traktowane są od wieków, doszłoby do zamieszek. Od razu dołączyłam do tego pieprzonego towarzystwa” [Kilgariff and Hardstark 30].

Riot Grrrls⁵, których nazwę można przetłumaczyć jako Zadymiarzy, łączą agresywny punk rock i dziewczęcą estetykę opartą często na subwersywnym wykorzystaniu typowo „kobiecych atrybutów”, takich jak krótkie spódniczki, różowy kolor czy rajstopy (głównie podarte). To również sięganie po symbole buntu, takie jak właśnie Pippi [Shepard 164] i wykorzystywanie ich od umieszczania na koszulkach

5 Nazwa pochodzi od fragmentu listu Jen Smith z zespołu Bratmobile do wokalistki Allison: „To lato będzie świadkiem buntu, rewolucji dziewczyn” – napisane jako warczące „riot grrrl”. Miało stać się więc nowym określeniem na dotychczasowe dziewczyny czy nastolatki [Stolarz]. Inną wersję przytacza Sara Marcus: „Riot Grrrl: dziewczęcy bunt – *girl riot* – z domieszką wściekłego warczenia. Słowo »grrrl« wymyśliła wcześniej Tobi, żartobliwie nawiązując do niestandardowego zapisu słowa women [kobiety] w feministycznych tekstach: *womyn / womon / wimmin...* (Trzeci numer »Jigsaw« miał podtytuł »Angry grrrl zine« [Zin grrróżnych dziewczuch]). (Zin) »Riot Grrrl« był rewolucyjną odpowiedzią na takie czasopisma dla nastolatek i młodych kobiet, jak »Teen«, »Young Miss« czy »Mademoiselle«. Tytuł nowego zina stwarzał swoje odbiorczyni poprzez nadanie im nazwy – radykalizował je, zwracając się do nich, jakby już były radykalne” [Marcus 92].

po opisywanie w zinach [Kearney 172]. W końcu bycie dziewczyną to „arogancki absolutyzm dorastania, przekonanie o własnej nieomyślności” [Marcus]. A kiedy pojawia się dorosłość, to zaczyna dochodzić głos rozsądku i zsocjalizowanego pragmatyzmu. Odwaga odczuwana przez dziewczynki daje im możliwość emancypacji, chociaż nie zawsze zdają sobie sprawę, co czeka je na końcu tej drogi⁶.

Nastolatki w punk rocku wiedziały, co to bunt. W 1978 roku grupa X-Ray Spex z Wielkiej Brytanii nagrała piosenkę, która zaczynała się słowami „Niektórzy uważają, że małe dziewczynki powinno być widać, a nie słyhać. A ja myślę... że- byś wsadził sobie gdzieś to twoje niewolnictwo!” (tłum. własne). Wokalistka Poly Styrene miała dziewiętnaście lat. Jej rówieśniczka akompaniowała na saksofonie. Wokalistka Bikini Kill, Kathleen Hanna, nie jest już nastolatką, ma dwadzieścia cztery lata, kiedy zakłada zespół i krzyczy ze sceny: „Rebel girl rebel girl rebel girl you are the queen of my world” (Buntowniczo, buntowniczo, buntowniczo, jesteś królową mojego świata). Ale już Vi Subversa, wokalistka zespołu Poison Girls, miała lat pięćdziesiąt, kiedy po raz pierwszy zaśpiewała piosenkę ze słowami: „there’s a dusturbance, a riot in my mind” (jest zakłócenie, zamieszki w mojej głowie)⁷. Riot grrrl wydaje się więc poza metryką⁸ – to raczej stan ducha i rodzaj oporu wobec kultury dominującej. A często również tej kultury, z którą dziewczyny najbliższe są związane: z punk rockiem.

Hasło „Girls to the front!” ma swoje źródła w sprzeciwie wobec macho-pogo, czyli niebezpiecznej zabawy pod sceną na koncertach. Riot grrrls na początku lat 90. skrzykiwały się w kilka osób i z okrzykiem „Dziewczyny do przodu!” zaczynały przesuwac się jak najbliższe grającego zespołu, rozpychając innych. Po dotarciu na miejsce stawaly z szeroko rozstawionymi nogami, trzymając się mocno za ramiona lub z pięściami opartymi o biodra, gotowe stawic czoła każdemu, kto chciałby zakwestionować ich prawo do przestrzeni, gdzie zwykle odbywało się ostre pogo. „Było to coś w rodzaju aktu obywatelskiego nieposłuszeństwa – opowiadała Michelle. – Trzymałyśmy się wszystkie siebie nawzajem, przepychałyśmy się do przodu i zatrzymywałyśmy ten młyn” [Marcus 139].

6 O różnych dziewczynskich losach, poszukiwaniach i pułapkach socjalizacji do roli kobiety przeczytać można w tomie pokonferencyjnym *W poszukiwaniu małej dziewczynki* [Kowalczyk and Zierkiewicz].

7 Inne przykłady występów artystek punkrockowych zob. [Franklin], natomiast o stereotypach i pozycji kobiet w punk rocku zob. [Leblanc].

8 Nie ma jednolitej definicji „dziewczyny” i wieku, w którym zmienia się w kobietę. Pod uwagę bierze się bowiem nie tylko dojrzewanie (dziewczyna stawałaby się wtedy kobietą w wieku 8–14 lat), ale też kulturowe aspekty, takie jak stan cywilny, dojrzałość emocjonalną, czasem autodefiniowanie. „Dziewczyńskość” natomiast definiowana jest jako zjawisko. Nina Jaszewska dzieli je na dwa nurty: „wiodący, obecny w mediach jako określenie specyficznego charakteru jednostki, ściśle określonej estetyki, oraz nurt, który nazywam ideologicznym, budowany od wieków przez kobiety, skupiający się wokół potencjalnej siły kobiet” [Jaszewska].

Dzięki wspólnemu zagarnianiu przestrzeni dziewczyny dosłownie wywalczyły sobie możliwość nieskrępowanego tańca. Nie musiały stosować przemocy – sam fakt bycia w grupie działał otrzewiająco. Pojedyncza siła Pippi Langstrumpf przenoszona była na całą grupę. Charakterystyczny gest tej postaci, powielany w zinach i na pocztówkach: stanie na rozszerzonych nogach, z rękoma opartymi na biodrach, jest tu symboliczny. To dbanie o własną przestrzeń i uniemożliwianie wkroczenia do niej intruza. Banda dziewczyn staje się wychowankami fikcyjnej postaci, która jeśli trzeba, przegoni policjantów lub namolnych sąsiadów. Albo zbyt agresywnych kolegów. W końcu, jak ponoć mawiała anarchistyczna i feministyczna działaczka Emma Goldman: „Jeśli nie mogę tańczyć, to nie jest to moja rewolucja”⁹.

I chociaż riot grrrl, jako ruch, ma już za sobą lata świetności, to główne założenia przetrwały. Od 1992 roku został częściowo skomercjalizowany – można było kupić przebrania na Halloween w stylu riot, a hasło „Girl power” było powielane od Spice Girls przez koszulki w sieciowych sklepach. Zakładano, że riot grrrl to styl muzyczny, ruch polityczny, subkultura lub „nowy feminizm”. Z pewnością miał wpływ na punk rock i feminizm na całym świecie (jak choćby na rosyjski kolektyw Pussy Riot), ulegał w trakcie przeobrażeniom – głównie dotyczącym negowania dualizmu płciowego, wizerunku kobiety, włączania do głównego nurtu działalności grup feministycznych niektórych założeń i taktyk anarchofeminizmu. Przez ten czas mieliśmy #MeToo, nieustającą walkę o prawa reprodukcyjne, kolejne odsłony debaty o sex workingu i wiele innych zjawisk.

Bikini Kill wznowiło działalność i znowu koncertuje od 2019 roku. Pod sceną, jak zwykle, bawią się głównie dziewczyny i wszelkiej maści queerowe Pippi Langstrumpf. Teksty brzmią tak samo aktualnie jak prawie trzydzieści lat temu.

Mając na uwadze rynek wydawniczy oferujący literaturę dotyczącą historii kobiet, przeznaczoną dla najmłodszych, zwłaszcza dziewczynek¹⁰, wydaje się, że niebawem zostanie stworzona nowa bohaterka, post-Pippi, która będzie mogła stanowić inspirację. W literaturze pięknej pojawiły się również niekonwencjonalne postaci, takie jak Marysia z książki *A ja nie chcę być księżniczką* Grzegorza Kasdepkego [Kasdepke] czy Lusja z *Opowieści o przygodach dzielnych urwisów* Małgorzaty Roman-Zakrzewskiej [Roman-Zakrzewska]. Hasło riot grrrl: „Revolution girl style now!” wydaje się wciąż aktualne, ale pytanie brzmi, jakiego rodzaju jest ta rewolucja.

9 Słowa te były wielokrotnie powielane, jednak w jej dziennikach *Living My Life* nie znajdziemy dokładnie takiego sformułowania. O tym, jak doszło do ich parafrazy, zob. [Shulman].

10 Na temat historycznych bohaterek zob. [Favilli and Cavallo; Rich; Paul; Lane and Haun; Damy, dziewczuchy, dziewczyny. Historia w spódnicy; Damy, dziewczuchy, dziewczyny. Podróże w spódnicy; Suchecka; Chutnik].

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Ariès, Philippe. *Historia dzieciństwa*. Translated by Maryna Ochab, Wydawnictwo Aletheia, 2010.
- Chutnik, Sylwia. *Opowieści na dobranoc dla młodych buntowniczek. Historia 100 niezwykłych Polek*. Wydawnictwo Debit, 2021.
- Druckerman, Pamela. *W Paryżu dzieci nie grymaszą*. Translated by Małgorzata Kaczarowska, Wydawnictwo Literackie, 2013.
- Dziewit-Meller, Anna. *Damy, dziewczuchy, dziewczyny. Historia w spódnicy*. Znak, 2017.
- . *Damy, dziewczuchy, dziewczyny. Podróże w spódnicy*. Znak, 2018.
- Favilli, Elena, and Francesca Cavallo. *Opowieści na dobranoc dla młodych buntowniczek, tom 1–3*. Translated by Ewa Borówka, Wydawnictwo Debit, 2017.
- Franklin, M.I. "Music: Women Rewriting Punk Performance Politics". *The Oxford Handbook of Politics and Performance*, edited by Shirin Rai, et al., Oxford University Press, 2021; Oxford Handbooks Online, <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190863456.001.0001/oxfordhb-9780190863456-e-44>.
- Gaare, Jorgen, and Oystein Sjaastad. *Pippi i Sokrates. Filozoficzne wędrówki po świecie Astrid Lindgren*. Translated by Iwona Zinicka, Jacek Santorski & Co, 2002.
- Glińska, Agnieszka. Interview by Dorota Wyżyńska. "Za co kochamy Pippi?". *Encyklopedia Teatru Polskiego*, 2007, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/43580/za-co-kochamy-pippi>.
- Jaszewska, Nina. "Dziewczyńskość to siła". *Wakat*, <http://wakat.sdk.pl/dziewczynskosc-to-sila/>.
- Kasdepke, Grzegorz. *A ja nie chcę być księżniczką*. Nasza Księgarnia, 2015.
- Kearney, Mary Celeste. *Girls Make Media*. Routledge, 2006.
- Kilgariff Karen, and Georgia Hardstark. *Bądź sexy i nie daj się zamordować*. Translated by Małgorzata Maruszkina, Kompania Mediowa, 2021.
- Kowalczyk, Izabela, and Edyta Zierkiewicz, editors. *W poszukiwaniu małej dziewczynki*. Stowarzyszenie Kobiet Konsola, 2003.
- Lane, Laura, and Ellen Haun. *Kopciuszek i szklany sufit*. Translated by Danuta Górka, Albatros, 2021.
- Leblanc, Lauraine. *Pretty in Punk. Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture*. Rutgers University Press, 1999.
- Lindgren, Astrid. Interview by Krzysztof Bak. "Piszę dla dziecka, którym byłam". *Nowe Książki*, no. 2, 1986, pp. 1-5.
- . *Pippi na Południowym Pacyfiku*. Translated by Teresa Chłapowska, Nasza Księgarnia, 1998.
- . *Pippi Pończoszanka*. Translated by Irena Szuch-Wyszomirska, Nasza Księgarnia, 1998.
- . *Pippi wchodzi na pokład*. Translated by Teresa Chłapowska, Nasza Księgarnia, 1998.
- . *Ronja, córka zbójnika*. Translated by Anna Węgleńska, Nasza Księgarnia, 1998.
- Manifest Riot Grrrl. "History is a Weapon. Riot Grrrl Manifesto". *History is a Weapon*, <https://www.historyisaweapon.com/manifesto/>.

- apon.com/defcon1/riotgrrrlmanifesto.html.
- Marcus, Sara. *Do przodu, dziewczyny! Prawdziwe dzieje rewolucji Riot Grrrl*. Translated by Andrzej Wojtasik, Czarne, 2022.
- Paul, Caroline. *Girl power. Opowieści dla dziewczyn, które chcą zdobyć świat*. Translated by Tina Oziewicz, Publicat, 2018.
- Podsiadło, Jacek. *Pippi, dziwne dziecko*. Wydawnictwo Hokus-Pokus, 2006.
- Rich, Kaelyn. *Dziewczyny do boju! Poradnik młodej aktywistki*. Translated by Marta Ziegler, Wydawnictwo Nowa Baśń, 2020.
- Riedlinger, Elise. "Somebody'd Get a Fat Lip If They Ever Called Me Pippi Longstocking". *Gender, Sex and Red Hair in Stieg Larsson's »The Girl with the Dragon Tattoo«*, Lund University Publications, <https://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=2025491&fileId=2025492>.
- Roman-Zakrzewska, Małgorzata. *Opowieści o przygodach dzielnych urwisów*. Literówka, 2021.
- Shepard, Benjamin. *Community Project as Social Activism. From Direct Action to Direct Services*. Sage, 2015.
- Shulman, Alix Kates. "Dances with Feminists". *Women's Review of Books*, vol. IX, no. 3, 1991, <https://www.lib.berkeley.edu/goldman/Features/danceswithfeminists.html>.
- Stolarz, Barbara. "Na kogo warczy Riot Grrrl". *Polityka*, no. 44, 2012, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/1531891,1,na-kogo-warczy-riot-grrrl.read>.
- Suchecka, Justyna. *Young Power. 30 historii o tym, jak młodzi zmieniają świat*. Znak, 2020.
- Trempała, Janusz. "Obsesyjna miłość rodziców do dziecka. Przyczynek do dyskusji". *Roczniki Naukowe WSiE TWP w Olsztynie*, no. 1-2, 2010, pp. 169-180.
- Wileczek, Anna. "Oburzeni, znudzeni, z(a)wiedzeni...: semantyka buntu w socjolekcie młodzieżowym". *Socjolingwistyka*, no. 28, 2014, pp. 225-238.
- Wilczyńska, Stefania. *Słowo do dzieci i wychowawców*. Korczakianum, 2004.

ABSTRACT

Sylwia Chutnik

Girls to the Front

Why did Pippi Longstocking, the fictional character created by the Swedish writer Astrid Lindgren, become one of the most popular icons of contemporary feminism? Examining the development of the riot grrrls music trend and the anarcho-punk aesthetic, the answer can be quickly found. A question arises about girlhood as a strategy and a subversive solution drawing on literary prototypes of the "odd child" who will not grow old.

keywords: feminist counterculture, music, literature, feminism, gender, girlhood, riot grrrl

Mów to cykl kolaży Sylwii Chutnik, które zawierają fragmenty anonimowych manifestów dziewczynek w wieku od 6 do 14 lat. Łączy je nie tylko forma, ale i czerwona nitka naszyta na kartki. To symboliczna krew, która płynie w każdej z nas, niezależnie od tego, ile ma lat. Projekt pomyślany jest jako otwarty, aby stworzyć tym samym wielogłos dziewczyński: silny i niezależny.

sully (sul'i)

CHCIAŁABYM. ŻEBY CHŁOPCY

CIAĞLE NIE BILI DZIEWCZYN.

CZASEM MÓJ KOLEGA BIJE MNIE

I MOJE NAJLEPSZE PRZYJACIÓŁKI

BASIE I ŁUCJĘ.

sul CHOCIAŻ NIC MU NIE ZROBIŁYŚMY.

sulph JAK GRAŁAM Z NIM W PIŁKĘ

I STRZELIŁAM MU GOLA.

ZE ZŁOŚCI PODRAPAŁ MNIE W NOS.

CHCIAŁABYM TAKŻE. ŻEBY DZIEWCZYN

NAWZAJEM NIE OBGADYWAŁY SIĘ W SZKOLE

I NIE ROBIŁY SOBIE PRZYKROŚCI.

of dignity of a sultan.
sultry (sul'tri-li), *adv.* oppressively.
sultriness (sul'tri-nes), *n.* the state
 or quality of being sultry.
sultry (sul'tri), *adj.* [*sp.* sultrier,
superl. sultriest], very hot, close,
 and oppressive; close and heavy
 with a moist heat.
sum (sum), *n.* the aggregate of two
 or more things taken together;

sun (sun),
 around which
 planets, &
 volve; the
 to the earth
 of worlds;
 splendor of
 [*p.t.* & *p.p.*]
 to expose
 or dry in the

âte, ärm, at, awl; mē, mēрге, met; mīte, mit; nōte,
 hūe, hut; think, then.



MOIM MARZENIEM JEST ZAŁOŻENIE RODZINY.

fasci bu ALE JAK MAM TO ZROBIĆ W KRAJU.

fashion (fash'un), *n.* form of anything; conformity or usage, especially compliance with the society; method; general. *v.t.* to mold, shape, or modulate.

W KTÓRYM NIE BĘDĘ MOĞŁA

POŚLUBIĆ OSOBY.

KTÓRĄ KOCHAM?

fashionable (fash'un-a-bl), *adj.* according to the prevailing mode; made in accordance with the fashion of the day; observant of the rules of polite society and its well-bred. [French.]

fashion-plate (fash'un-plāt) engraving representing the prevailing fashions in apparel.

fast (fast), *v.i.* to abstain from either from necessity, or a religious obligation: *n.* abstinence; food; religious mortification; stinence. [Anglo-Saxon.]

fast (fast), *adj.* quick; speedy; expedition; in advance; standard: said of a timepiece; immovable; close; faithful; pated; gay: a

206 STORY OF THE SUN, MOON, AND STARS.

But now as to the five moons circling round Jupiter. There used to be some very pretty ideas afloat about the wonderful beauty of the moons, as seen from Jupiter, their united brilliancy so far surpassing the shining of our one poor satellite, and making up for the dim light of Jupiter's sun.

A certain little difficulty was not quite enough considered. If anybody were living on the surface of Jupiter, he would have, one is inclined to think, small



SATELLITES OF JUPITER COMPARED WITH THE EARTH AND MOON.

chance of often seeing the moons through the cloud-

fast-day (fast'-day) by civil or religious fast

fasten (faste-n) make fast; or take

fastening making

fastidious (faste-dish-ee-ous) ish; over

fasting (faste-ing) food, exercise

fastland

fastness quality

fat (fat), fattest, greasy; unusually extended: said of fat type; broad; sluggish; stupid; dull; lucrative; fertile; affluent: *n.* a fat solid, oily, yellow or white substance forming part of the tissue of ani-

THE DAILY MAIL

LOREM IPSUM SIT AME

REPRERE NOUNS VERBS

QUIQUE RUTRUM

ALQUAM VEL RUTRUM DUCAM

ENTRAGE

äte, ärm, at, awl; mē, mēрге, mē, mīte, hāe, hut; think

CHCIAŁABYM BYĆ TRAKTOWANA

BARDZIEJ POWAŻNIE.

GDYŻ MOJE APELE

SĄ IGNOROWANE

W ODPOWIEDZI OTRZYMUJE

DURNE WYMÓWKI

TYPU „CIESZ SIĘ Z TEGO CO MASZ”

CZY „MASZ WYSTARCZAJĄCO”.

NIE MAM.

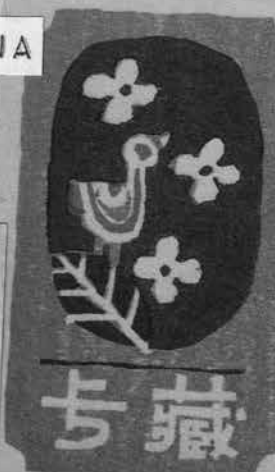
CHCIAŁABYM PO PROSTU, ŻEBYM BYŁA

TRAKTOWANA RÓWNO.

TAK SAMO JAK CHŁOPACY

W MOIM

WIEKU. KLASIE CZY OTOCZENIU.



father-in-law (fā'ther-in-law), n. one's father of husband or wife.
fatherland (fā'ther-land), n. one's native country.
fatherless (fā'ther-less), adj. deprived of a father.
(fā'ther-li), adj. pertaining to kind, affectionate, as a father.
ot; bōōn, book;

sully (sul'i) vt. [nt. & ...]

CHCIAŁABYM MIEĆ WYBÓR W PRZYSZŁOŚCI

sulphate (sul'fat), *n.* ... *math.* arithmetical problem for solution. [Greek.] *I CHCIAŁABYM* [g], to add into one amount;sulphide (sul'fid), *n.* ... sulphur with a metal or other ... condense into few words. [French.]sulphite (sul'fit), *n.* ... MIEĆ PRZYSZŁOŚĆ. *ak*, *n.* a plant or shrub ... leaves and roots of whichsulphur (sul'fēr), *n.* a non-metallic element, brittle and of yellow color, insoluble in water, but fusible at heat. *are used in tanning, dyeing, and medicine. [French.]*sulphuric acid (sul'fēr-ik), *n.* a non-metallic element, brittle and of yellow color, insoluble in water, but fusible at heat. *summarily* (sum'a-ri-li), *adv.* in a short way or method; concisely.sulphurate (sul'fēr-āt), *n.* a compound of sulphur with, or sub- *summarize* (sum'a-riz), *v.t.* to stateof, sulphur: *adj.* p. the color of, sulphsulphurator (sul'fēr-āt), *n.* a paratus for bleasulphureous (sul'fēr-ē-ŭs), *adj.* consisting of, impregsulphuretted (sul'fēr-ēt), *adj.* combined with sulphursulphuric (sul'fūr-ik), *adj.* from, or containinsulphuric acid (sul'fūr-ik-əd), *n.* a corrosive liquidsulphurous acid (sul'fūr-ē-ŭs), *n.* an acid composedsulphury (sul'fūr-i), *adj.* of sulphur, oxygen, andsultan (sul'tan), *n.* a hammedan sovereignsultanate (sul'tan-āt), *n.* the dominion of a sultansultanship (sul'tan-ship), *n.* rank, or dignitysultrily (sul'tri-li), *adv.* in a sultry mannersultriness (sul'tri-nēs), *n.* the quality of beingsultry (sul'tri), *adj.* superl. sultriest], and oppressive;sum (sum), *n.* the or more things

ate, arm, at, awl; me, mē, mē, mē, mē, mē; n.

hūe, but; think, then.

EKC
3203

cassock (kas'uk), *n.* a long, close-fitting vestment worn by clergymen, choristers, &c. [French.]

cassowary (kas'ō-wā-ri), *n.* [pl. cassowaries (kas'ō-wā-riz)], a large bird resembling the ostrich, inhabiting

kind of refined soap, originally made at Castile in Spain.

Castilian (kas-til'ian), *adj.* of, or pertaining to, Castile; also by extension, used of any Spaniard.

casting (kast'ing), *n.* the action of the verb to cast; the act or process of

CHCIAŁABYM DLA WSZYSTKICH DOBRA. he

angling; *power*, to warp or twist; receive form or shape in a mold; *n.* the act of casting; the distance to which a thing may be thrown; motion or turn (of the eye); direction, glance; the form or shape; manner; appearance; a tinge.

cast-iron or **-steel** (kast-irn or -stēl), *n.* iron or steel melted and run into molds.

castanets (kas'ta-nets), *n. pl.* small spoon-shaped shells of hard wood or ivory, fastened loosely at the top, a pair of which is fastened to each thumb and

to beat time

castaway (k

castle (kas'l or kas'1), *n.* a fortified residence; a fortress; a strong and imposing mansion of a noble or wealthy person; one of the pieces at chess, called also rook: *v.i.* to move the king two squares to the right or left, and bring the castle to the square the king has passed over.

castrate (kas'trāt), *v.t.* emasculate; geld; expurgate; deprive a flower of its anthers: *adj.* emasculated; gelded: *n.* one who has been emasculated; a eunuch. [Latin.]

castration (kas-trā'shun), *n.* the act

estrating. g by for- lief he

g by for- lief he

g by for- lief he

g by for- lief he

g by for- lief he

g by for- lief he

g by for- lief he

g by for- lief he

g by for- lief he

g by for- lief he

g by for- lief he

g by for- lief he

g by for- lief he



Cas

ate,

ite, mit; nōte, nōrth, not; bōon, book; huc, huc, think, then.

Krystyna Kazanecka

Smutne Dziewczyny w walce o własną podmiotowość

Instagram jako narzędzie wytwarzania własnej wirtualnej jaźni przyczynił się do spopularyzowania i wytworzenia wzorców tożsamościowych, które przekroczyły własne medium. Jednym z przykładów jest figura Smutnej Dziewczyny. Wiele instagramowych artystek podejmuje próby znalezienia takiego sposobu ukazywania emocji przez kobiety, by nie traciły swojej podmiotowości. Dziewczyny chcą być widoczne na własnych zasadach i mieć kontrolę nad sposobem reprezentowania kobiet w mediach i sztuce [„Neurotic girl”]. Sprzeciwiają się kreowanemu przez środki masowego przekazu wizerunkowi kobiety zawsze uśmiechniętej, wypoczętej i zadbanej. Starają się opowiadać o własnych problemach: depresji, smutku, słabości, zmęczeniu, wykluczeniu i tym podobnych. Fotografie często opatrują komentarzami krytykującymi patriariat i przymus sukcesu [Borys].

Temat Smutnej Dziewczyny był wielokrotnie poruszany przy okazji omawiania spopularyzowanego w Polsce przez Zofię Krawiec selfie-feminizmu. Nie został jednak opracowywany jako osobny ruch posiadający własną genezę, wizualne wzorce ani przedstawicielki, a za jego główną twórczynię uznawano Audrey Wollen. Wydaje się jednak, że jest znacznie szerszy niż działania Wollen i Krawiec. Wystarczy wspomnieć konto na Twitterze @SoSadToday, Latina/x Sad Girls, Sad Girls Y Qué czy muzykę Lany del Rey.

Latina/x Sad Girls – ruch kobiet o pochodzeniu latynoskim oraz imigrantek na Zachodnim Wybrzeżu USA – nie jest zinstytucjonalizowany ani osadzony w jednym medium. Smutna Dziewczyna w tej społeczności jest twarda, ale cierpi w wyniku przykrego wydarzenia (np. śmierci bliskiej osoby, złamanego serca).

Jednak nie pozwala smutkowi opanować swojego życia, багаż doświadczeń uważa za siłę i jest z niego dumna, podobnie jak ze swojej kultury. Jest symbolem solidarności, oporu wobec kolonializmu, kultury mucho, białego feminizmu [Mooney]. Sad Girls Y Qué z kolei to meksykańska grupa, która od 2013 roku za pomocą internetu walczy z kulturą mucho, opresją Kościoła i patriachatem [Calderón-Douglass]. Dziewczyny publikują swoją sztukę między innymi na Facebooku i Twitterze. Zarówno Latina/x Sad Girls, jak i Sad Girls Y Qué jako inspirację dla swoich działań wskazują film *Mi vida loca*, w którym jedna z bohaterek nosi pseudonim Smutna Dziewczyna. Fabuła filmu skupiona jest wokół dziewczyn, które w dzieciństwie były przyjaciółkami, lecz w wyniku zdrady stały się wrogami. @SoSadToday to projekt poetki Melissy Broder, która od 2017 roku na Twitterze publikuje krótkie zdania wyrażające jej (lub kreowanej przez nią osoby) przygnębienie, chęć schowania się, niechęć do siebie. Lana del Rey, często postrzegana jako propagatorka figury białej Smutnej Dziewczyny, tworzy piosenki o dziewczynach doświadczających emocjonalnych kryzysów. Jednak nie jest jednoznaczne, czy jej działania mają charakter feministyczny.

W Polsce inspiracją do stworzenia ruchu Smutnych Dziewczyn stała się Teoria Smutnej Dziewczyny spopularyzowana przez Krawiec. W niniejszym artykule przybliżam działania polskich Smutnych Dziewczyn, dlatego zwracam uwagę głównie na działalność instagramerek w kraju oraz wskazuję Wollen jako ich inspirację. Omawiam, w jaki sposób w patriarchalnej kulturze emocje zostały upłciowione, a ich dyscyplinowanie stało się elementem podtrzymywania męskiej hegemonii. Pokazuję, że smutek Smutnych Dziewczyn jest tożsamościową praktyką skierowaną przeciwko patriarchalnemu wzorcowi kobiecości.

Emocje i ich ekspresja poddawane są regulacjom i sankcjom. Ciało, w tym mimika twarzy, posiada znaczenie symboliczne oraz komunikacyjne [Kwiatkowski 348]. Nie ogranicza się jedynie do biologicznych mechanizmów związanych z dążeniem do przetrwania, lecz jest elementem społecznego doświadczenia, dlatego poddawane jest licznym sankcjom.

Na kulturę emocjonalną składają się: „normy dotyczące emocji, słowa, jakimi mówi się o emocjach, i przekonania na temat emocji” [Bagiński 249], które kształtują nasze odczuwanie, komunikowanie odczuć oraz ekspresję. Kultura nie jest jedynym czynnikiem kształtującym indywidualną emocjonalność. Są nimi również doświadczenia ewolucyjne i osobiste [Jasielska 75].

Jednym z czynników kształtujących ekspresję są stereotypy płci. Zawierają one aspekty powinnościowe w zakresie emocji, które są obecne w życiu społecznym w sposób jawny lub ukryty [Jasielska 78]. Z rolami społecznymi wiążą się oczekiwania wobec okazywanych emocji, choć oczywiście mężczyźni i kobiety nie tworzą pod tym kątem jednolitych zbiorów. Jednostki zdobywają wiedzę na temat dozwolonych i oczekiwanych względem ich płci emocji oraz zasad ustosunkowywania emocjonalnego do świata [79]. Za pomocą ocen, nakazów, zakazów,

a także reakcji innych są uczone, które uczucia powinny bardziej kontrolować, a które mogą swobodnie wyrażać. Zgodnie z patriarchalnym modelem socjalizacji i wychowania dziewczynki przysposabiane są do pełnienia ról opiekuńczych, w związku z tym wzmacniane są u nich zachowania związane z wrażliwością i troską [78, 79]. Oczekuje się od nich delikatności, czułości, dbania o uczucia innych, empatii, pomocności, ciepła w relacjach z innymi, emocjonalności, zdolności do poświęceń [Jasielska 79; Korzeń 169]. Od mężczyzn zaś niezależności, aktywności, kompetencji, łatwości podejmowania decyzji, pewności siebie, przywództwości, asertywności [Korzeń 169], by mogli odgrywać role przywódcze i sprawcze. Stereotypowo za kobiece uważa się takie uczucia jak smutek, lęk, za męskie zaś gniew, dumę. Stąd też mężczyźni zachęcani są do okazywania uczuć związanych z ekspresją siły: agresji, złości, lekceważenia.

Szczegółnej kontroli podlegają płacz i smutek, które tolerowane są u kobiet, u mężczyzn zaś zabronione. Co zastanawiające, choć płacz uznawany jest za kobiecy, to kobiety również spotykają się z zachowaniami służącymi dyscyplinie ich ekspresji. Przykładowo, gdy dziewczynka płacze lub się smuci, może usłyszeć: „taka ładna, a taka pochmurna”.

W związku z tym, że kobiety socjalizowane są do ról opiekuńczych, oczekuje się, że swoją ekspresją będą wyrażać ciepło, akceptację, troskę. W stosunku do kobiet bardziej pożądane są pozytywne afekty, które wyrażają otwartość i wsparcie. U dziewczynek w procesie socjalizacji wzmacniane są zachowania wskazujące na pozytywne emocje, szczególnie zadowolenie i uśmiech, który jest interpretowany jako wyraz przystępnosci [Brody and Hall 396, 404].

Podział emocji na kobiece i męskie pociąga za sobą również ich wartościowanie. Emocjonalność wiązana z kobiecością jest także uznawana za słabość. Przypisuje się ją zdominowanym członkom społeczeństwa: kobietom, dzieciom, niższym klasom, tym samym usprawiedliwiając ich ekonomicznie podrzędną pozycję oraz wykluczenie z odpowiedzialnych stanowisk [Lutz 37, 38]. W ten sposób socjalizacja do patriarchalnej kultury emocjonalnej oraz „upłciowienie form ekspresji emocji [...] reprodukuje system podporządkowania kobiet i hegemonii mężczyzn” [Bagiński 256].

Inspiracją dla polskiego ruchu Smutnych Dziewczyn była Sad Girl Theory. Jej twórczyni Audrey Wollen od 2014 roku na zamkniętym już koncie na Instagramie pod nazwą Tragic Queen publikowała zdjęcia ilustrujące jej ból, płacz, siniaki, podkrążone oczy, wizyty u lekarza i w szpitalu. Ukazywała autodestrukcję, nieakceptowanie siebie, tendencje samobójcze [“Smutne dziewczyny”].

Wollen zamknęła na jakiś czas swoje konto na Instagramie, po ponownym jego otwarciu nie zdecydowała się upublicznić wcześniejszych zdjęć, zatem dostęp do jej dawnych postów zapośredniczony jest przez artykuły na jej temat.

Teoria Smutnej Dziewczyny zgodnie z tym, co mówi Wollen, wychodzi od refleksji na temat smutku znanych z historii kobiet, które nie akceptowały siebie,

chorowały na depresję lub popełniły samobójstwo. Uważa, że gdyby potraktować je jako aktywistki wyrażające sprzeciw wobec opresyjnego społeczeństwa, ich pozorna bierność zmieniałaby się w rewolucyjne działanie [“Audrey Wollen”]. W takim ujęciu smutek przestaje być „rozumiany jako wyłącznie sprawa osobista, przejaw neurozy, ale staje się sytuacją publiczną, polityczną” [“Audrey Wollen”]. W ten sposób artystka ustawia smutek jako działanie polityczne i bunt. W tej teorii jest on używany jako narzędzie wewnętrznego protestu i „próba zakłócenia dominującego sposobu postrzegania kobiecości” [“Audrey Wollen”]. Strategia ta czyni to, co prywatne, publicznym i politycznym, jednocześnie przenosząc ukrywane przed spojrzeniem w kulturze masowej emocje w sferę widzialności [“Artist Audrey Wollen”].

Należy zaznaczyć, że Wollen tworzy w specyficznym kontekście społecznym i kulturowym. Odnosi się do wzorca afektywnego białych mieszczanek, urodzonych i wychowanych w klasie średniej, dla których punktem odniesienia są z jednej strony idee i wartości nowoczesnego kapitalizmu o korzeniach protestanckich (widoczne znaki sukcesu i zadowolenie z życia), z drugiej zawody w sektorze szeroko rozumianych usług, w których praca emocjonalna stanowi ważny element.

W Polsce propagatorką płaczących wizerunków kobiet jest Zofia Krawiec, która podobnie jak Wollen zaznacza, że „w swojej praktyce szuka języka, który pozwoli wyrazić ból, tak jej własny, jak i innych dziewczyn” [„Neurotic girl”]. Uważa mówienie o swoich słabościach za terapeutyczne zarówno dla kobiet, jak i dla mężczyzn [Borys]. Choć Krawiec inspirowana jest twórczością Tragic Queen, znajduje własny język wizualny i rozbudowuje jej teorię. Tworzenie profilu na Instagramie postrzega jako proces wytwarzania tożsamości mniej lub bardziej fikcyjnej, która może być przebudowywana, zmienna, burzona i tworzona od początku. Podziela opinię Wollen, że kobiecy głos może być z łatwością uznany za nieważny i niepoważny, a w efekcie zignorowany, oraz że w debacie publicznej dominuje męski głos [„Neurotic girl”]. W związku z tym chce wytworzyć kobiecy język, który byłby emocjonalny i empatyczny, oraz znaleźć kobiecie kanały dyskusji. Chce pokazać, że kobiecość jest konstruktem, który można świadomie wytwarzać, dlatego „używa gadżetów kojarzących się z przerysowaną kobiecością i spektaklem” [„Neurotic girl”].

Krawiec na swoim koncie porusza wiele kwestii. Temat smutku pojawił się w jej twórczości we wrześniu 2016 roku. Jest przez nią poruszany na kilka sposobów: stosuje hashtagi zawierające słowa „smutna”, *sad* lub *cry*, wykonuje selfie, na których płacze, dorysowuje lub dokleja sobie łzy, reprodukuje obrazy, publikuje fotografie z komentarzem dotyczącym słabości lub smutku [zofia.krawiec].

Za pomocą hashtagów artystka zaczęła określać swoją instagramową personę jako smutną dziewczynę, czyli dziewczynę cierpiącą przez patriarchalną opresję. Jednocześnie, używając ich nie tylko do zdjęć, na których jest smutna, Krawiec pokazuje, że wszystko, co robi przed obiektywem, robi jako smutna dziewczyna.

Niezależnie, czy leży naga na łóżku, jedzie windą, ogląda dzieła, czy robi zakupy, wszystkie te czynności wykonuje jako smutna dziewczyna.

Placzące selfie w jej twórczości jawią się nie jako wyraz doświadczania przewlekłego smutku, lecz czasowego pogorszenia nastroju. Dzieli się z odbiorczyniami i odbiorcami swoim stanem emocjonalnym, by znormalizować płacz i pokazać, że także ona przeżywa gorsze momenty. Selfie z dorysowanymi łzami lub naklejonymi kryształkami na twarzy, które mają imitować łzy, ma na celu z jednej strony podkreślenie smutku kreowanej przez nią osoby, z drugiej zaś zaznaczenie jej dziewczęcego charakteru. Płacz i smutek są ujmowane przez Krawiec jako dziewczynskie praktyki.

Inną instagramową artystką mówiącą o swoim smutku jest Sonia Milch, od listopada 2016 roku prowadząca konto pod nazwą *post_truth_self_destructive*, na którym pokazuje zmagania z depresją. Na jej Instagramie można zobaczyć zdjęcia, na których płacze, przyjmuje zastrzyki lub pozuje w bieliźnie. Opowiada o głębokim smutku, braku akceptacji siebie i obrzydzeniu do swojego ciała, poczuciu osamotnienia. Często przyjmuje ton rozgoryczenia lub złości. Posługuje się antyestetycznymi obrazami. Ekspresję buduje za pomocą dwuznaczności i niedopowiedzeń. Przykładem może być zdjęcie, na którym ukazany jest materiał ubrudzony czerwono-brązowym płynem wyglądającym lub będącym krwią, opatrzone komentarzem „wyspy nienawiści” [“wyspy nienawiści”]. W kontekście innych fotografii *post_truth_self_destructive* zdjęcie przywołuje na myśl, że jest to krew po samookaleczeniu, komentarz zaś sugeruje, że jest to wynik nienawiści do siebie. Również zdjęcia, na których robi sobie zastrzyki, mogą sugerować, że przyjmuje narkotyki, jednak przeprowadzone z nią wywiady świadczą, że są to hormony, gdyż jest w trakcie tranzycji płciowej.

Milch uważa, że nie należy wymazywać smutku i cierpienia z przestrzeni publicznej, gdyż nie rozwiązuje to problemu, jakim jest doświadczenie bólu lub depresji, a jedynie skłania do ignorowania go. Podkreśla, że usuwanie z pola widzenia obrazów cierpienia jest próbą uciszenia kobiet i jedną z metod stosowanych w patriarchalnym społeczeństwie, by wyłączyć je z przestrzeni publicznej [“really?”].

W zupełnie inny sposób o depresji mówi Klaudia Miłoszewska na instagramowym koncie o nazwie *selfie_sadness*. Opowiada o swoim zmaganiu z osobowością *borderline* i depresją, niechęci do siebie, poczuciu pustki i braku wiary w swoje działania. Wyznaniom towarzyszą fotografie, na których jest smutna lub płacze.

Miłoszewska przy jednym ze zdjęć podkreśla, że zdecydowała się na założenie konta po napisaniu pracy licencjackiej na temat selfie-feminizmu. Instagramową aktywność podjęła, ponieważ zauważyła, że w tym ruchu pomijany jest temat zdrowia psychicznego. Swoje działanie ustawia jako *mental positivity*, twierdząc, że w Polsce brakowało tego kierunku, podczas gdy *body positivity* i inne selfie-feministyczne instagramowe ruchy zyskiwały popularność [“Post dodany”; “2018”].

Działania osób opowiadających o chorobach i smutku wydawały jej się nieautentyczne. Zaczęła mówić o swojej depresji, by dowieść, że „słabość to ogromna część naszego życia” [“2018”].

Pokazuje swój smutek i cierpienie, by mówić o społecznym stosunku do osób w depresji lub doświadczających innych chorób psychicznych, którym często zarzucane jest użalanie się nad sobą. Radzi się im wyjście na spacer lub kwituje komentarzem „chłopa ci trzeba” [“Kilka słów”]. Celem jej aktywności jest uwidocznienie chorób psychicznych i mówienie o nich otwarcie, tak by osoby nimi dotknięte nie bały się szukać pomocy i wsparcia oraz nie spotykały ze społecznym ostracyzmem.

selfie_sadness przeciwnie do opisywanych wyżej dziewczyn eksponuje swoją siłę. Określa się jako „silna babka” [“Dziękuję Wam”], prezentuje siebie jako osobę, która chce walczyć zarówno z chorobą, jak i z systemem. Choć często dzieli się z odbiorcami i odbiorczyniami poczuciem braku sensu i wiary w swoje działania, to po chwilach słabości powraca do prowadzenia konta. Nie przedstawia swojego cierpienia jako wyniku opresji systemu patriarchalnego ani jako oporu wobec niego, lecz raczej jako stan wynikający z choroby. Opisywanie go ma być działaniem feministycznym, lecz samo w sobie nie jest buntem. Ma skłonić innych do mówienia o swoich problemach, dać wsparcie osobom przeżywającym podobne emocje, skłaniać do akceptacji swoich odczuć i przyczynić się do zwiększenia zrozumienia osób w depresji.

Płaczące i smutne selfie są często krytykowane. Uważane są za nieautentyczne i tworzone po to, by wzbudzić zainteresowanie. Osoby je wykonujące oskarża się o poszukiwanie uwagi. Nawet zostało to określone mianem „sadfising”, co tłumaczy się jako wyrażanie smutku i emocjonalnych problemów w wyolbrzymiony sposób, by zdobyć sympatię. Sugerowane jest, że skoro osoba, która płacze, ma siłę robić selfie, to znaczy, że nie jest smutna, więc powinna zaprzestać odgrywania.

Powyższe opinie wskazują na oburzenie odbiorców i odbiorczyń faktem, że fotografia mogła zostać użyta w kreacyjny sposób. Ujawnia się ich przekonanie, że zdjęcia powinny być nośnikami obiektywnej prawdy i mimetycznym zapisem.

W tym kontekście warto się przyjrzeć, jaką funkcję mają zdjęcia umieszczane w mediach społecznościowych. Nathan Jurgenson twierdzi, że selfie są narzędziem codziennej komunikacji, sposobem ekspresji i mówienia o sobie [12]. Transmitują doświadczenia i przeżycia, a nie fakty. Pokazują osobisty sposób postrzegania rzeczywistości. Są jednocześnie świadectwem tego, co się wykonuje, i odbiciem nas samych oraz kreacją własnego świata i tożsamości [41].

Człowiek, żyjąc w społeczeństwie, mniej lub bardziej świadomie nieustannie dokonuje autoprezentacji. Jest to jeden z elementów procesu komunikacyjnego. Język ciała, ton głosu, wygląd, sposób mówienia wpływają na to, jak jesteśmy postrzegani, i na wyobrażenie odbiorców i odbiorczyń dotyczące naszej tożsamości [Goffman].

Selfie plasuje się na pograniczu tego, co prywatne, i tego, co publiczne. Według wielu jest udostępnianiem tego, co należy do sfery intymnej, jednak podlega reżyserowaniu. Instagramerki i instagramerzy odgrywają „przed publicznością różne sposoby nadawania sensu doświadczeniu siebie samego jako osobowości wytworzonej społecznie” [“Cyberbohaterowie” 81]. Persona wykreowana w internecie staje się zatem jaźnią publiczno-prywatną. Jest przede wszystkim „praktyką performatywną, której treść stanowią intymność, autentyczność i dostęp” [“Przytul mnie” 215].

Ukazany przez Smutne Dziewczyny smutek może być emocją, której doświadcza ją, jednak z pewnością jest wizerunkową konstrukcją, której artystki są świadome. Budowanie wirtualnej tożsamości ma pokazać, że kobiecość również jest praktyką, społecznym konstruktem, który może być i jest nieustannie definiowany na nowo.

Płaczące zdjęcia prawdopodobnie mają kreacyjny charakter. Podobnie jednak zdjęcia z wakacji, restauracji, uśmiechnięte selfie. W internecie podobnie jak w rzeczywistości pozawirtualnej wytwarzamy własną jaźń. Ciekawe zatem jest, że oskarżenie o nieautentyczność pada właśnie w odniesieniu do płaczących selfie, a nie uśmiechniętych. To one poddane zostają dyscyplinie.

Warto się przyjrzeć, w jakim kontekście kulturowym funkcjonują smutne zdjęcia w Polsce, gdzie bunt przeciwko propagandzie sukcesu i wszechobecnemu demonstrowaniu zadowolenia nabiera innych znaczeń niż w Stanach Zjednoczonych. Polska kultura jest uważana za kulturę narzekania i niezadowolenia, co potwierdziły badania przeprowadzone w latach 90. ubiegłego wieku. Od tamtego momentu jednak warunki życia w Polsce znacznie się zmieniły, więc nie jest pewne, czy wciąż możemy mówić w odniesieniu do Polski o kulturze niezadowolenia lub czy jest ona taka sama, jaka była dwadzieścia lat temu. Zdaje się, że amerykański model nie zakorzenił się zbyt mocno w przyjętych modelach publicznej ekspresji. Jednak z pewnością konwencja opowiadania o sobie w optymistycznych kategoriach osadziła się w przestrzeni Instagrama. Na Instagramie figura narzekającego Polaka przestała być oczywista. Smutna Dziewczyna była dla jego użytkowników czymś nowym i z początku nieakceptowalnym. W tym kontekście figurę Smutnej Dziewczyny można odczytywać jako sprzeciw wobec narzucanych amerykańskich wzorców nieustannej ekspresji zadowolenia i propagandy sukcesu. Staje się on nie tylko buntem wobec dyktowanych kobietom patriarchalnych wartości, ale również wobec kapitalistycznego idealizmu. Jest to protest przeciwko czemuś obcemu, wzorcowi pochodzącemu z zewnątrz, który przyszedł do Polski jako obowiązujący wraz z transformacją.

Instagram jest doskonałym narzędziem do budowania swojej widzialności, jednak widzialność ta nie zawsze ma charakter emancypacyjny. Przez bańki informacyjne poruszający się po Instagramie odbiorcy i odbiorczynie pozostają we własnym środowisku informacyjnym, odbierają treści potwierdzające ich światopogląd, dlatego publikując zdjęcia w tym medium, trudno jest dotrzeć do szerszej publiczności o odmiennych przekonaniach. Widzialność na Instagramie

posiada bardziej cechy widzialności budowanej przez tak zwane mobilne celebrytki bliskości. Magdalena Kamińska określa tak typ celebryty, który wytwarza swój wizerunek online oraz posługuje się zestawem praktyk służących do przekształcania publiczności w fandom tudzież nadaje relacjom z odbiorcami i odbiorczyniami pozory osobistej przyjaźni [“Przytul mnie” 212]:

Celem i zarazem metodą działania jukstabryty jest wykreowanie, a następnie pielęgnacja poczucia autentycznej, szczerej, intymnej, emocjonalnej, interaktywnej, nieustannie podtrzymywanej bliskości, osobistej znajomości i emocjonalnej, przyjacielskiej więzi z publicznością [215].

Nie można jednak powiedzieć, że instagramowe działania Smutnych Dziewczyń nie wytworzyły pewnego wizerunku. Ekspansję tego ruchu można dostrzec na Instagramie, ale również poza nim. Na Instagramie wiele osób publikuje swoje płaczące selfie pod hashtagiem #SadGirl. Powstał nawet męski odłam ruchu: Teoria Smutnego Chłopaka. Ogranicza się do jednego profilu, a autor Łukasz Ronduda publikuje na nim nie swoje selfie, lecz dzieła innych artystów. Jest to jeden z przykładów posługiwania się przez mężczyzn kobiecym językiem w celu pokazania, jak doświadczają opresji w patriarchalnym społeczeństwie oraz próbują ucieczki od narzucanych norm. Wskazuje to, że język wytworzony w kobiecych środowiskach staje się alternatywą wobec oficjalnego, męskiego języka.

Potencjał feministycznych działaczek instagramowych dostrzegły również firmy, które chcą się reklamować na ich profilach. Zdaje się, że nośność Teorii Smutnej Dziewczyny została dostrzeżona również przez sam Instagram. Wśród udostępnianych przez niego filtrów pojawiły się również filtry imitujące płacz. Oczywiście nie ma pewności, że jest to reakcja na popularność ruchów selfie-feministycznych posługujących się płaczem. Część z tych filtrów to rysunkowe łzy, lecz niektóre nadają realistyczny wygląd, na przykład Tears dodaje rozmazany makijaż, łzy ciekące z oczu, zaczerwienienie nosa i ust.

Co ciekawe, wizerunek Smutnej Dziewczyny przeniknął również do rzeczywistości niewirtualnej. Na pokazie Gucci wiosna/lato 2020 zostały zaprezentowane stroje projektu Alessandra Michele. Modelki miały makijaż stylizowany na rozmazany od płaczu tusz spływający ze łzami po policzkach, chodziły po wybiegu z lekko spuszczoneymi głowami i smutnymi minami [Burns]. Pokaz ten określany był jako jeden z głośniejszych dyskusyjnych.

W modzie figura Smutnej Dziewczyny zaistniała również na Etsy.com, gdzie można kupić naszyjniki, przypinki, koszulki, bluzy, torebki, a nawet naklejki ze smutnymi hasłami, z nadrukami przedstawiającymi płaczące dziewczyny lub po prostu z napisem „Sad Girl”.

Często stosowane przez twórczynie związane z Teorią Smutnej Dziewczyny łezki w postaci brokatu lub kryształków naklejonych na twarz stały się motywem

w serialu *Euforia* Sama Levisona. Główną bohaterką serialu jest nastolatka cierpiąca na zaburzenia psychiczne. Poczucie wyobcowania, smutek i ból tłumi narkotykami. Na imprezy chodzi z brokatem na twarzy, a w trakcie narkotycznych odlotów z oczu ciekną jej brokatowe łzy [*Euforia*]. Choć twórcy serialu nie wskazują Teorii Smutnej Dziewczyny jako źródła inspiracji, nie sposób nie zauważyć wspólnych elementów obu przekazów. Oprócz wykorzystania wizerunku, który stał się ikoniczny dla Sad Girl Theory, serial porusza, wydaje się, że w mocno zbrutalizowanej formie, temat eksplorowany przez twórczynię tego ruchu: opresję w społeczeństwie patriarchalnym. Już w pierwszym odcinku potępiona została pornografia, która dostarcza mężczyznom wzorców agresywnych zachowań seksualnych. Krytyce poddano społeczną niesprawiedliwość, do jakiej prowadzi ostracyzm kobiet, których nagie fotografie wypłynęły do internetu bez ich zgody, a nie osób te zdjęcia upubliczniających. Istotną rolę odgrywają również media społecznościowe, które nie tylko umożliwiają bohaterom i bohaterkom komunikację, szukanie partnerów seksualnych, ale też stają się źródłem przemocy: krzywdzących plotek i upubliczniania bez zgody nagich fotografii lub filmów nagranych w trakcie stosunku seksualnego.

Praktyka selfie-feministyczna wyprzedziła swoich twórców i medium, w którym funkcjonowała. Teoria Smutnej Dziewczyny wykreowała pewien wizerunek, tożsamość, z którą można się identyfikować. Przeniknęły one do innych mediów, jednak w bardzo ograniczonej formie. Zostały wyestetyzowane, uproszczone z nieodłącznymi atrybutami, takimi jak ściekający makijaż, brokat lub kryształki pod oczami.

Ruch Smutnych Dziewczyn zwraca uwagę, że smutek jest emocją niepożądaną w sferze publicznej, szczególnie w wirtualnej przestrzeni Instagrama. Proponuje emancypację poprzez uwidacznianie smutku oraz przededefiniowanie schematów komunikacyjnych medium, w którym funkcjonuje. W polskim kontekście staje się buntem wobec obcych, narzucanych wartości kulturowych i kapitalistycznego idealizmu. Pozwolił ujawnić kreacyjny charakter mediów oraz granic, w jakich kreacja ta wydaje się wiarygodna i szczerza. Stał się jednocześnie przykładem, że wywrotowe gesty służą do budowania osobistego kapitału i marki oraz że zostają zawłaszczane przez popkulturę i medium, w którym funkcjonują.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

Bagiński, Paweł. "Feminizm, męskość i kultura emocjonalna mężczyzn identyfikujących się jako feminiści".

Kultura i Społeczeństwo, no. 3, 2019, pp. 245-262.

Borys, Monika. "Siła smutnych dziewczyn, czyli selfie-feminizm". *Gazeta*

- Wyborcza, 23 lutego 2018, <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,23060625,sila-smutnych-dziewczyn-czyli-selfie-feminizm.html>.
- Brody, Leslie, and Judith Hall. "Gender and Emotion in Context". *Handbook of emotions*, edited by Michael Lewis, et al., The Guilford Press, 2008, pp. 392-408.
- Burns, Elizabeth. "Gucci Made Crying High Fashion". *Rue Now*, 24 Feb. 2020, <https://now.ruelala.com/gucci-made-crying-high-fashion/>.
- Calderón-Douglass, Barbara. "Sad Girls y Qué, un colectivo feminista que destruye el machismo con arte en internet". *Vice*, 28 Jan. 2015, <https://www.vice.com/es/article/5gvqpb/sad-girls-y-que-un-colectivo-feminista-que-destruye-el-machismo-con-arte-en-internet>.
- Euforia*. Created by Sam Levinson. A24 Television, The Reasonable Bunch, Little Lamb, DreamCrew, Tedy Productions, 2019-2021.
- Goffman, Erving. *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Translated by Jerzy Szacki, Wydawnictwo Aletheia, 2008.
- Jasielska, Aleksandra. "Analiza wpływu stereotypu płci w obszarze emocji na edukację emocjonalną". *Forum Oświatowe*, vol. 21, no. 1, 2019, pp. 71-87.
- Jurgenson, Nathan. *The Social Photo. On Photography and Social Media*. Verso, 2019.
- Kamińska, Magdalena. "Cyberbohaterowie, cybergwiazdy, cybercelebryci. Od pani Barbary do Pedomisia". *Nieczne memy. Dwanaście wykładów o kulturze internetu*, Galeria Miejska Arsenal, 2011, pp. 75-99.
- . "Przytul mnie i daj przemówić swym łzom. Mobilny celebrytizm bliskości". *Memosfera. Wprowadzenie do cyberkulturoznawstwa*, Galeria Miejska Arsenal, 2017, pp. 207-225.
- Korzeń, Renata. "Związki temperamentu z płcią biologiczną i psychologiczną jednostki". *Studia Psychologica*, no. 7, 2017, pp. 169-180.
- Krawiec, Zofia. "Neurotic girl". *Obieg*, no. 4, 2017, <https://obieg.u-jazdowski.pl/numery/performans-teraz/neurotic-girl>.
- . "Smutne dziewczyny". *Dwutygodnik*, no. 1, 2017, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6980-smutne-dziewczyny.html>.
- Kwiatkowski, Waldemar. "Kobieca cielesność – przedmiotowość niezidentyfikowana?". *Oczekiwania kobiet i wobec kobiet*, edited by Bożena Płonka-Syroki, Wydawnictwo DiG, 2007, pp. 347-358.
- Lutz, Catherine. "Emocje, rozum i wyobcowanie. Emocje jako kategoria kulturowa". *Emocje w kulturze*, edited by Małgorzata Rajtar, and Justyna Straczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Narodowe Centrum Kultury, 2012, pp. 27-58.
- Mooney, Heather. "Sad Girls and Carefree Black Girls". *Women's Studies Quarterly*, vol. 46, no. 3&4, 2018, pp. 175-194.
- post_truth_self_destructive. "really? that's this?". *Instagram*, 5 września 2018, <https://www.instagram.com/p/BnXND-DOBto1/>.
- . "wyspy nienawiści". *Instagram*, 5 stycznia 2019, <https://www.instagram.com/p/BsQWwpzFcr6/>.

- selfie_sadness. "2018 - selfie_sadness". *Instagram*, 11 stycznia 2019, <https://www.instagram.com/p/BsfGGkDFrr-82-lu9xUYDjAWH9uBnh52D-XdLDco/>.
- . "Dziękuję Wam za dzisiejsze zwie-
rzenia". *Instagram*, 7 sierpnia 2018,
https://www.instagram.com/p/BmL-D-9tAwDbJ52O54vf6VtJgrURpm_5BSLi-HPlo/.
- . "Kilka słów na temat depresja vs.
feminizm". *Instagram*, 20 sierpnia 2018,
<https://www.instagram.com/p/BmtN-6zSgtCOx27MDQoJAs4LRRywIfNp-KpvM8xEo/>.
- . "Post dodany ze smutku". *Instagram*,
31 lipca 2018, https://www.instagram.com/p/Bl5rMi4AQUrY3Z5cuLRwEPT-NAX_1xtKDHXEnq40/.
- Wollen, Audrey. Interview by Ava Tun-
nicliffe. "Artist Audrey Wollen on the
power of sadness". *Nylon*, <https://www.nylon.com/articles/audrey-wollen-sad-girl-theory>.
- . Interview by Zofia Krawiec, and Jakub
Depczyński. "Audrey Wollen: Rewo-
lucja smutnych dziewczyn". *Wysokie
Obcasy*, 15 kwietnia 2017, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,21618936,audrey-wollen-rewolucja-smutnych-dziewczyn.html>.
- zofia.krawiec. *Instagram*, <https://www.instagram.com/zofia.krawiec/>.

ABSTRACT

Krystyna Kazanecka

Sad Girls in the Struggle for Their Own Subjectivity

This article presents the formation of the Sad Girl phenomenon in Poland and its meanings acquired in the Polish context. It focuses on female activists' attempts to enrich the visual language so that it is more attuned to everyday experience. It analyzes how subversive gestures enter pop culture, how they have become conventions and identity patterns, and how they have been appropriated and commercialized by the platforms on which they function. The article also captures cultural patterns regarding the expression of pain and the impact of gender stereotypes on the socialization of boys and girls.

keywords: social media, sadness, crying, Instagram, communication, Sad Girl

Michalina Wesołowska

Prawo do inności i protodzievczyńskość – Jo March i Anne Shirley w perspektywie *girlhood studies*

Emocjonalna, ruchliwa, gadatliwa. Zazwyczaj nieładna, zbyt chuda, miewa w wyglądzie coś chłopięcego albo żałuje, że chłopcem nie jest. Zadarty nos, piegi. Błyszczące oczy, śliczny uśmiech. Dorastająca panienka, podłotek. Już nie dziecko, jeszcze nie kobieta, ale zaprzątnięta „kobiecy mi” sprawami. Geniuszka uczucia, choć niepozabawiona inteligencji

– w ten sposób Eliza Szybowicz rozpoczyna artykuł poświęcony specyficznemu typowi bohaterki, który pojawił się w literaturze na przełomie wieków XIX i XX. Za założycielki „rodu” publicystka uznaje Anne Shirley z powieści Lucy Maud Montgomery (1908) oraz Pollyannę Whittier z powieści Eleanor H. Potter (1913). Kluczem do wyczytania i zrozumienia fenomenu popularności bohaterek tak zwanych powieści dla dziewcząt stać się może rozpatrywanie dziewczynstwa jako autonomicznego okresu w życiu, rozpinającego się między dzieciństwem a dorosłością, mającego fundamentalne znaczenie w budowaniu własnej tożsamości, a także jako nieustannie przepiszywanego konstruktu społecznego.

Za pierwszą dziewczynską bohaterkę literatury uznaje się Pippi z powieści Astrid Lindgren (1945). Figura żywiołowej i niezależnej dziewczynki jest jednak nie tylko nowym początkiem w literaturze emancypacyjnej i antypedagogicznej, jest także ukoronowaniem drogi, na którą weszły literackie bohaterki dużo wcześniej. Na temat powiązań Pippi z Anne Shirley napisano już wiele i autorzy jasno stwierdzają, że bez Anne nie byłoby Pippi [Malicka; „Heroska”]. Jak bowiem pisze Bogumiła Kaniewska: „niegrzeczna dziewczynka nie pojawia się w literaturze nagle – zamieszkuje w niej od dawna. Od początku” [210]. Młoda Shirley także ma

swoje „starsze siostry”, za jedną z najważniejszych można uznać Jo March z powieści *Małe kobiety* Louisy May Alcott (1868). Swoją tekst chciałabym poświęcić właśnie im, „starszym siostróm” Pippi, bohaterkom protodziewczyńskim, które negocjują swoją niezależność i prawo do inności, przekraczając ówczesne konwenanse społeczne. Skupię się na wspomnianych już Anne Shirley i Jo March – między nimi bowiem dostrzec można wyraźne „pokrewieństwo”¹. Co więcej, *Anne of Green Gables* i *Little Women* to powieści cieszące się nadal dużą popularnością mimo upływu czasu². Ciekawym zjawiskiem są ich nowe adaptacje filmowe i serialowe, które bazując na tekstach oryginalnych, dokonują przesunięć i reinterpretacji w duchu *girl-empowerment*, co można uznać za symptomatyczny sposób czytania książek Montgomery i Alcott dzisiaj.

O tym, że Montgomery знаła książkę Alcott, pisze w biografii kanadyjskiej pisarki Mary Rubio [42]. Zaryzykować można twierdzenie, że tak jak bez Anne nie byłoby Pippi, tak bez Jo nie byłoby Anne. Wielką zasługą XIX wieku stało się „odkrycie dzieciństwa” jako znaczącego etapu w rozwoju każdego człowieka. Na dzieci stopniowo przestawano patrzeć wyłącznie jako na małych dorosłych [Nitka 197]. Zaczęto nie tylko pisać książki z uwzględnieniem specyficznych potrzeb młodych czytelników, ale także w drugiej połowie wieku stopniowo wpuszczano do literatury bohaterów i bohaterki, których nie da się jednoznacznie przyporządkować do dychotomicznego podziału grzecznych i niegrzecznych. *Małe kobiety* okazały się na tej drodze kamieniem milowym – siostry March mają swoje przywary i zalety, a ich kreacje w ówczesnym kontekście można uznać za realistyczne, nie zaś jedynie dydaktyczne.

Na tle wszystkich sióstr March Jo odznacza się wyraźnie, to ona jest chłopczycą. Chuda, wysoka, „wyglądała dość niezgrabnie, jak podłotek, który nagle i ku swojemu niezadowoleniu zmienił się w kobietę” [Alcott 13]. Spośród sióstr wyróżnia ją jeszcze jedno – ambicja, „by stać się znakomitością w jakiejś dziedzinie” [79]. Jo jest energiczna, gadatliwa i niecierpliwa, a niespokojny duch ciągle wpędza ją w tarapaty. Ma pasję – uwielbia czytać i pisać, a kariera literacka jest jej największym marzeniem.

Anne trafia na wychowanie Cuthbertów w wieku jedenastu lat. Już w pierwszej scenie czytelnicy dowiadują się, że w dziewczynce kryje się „absolutnie nieprzeciętna dusza” [Montgomery 24]. Opiekunów szokuje jej bogata fantazja. O trudnych doświadczeniach z lat dzieciństwa wspomina zdawkowo, twierdzi bowiem, że w tym, co o sobie wie, „nie ma nic ciekawego” [50], dużo ciekawsze zdaje jej się

1 O „pokrewieństwie” tych dwóch bohaterek pisali już m.in. Anna Maria Czernow [“Panna”] i Thomas Donald MacLulich [MacLulich]. Czernow wiele uwagi poświęca procesowi ujarzmiania chłopczycy, MacLulich zaś analizuje rolę literatury w życiu bohaterek.

2 W tekście będę korzystać z przekładów Anny Bańkowskiej [*Małe kobiety*; *Anne z Zielonych Szczytów*].

to, co terapeutycznie wyobraża sobie na swój temat. W szkole rywalizuje zaciekle z Gilbertem Blythe'em, uwielbia czytać i recytować, a pasja do pisania skłania ją do założenia Klubu Literackiego.

Obie protagonistki wpadają w podobne tarapaty. Szczególnie ciekawe są te momenty, w których dziewczynki ponoszą porażki w sprawach domowych. W epoce wiktoriańskiej istotną rolę odgrywała Doktryna Dwóch Sfer, która wypływała z przekonania, że kobiety i mężczyźni mają inne potrzeby i zainteresowania, a w konsekwencji inne strefy wpływów.

Domeną kobiet miały być dom i dzieci, mężczyźni – praca i świat zewnętrzny. Oczekiwano, że założone domatorstwo kobiet przejawiać się będzie w codziennych, rytualizowanych obowiązkach gospodarczych oraz w wychowywaniu dzieci (i służby), a także w opiece nad chorymi. [...] Kobiety podlegały nieustannej ocenie (przez rodzinę, znajomych, magazyny dla pań, literaturę) [„»Ta wstrętna Ania«” 348].

Nic więc dziwnego, że sceny, w których Jo i Anne ponoszą porażki w kuchni, są tak wyrazistym sygnałem ich nieprzystawalności do wzorca perfekcyjnej przyszłej żony i gospodyni. Jo rozgotowała szparagi, spaliła chleb, do truskawek dodała sól i skwaśniałą śmietankę. Kuchenny horror przeżywa także Anne – dziewczynka bardzo chce, by podwieczorek z pastorstwem wypadł wyśmienicie. Wszystko idzie dobrze do momentu, kiedy zostaje podany tort w wykonaniu młodej Shirley. Okazuje się bowiem, że do środka zamiast wanilii dodała anodynę. Wina nie leży jednak w roztrzępaniu dziewczynki, tylko w nieszczęśliwym zbiegu okoliczności. W obu książkach scena oczywiście kończy się wspólnym śmiechem. U Alcott Jo postanawia nauczyć się gotować i większą uwagę zwracać na obowiązki domowe. U Montgomery scena ta pokazuje Anne przede wszystkim jako osobę, której co chwila przydarzają się niefortunne przygody (przypomnijmy sobie wypite z Dianą wino porzeczkowe).

Paralelę można dostrzec także w tym, że obie nastolatki tracą w toku akcji swoje długie włosy. Zasadnicza różnica polega jednak na tym, w jakich okolicznościach się to dzieje. Jo sprzedaje włosy, by dać matce pieniądze na podróż do chorego ojca. Alcott nie kreuje jednak Jo na heroskę – w nocy dziewczyna oplakuje stratę, swoją „utraconą świetność”. Gotowość do poświęceń jest okupiona żalem i trudem. Anne z kolei jest zmuszona ściąć włosy po tym, jak przemalowała je przypadkiem na zielono. Kolor miał wyjść kruczoczarny – niestety eksperyment zakończył się niepowodzeniem. Obie bohaterki traktują to przeżycie jako element walki z próżnością. Jo, stając w nowej fryzurze przed rodziną, stwierdza:

To dobre lekarstwo na moją próżność, zaczynałam już być dumna ze starej grzywy, a pozbywając się jej, ulżyłam przynajmniej mózgowi.

Czuję taki rozkoszny chłodek i lekkość, poza tym fryzjer mówił, że bardzo szybko odrosną mi kędziorki – bardzo chłopięce, twarzowe i łatwe do utrzymania [Alcott 324].

Zupełnie inaczej przedstawia się reakcja Anne na włosową katastrofę. Gdy po tygodniu nieudanych prób zmycia farby dziewczynka staje wobec konieczności ścięcia niegdyś rudych, gęstych loków, wygłasza tragiczną przemowę:

W książkach dziewczęta tracą włosy w chorobie albo je sprzedają na jakiś zbożny cel. Ja w takim przypadku na pewno nie żałowałabym swoich aż tak bardzo. Ale obcinać włosy, bo się je ufarbowało na jakiś okropny kolor? [...] A właśnie że będę patrzeć! Ukarzę się w ten sposób za ten zły uczynek. Za każdym razem, gdy wejdę do pokoju, spojrzę w lustro, żeby zobaczyć, jaka jestem brzydka. I nie będę próbowała pocieszać się wyobraźnią. Nigdy nie przyszłoby mi do głowy być dumną właśnie z powodu włosów, ale teraz wiem, że chociaż rude, były naprawdę ładne [Montgomery 269-270].

Warto zauważyć, że Anne przywołuje bohaterki literackie sprzedające włosy, można więc dostrzec prawdopodobne nawiązanie do *Małych kobietek* i samotnego płaczu Jo w nocy. Montgomery pozwala Anne na dziecięce błędy i pomyłki, dziewczynka musi jednak ponieść konsekwencje swoich czynów. To, co uderza we współczesnym czytaniu tej sceny, to wyjątkowo ostra krytyka w stosunku do siebie i swojego wyglądu. Dopiero Lindgren pozwala Dziewczynce wyemancypować się z jarzma estetycznych ram i Pippi intertekstualnie zakpi z postawy swojej kanadyjskiej „siostry”: „– Myślisz, że czarny kolor będzie pasował do twoich rudych włosów? – powątpiewała Annika. – Zobaczymy – odparła Pippi. – To przecież drobiazg przefarbować włosy na zielono” [Lindgren 198]. Anna Maria Czernow widzi w niefortunnej przygodzie Anne element charakterystycznego dla powieści dziewczęcej „ujarzmiania chłopczycy”: „To, co dla Ani było źródłem rozpacz: rude włosy, obfitość piegów, wieczne przeszkody na drodze do godnego (normatywnego) zachowania, w przypadku Pippi stanowi powód kolejnych erupcji samozadowolenia” [“Heroska” 20].

Przy okazji ścięcia włosów Jo wspomniana już została kwestia poświęcenia. Michelle J. Smith, Kristine Moruzi i Clare Bradford wskazują, że idea poświęcenia jest centralnym punktem w definicjach dziewczęcości pochodzących z badanego przez nie okresu (1840–1940). Bohaterki ówczesnych tekstów literackich często rezygnowały z własnych marzeń na rzecz dobra innych i rodziny [31]³. Takiej ofiar-

3 Taką samą diagnozę stawia również Claudia Nelson. Wskazuje ona, że większość opowiadań publikowanych w czasopiśmie „Girl's Own Paper” propaguje altruistyczny, kobiecy heroizm.

ności uczą się siostry od początku i jest to jedna z najważniejszych cech, którą chce wykształcić u córek pani March. Siostry March wyraźnie podążają śladem Chrześcijanina, bohatera *Wędrowni pielgrzyma*, który obarczony brzemieniem grzechów i obowiązków wędruje do nieba. Każda z dziewczynek dźwiga własne trudności, uczy się znosić je w pokorze, ich socjalizacja nastawiona jest na oddanie się drugiej osobie. Poświęcenie również w powieści Montgomery odgrywa istotną rolę – Anne rezygnuje z udania się do Redmondu, by pomóc Marilli utrzymać gospodarstwo. Dziewczyna stwierdza, że w tej chwili nie byłoby dla niej nic gorszego niż strata miejsca, gdzie poczuła, że do kogoś i gdzieś przynależy. Chwilę potem dziewczyna dowiaduje się, że Gilbert zrzekł się dla niej posady w szkole w Avonlea. Można wysnuć hipotezę, że Montgomery, zestawiając ze sobą te dwie sceny, pokazuje, że zdolność do poświęceń nie jest kwestią płci, tylko raczej wrażliwości. Zdolne do poświęceń są osoby kochające, czule na los innych.

Piotr Oczko, pisząc o świecie wykreowanym w powieściach Montgomery, stwierdza: *it's a woman's world* [55]. Bohaterki omawianych książek funkcjonują w środowisku sfeminizowanym. Siostry March mają własne uniwersum, spędzają czas przede wszystkim ze sobą nawzajem oraz z matką i Hannah. W jakimś sensie to Laurie zaburzy porządek – podporządkuje się jednak zasadom panującym w małym imperium sióstr, będzie się od nich uczył. Obecność Lauriego jest także symboliczną zapowiedzią wejścia świata męskiego w życie dziewczyn. Wraz z nim pojawi się postać Johna Brooke'a, przyszłego męża Meg. Również Anne Shirley obraca się w nastoletnich latach przede wszystkim w towarzystwie dziewcząt i kobiet. To Marilla „odpowiada” za jej wychowanie, Matthew zaś stoi z boku, ale za to bezwarunkowo akceptuje, to od niego Marilla uczy się słuchać wychowanki i interesować jej sprawami. Anne przyjaźni się z Dianą, do grona koleżanek należą także Ruby czy Jane. Shirley nawiązuje relacje również z osobami od niej starszymi, na przykład z Josephine Barry, Lavendar Lewis czy Rebeką Dew. Musi minąć kilka lat, zanim dziewczyna zdoła nawiązać nic porozumienia z Gilbertem, swoim przyszłym mężem. Dziewczęcy świat zastąpiony zostaje przez życie małżeńskie i rodzinne. Jak pisze Oczko:

Choć niezależna, impulsywna i pyskata mała Shirley nabiera w końcu oglady, Montgomery konsekwentnie przedstawia ją dalej jako outsiderkę: marzycielkę i idealistkę, dziewczynę stojącą zwykle poza światem małostkowych wiejskich intryg i plotek (*Anne of Avonlea*), „tę obcą” – obserwatorkę małomiasteczkowej społeczności, choć ostatecznie się z nią integrującą (*Anne of Windy Poplars*) czy zdystansowaną wobec

Przejawia się on zarówno w szcziu dla ubogich, w podejmowaniu pracy zarobkowej, aby utrzymać brata w trakcie jego edukacji, jak i w sytuacji krańcowej, czyli śmierci w imię poświęcenia się dla innych [Nelson 23-25].

rzeczywistości damę-pisarkę, doktorową Blythe (*Rainbow Valley*), która porzuciwszy pracę zawodową (w owym czasie kobieta zamężna nie miała innego wyboru), nie porzuca jednak swoich intelektualnych ambicji [57].

Ani Alcott, ani Montgomery nie przełamują konwencji – obie bohaterki pokornieją, łagodnieją, stają się mniej impulsywne. Socjalizacja do roli domowego anioła dogania je. Zarówno Jo, jak i Anne zdążą jednak zaznaczyć swoją niezależność. Jo zarabia i odważnie wkracza na ścieżkę prowadzącą do literackiej kariery. Anne nie tylko uzyskuje stypendia, kontynuuje naukę w Redmondzie, pracuje jako nauczycielka i kierowniczka szkoły, lecz również zadebiutuje pisarsko na łamach czasopism. Dziewczyńskość Jo i Anne widzę nie tylko w ich odmienności i odstawianiu od oczekiwań społecznych, ale także w ich ciekawości świata oraz potrzebie edukacyjnej i literackiej emancypacji. Każda z nich poślubia mężczyznę, którego kocha. Jak zaznacza Grażyna Lason-Kochańska: „Ania i Pollyanna nie mogły w czasach pozostających jeszcze pod wpływem wzorców wiktoriańskich nadal chodzić po dachu i nieustannie bawić się w radości. Kultura zmuszała je do przyjęcia roli kobiety, kojarzonej ze statecznością, odpowiedzialnością i myśleniem o innych” [“Ta wstrętna Ania»” 350]. Alcott i Montgomery udało się skonstruować bohaterki interesujące, realistyczne w ich nieidealności, nadpobudliwe intelektualnie. Zaslugą autorek jest pozwolenie dziewczynkom na autonomię, inność i popełnianie błędów. Na emancypację dziecka jako pełnoprawnego bohatera i odbiorcy literatury oraz kobiety trzeba jeszcze było poczekać.

Zestawienie akurat *Małych kobietek* [*Little Women*] i *Anne z Zielonych Szczytów* [*Anne with an E*] jest zasadne także z tego względu, że teksty te zachowały popularność mimo upływu lat. Sygnałem takiego stanu rzeczy są kolejne adaptacje filmowe i serialowe tych powieści. W 2019 roku w kinach pojawił się film *Małe kobietki* w reżyserii Greta Gerwig, a w latach 2017–2019 swoją emisję miał serial CBC – Netflix *Ania, nie Anna*. Analizując protodziewczyńskość dzieł Alcott i Montgomery, warto prześledzić, jak są one używane także przez twórców współczesnych.

W filmowych *Małych kobietkach* uwagę zwraca zwłaszcza metaliteracka konwencja – Jo March jest bowiem alter ego samej Louisy May Alcott, która pisze książkę o życiu swoim i swoich sióstr. To wydawca skłania autorkę do wydania za mąż bohaterki i ostatecznie Jo March poślubia profesora Baera. Takie zakończenie zapowiadane jest już na początku filmu: „Jeżeli główną bohaterką ma być dziewczyna, proszę pamiętać, żeby na końcu wyszła za mąż. Albo umarła” [*Małe kobietki* 00:03:45]. Odbiorca otrzymuje więc zakamuflowaną informację o wpływie oczekiwań czytelniczych i społecznych na konwencje literackie (w tym na konieczne zamążpójście protagonistki). Współcześnie, gdy takie zakończenie nie jest już jedynym możliwym, widz dowiaduje się, że takie finały powieści w dużej mierze kształtowane były przeszłymi realiami. Filmowa Jo boi się małżeństwa, utraty

niezależności, ze strachem patrzy na Meg poślubiającą Johna. Gdy przed ślubem namawia ją do ucieczki, starsza siostra odpowiada jej: „To, że moje marzenia są inne niż twoje, nie znaczy, że są mniej ważne” [01:32:33]. Gerwig prezentuje więc współczesne przekonanie, że każda decyzja jest dobra, jeżeli jest podjęta w zgodzie z własnymi przekonaniami i uczuciami. Jo zwierza się matce: „Kobiety mają umysły i dusze, nie tylko serca. Mają też ambicje i talent, nie tylko urodę. Mam dość słuchania, że kobiety są stworzone tylko do miłości” [01:42:30]. Jo od początku prezentowana jest jako Inna, nie wpisuje się we wzorzec małej kobietki. Choć jej siostry doskonale zdają sobie sprawę z przeszkód, które stawia przed kobietami świat (Amy na przykład tłumaczy Lauriemu motywacje kobiet decydujących się na „małżeństwo z rozsądku”), to właśnie Jo jednoznacznie manifestuje sprzeciw wobec sytuacji kobiet i wielokrotnie podkreśla, że wolalaby być mężczyzną. Na balu Meg upomina ją, by nie używała kolokwializmów i zachowywała się spokojnie. Dziewczyna żali się Lauriemu, że chciała wraz z ojcem walczyć, ale niestety nie może ze względu na swoją płeć. Mówi: „Nie mogę się pogodzić z tym, że jestem dziewczyną” [00:14:48]. Jo gra męskie role w domowych przedstawieniach, nie troszczy się o wygląd. Chce zostać zapamiętana i próbuje osiągnąć to dzięki twórczości literackiej – rozzłoszczona nieprzychylną opinią na temat jej opowiadań wykrzykuje Friedrichowi: „Nikt nie zapomni Jo March” [00:24:00]. Pisanie jest sposobem na bycie w świecie, zapisywanie jest sposobem zajmowania miejsca w przestrzeni i w historii. Jo podaje w wątpliwość zastany porządek, wypracowuje kompromis między binarnym układem kobiecości i męskości, próbując połączyć swe „męskie” zachowania i pasje z „kobiecą” potrzebą domu, miłości i relacji.

Feminizm czwartej fali dogonił także Anne Shirley. Twórcy wyeksponowali warstwę psychologiczną dzieła, skupiając się zwłaszcza na traumie osieroconego dziecka, położyli nacisk na kwestie emancypacyjne, wprowadzali tematykę dojrzewania. Poszczególnym sezonom w warstwie fabularnej i w tytułach odcinków matronują kobiety-pisarki: *Jane Eyre* Charlotte Brontë w sezonie pierwszym, w drugim – *Middlemarch* George Eliot, w trzecim – *Frankenstein* Mary Shelley. Twórcy udzielają reprezentacji osobom marginalizowanym – Josephine Barry okazuje się lesbijką, żyjącą przez wiele lat w związku z ukochaną Gertrudą. W trzecim sezonie pojawia się także wątek Mikmaków oraz okrutnej polityki kulturalnej prowadzonej wobec Pierwszych Narodów. Serialowa Anne zdecydowanie negocjuje prawo do niezależności. Bohaterka wyraźnie odróżnia się na tle wiejskiej społeczności Avonlea swoją wyobraźnią, ambicjami, ognistym temperamentem i trudnymi doświadczeniami z dzieciństwa. Problematyka płci, stanowiąca de facto zawiązanie akcji powieści, staje się jednym z najważniejszych wątków fabularnych w *Ani*, nie *Annie*. W pierwszym odcinku Anne nie potrafi ze spokojem znieść faktu, że Cuthbertowie chcą ją oddać. Kiedy Marilla (nie znając jeszcze imienia przywiezionego dziecka) apeluje do niej: „Mówię do ciebie, dziecko. Dziewczynko, dość!”, wołana odpowiada: „Dziewczynko? Wolalabym być kimś

innym” [“Your Will Shall” 00:22:10-00:22:30]. Już w tym momencie widać zasadniczą różnicę między powieścią a jej adaptacją. Serialowa Anne reaguje intensywniej, z większą niezgodą, wypiera się swojej płci. W trzecim sezonie staje w obronie Josie Pye – Billy Andrews zmuszał Josie wbrew jej woli do całowania i pieszczot, a potem rozpuścił plotki na ten temat. Oburzona Anne pisze do lokalnej gazety artykuł, w którym ogłasza:

Wartość kobiety nie jest zależna od relacji z mężczyzną. Wszystkim należy się nietykalność cielesna oraz traktowanie z szacunkiem. By nasza odmowa nie spotkała się z przemocą i zapewnieniami, że mężczyzna zna nasze pragnienia lepiej niż my same. Kobieta nie potrzebuje mężczyzny, by stać się pełnoprawną osobą. Staje się nią w chwili narodzin [“A Strong Effort” 00:20:59-00:21:38].

W ostatniej części bohaterki próbują zdecydować o swojej przyszłości – ewentualnym kontynuowaniu nauki w Queen’s Academy, małżeństwie czy macierzyństwie. Przytłoczone ciężarem społecznych oczekiwań odprawiają rytuał dla bogini Beltane⁴ i wygłaszają swoisty manifest:

My kobiety, potężne i święte, ogłaszamy tejże nocy: nasze niebiańskie ciała należą wyłącznie do nas; my postanawiamy, kogo kochać i kogo obdarzyć zaufaniem; będziemy kroczyć przez ziemię z wdziękiem i szacunkiem; będziemy wiecznie dumne z naszego wielkiego intelektu; będziemy cenić swe emocje, by nasz duch wzniósł się wysoko; a gdy mężczyzna zapragnie nas zlekceważyć, wyślemy go za drzwi. Nasz duch jest niezniszczalny, nasza wyobraźnia wolna! [“I Am Fearless” 00:40:25-00:42:46].

Ta swoista celebrowanie kobiecości i dziewczynkości, połączona z uczciwym pokazaniem trudów i kłopotów ówczesnych (a często i współczesnych) kobiet, staje się nowym sposobem na opowieść o świecie kobiet. *Anne with an E* nie tylko uwspółcześnia historię Anne Shirley, lecz także dopełnia niejako dzieła przywrócenia realności w opowiadaniu o dziewczynskim uniwersum.

Szybowicz w cytowanym przeze mnie już tekście pyta:

4 Dziewczyny tańczą dokoła ogniska w białych koszulach nocnych, z wiankami na głowach. Poza oczywistym kontekstem celtyckim może to także budzić skojarzenia z sabatem czarownic. Warto przywołać słowa Lasoń-Kochańskiej, która pisała: „Czarownica-Bogini (ten drugi człon pisany jest wielką literą ze względu na swoje światopoglądowe znaczenie) to topos, który afirmuje kobiecość i przyznaje jej wysokie miejsce w sferze wartości” [*Gender w literaturze* 240].

Jak my dziś możemy użyć tej bohaterki? Na pewno nie przez zakaz i inwektywę. Na pewno nie przez apoteozę i kompensację. Możemy ją analizować jako „twór” historyczny i zaprzyjaźnić się z nią jako starszą siostrą, która musiała przetrwać w warunkach patriarchalnej opresji.

Jo March i Anne Shirley są bohaterkami, które z dzisiejszej perspektywy często wydają się odbiorcom egzaltowane czy sztuczne. W czasach publikacji tych powieści były jednak postaciami rewolucyjnymi, ich zachowanie było nietypowe i błyskawicznie zapewniło sobie sympatię czytelniczek. Jo i Anne były dziewczynami, które nade wszystko chciały móc opowiedzieć siebie, swoją historię, swoje błędy i aspiracje. Czasy publikacji powieści Alcott zamykają powoli erę małych kobietek, kobiet-w-przygotowaniu, a otwierają literaturę na autonomiczną postać dziewczyny, za której reprezentację można już uznać Anne Shirley, a jeszcze bardziej Pippi. Popularność tych protodziewczyńskich „buntowniczek” świadczy o tym, że również współcześnie można nadal słuchać ich opowieści z badawczą ciekawością.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

“A Strong Effort of the Spirit of Good”.

Ania, nie Anna, created by Moira Walley-Beckett, CBC – Netflix, season 3, episode 7, Netflix, www.netflix.com/watch/81025451.

Alcott, Louisa May. *Małe kobiety*. Translated by Anna Bańkowska, Wydawnictwo MG, 2012.

Czernow, Anna Maria. “Heroska pokoju dziecinnego. Pippi Pończoszanka jako głos rewolucji ideologicznej w literaturze dziecięcej”. *Studia Scandinavica*, no. 4, 2020, pp. 15-29.

---. “Panna z mokrą głową”. *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, edited by Monika Rudaś-Grodzka, et al., Instytut Badań Literackich PAN, 2017, pp. 494-508.

“I Am Fearless and Therefore Powerful”. *Ania, nie Anna*, created by Moira Walley-Beckett, CBC – Netflix, season 3, episode

5, Netflix, <https://www.netflix.com/watch/81025449?trackId=200257858>.

Kaniewska, Bogumiła. “Alicja i inne... O niegrzecznych bohaterkach literatury dziecięcej”. *Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze*, edited by Joanna Grądział-Wójcik, et al., Wydawnictwo Pasaże, 2015, pp. 204-218.

Lasoń-Kochańska, Grażyna. *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar tematyczny*. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2012.

---. “»Ta wstrętna Ania«: o bohaterce Lucy Maud Montgomery w kontekście autogynografii”. *„Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży: biografie*, edited by Bożena Olszewska, et al., Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2015, pp. 345-355.

- Lindgren, Astrid. *Przygody Pippi*. Translated by Irena Szuch-Wyszomirska, and Teresa Chłapowska, Nasza Księgarnia, 2011.
- MacLulich, Thomas Donald. "L.M. Montgomery and the Literary Heroine: Jo, Rebecca, Anne, and Emily". *Canadian Children's Literature*, no. 37, 1985, pp. 5-17.
- Malicka, Joanna. "Ania prababka Pippi". *Guliwer*, no. 2, 2008, pp. 17-22.
- Małe kobiety [Little Women]*. Directed by Greta Gerwig. Columbia Pictures, Regency Enterprises, Pascal Pictures, 2019.
- Montgomery, Lucy Maud. *Anne z Zielonych Szczytów*. Translated by Anna Bańkowska, Wydawnictwo Marginesy, 2022.
- Moruzi, Kristine. *Constructing Girlhood Through the Periodical Press, 1850-1915*. Routledge, 2012.
- Nelson, Claudia. *Boys Will Be Girls. The Feminine Ethic and British Children's Fiction, 1857-1917*. Rutgers University Press, 1991.
- Nitka, Małgorzata. "Brytyjska literatura dziecięca a edukacja wielokulturowa". *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Pedagogika*, vol. 23, 2014, pp. 197-207.
- Oczko, Piotr. "Anna z domu o zielonym dachu. O cyklu powieściowym Lucy Maud Montgomery". *Teksty Drugie*, no. 5, 2013, pp. 42-61.
- Rubio, Mary Henley. *Lucy Maud Montgomery. The Gift of Wings*. Anchor Canada, 2010.
- Smith, Michelle J., et al. *From Colonial to Modern: Transnational Girlhood in Canadian, Australian, and New Zealand Literature, 1840-1940*. University of Toronto Press, 2018.
- Szybowicz, Eliza. "Szalona głowa, złote serce". *Znak*, październik 2015, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/szalona-glowa-zlote-serce/>.
- "Your Will Shall Decide Your Destiny". *Ania, nie Anna*, created by Moira Walley-Beckett, CBC – Netflix, season 1, episode 1, Netflix, <https://www.netflix.com/watch/80136236>.

ABSTRACT

Michalina Wesołowska

The Right to Otherness and Proto-Girlhood – Jo March and Anne Shirley from the Perspective of Girlhood Studies

The author analyzes the creation of two heroines of canonical texts of so-called novels for girls – Jo March from *Little Women* by Louisa May Alcott (1868) and Anne Shirley from *Anne of Green Gables* by Lucy Maud Montgomery (1908). She reads them as proto-girlhood predecessors of Pippi from Astrid Lindgren's novels. She examines the way in which the heroines are socialized and how they negotiate their independence and otherness. For context, she uses the film and series adaptations – *Little Women* (2019, directed by Greta Gerwig) and *Anne with an E* (2017-2019, created by Moira Walley-Beckett).

keywords: *Anne of Green Gables*, *Little Women*, Lucy Maud Montgomery, Louisa May Alcott, girlhood studies, girlhood, novel for girls, adaptations

Karolina Gierszewska

Od milczącej do rewolucjonistki. Księżniczki Disneya i Katniss Everdeen jako aktywne nastolatki

Na początku 2009 roku w sieci pojawił się blog, którego autorka pod pseudonimem Gul Makai opisywała doświadczenia ze szkoły. Istotną rolę w tej narracji odegrał sprzeciw wobec zamykania prywatnych szkół dla młodych Pakistanek, do czego zmuszali dyrektorów Talibowie. Blogerka zwracała uwagę na ogromną potrzebę edukacji dziewcząt jako środka do uzyskania przez nie samodzielności. Autorka bloga w rzeczywistości nazywa się Malala Yousafzai. W roku 2012, mając 15 lat, została ciężko raniona przez zamachowców sprzeciwiających się jej działalności. Dwa lata później odebrała Pokojową Nagrodę Nobla.

14 lutego 2018 roku w Parkland na Florydzie w ciągu kilku godzin zginęło 17 uczniów liceum Stoneman Douglas. Była to tylko jedna z wielu masowych strzelanin w amerykańskich szkołach. Nieco ponad miesiąc później osoby, które przeżyły, zainicjowały demonstrację „March For Our Lives”, domagając się regulacji ograniczających dostęp do broni maszynowej. Demonstracja zgromadziła ponad milion uczestniczek i uczestników. Protestowi w Waszyngtonie towarzyszyło ponad 800 podobnych wydarzeń na terenie samych Stanów oraz na całym świecie. Twarzą protestów została jedna z uczennic liceum w Parkland, Emma Gonzales, której emocjonalna przemowa poruszyła ludzi zebranych w Waszyngtonie oraz przed ekranami telewizorów.

Szwedzki rok szkolny w roku 2018 rozpoczął się w poniedziałek, 20 sierpnia. Wśród piętnastolatków, którzy rozpoczynali dziewiątą klasę, nie było jednak Greta Thunberg. Tego dnia udała się pod budynek szwedzkiego parlamentu, by zaprotestować przeciwko bierności rządu wobec zmian klimatycznych. Od tej

pory w każdy piątek opuszczała zajęcia i kontynuowała swój jednoosobowy strajk. W marcu 2019 w Młodzieżowym Strajku Klimatycznym uczestniczyły młode osoby z 2 tysięcy miast w 123 państwach. Pół roku później do Strajku dołączyła młodzież z kolejnych 27 krajów. Dzisiaj Thunberg jest zapraszana na ogólnoswiatowe panele klimatyczne, gdzie w ostrych słowach krytykuje liderów najważniejszych krajów na świecie.

Podjęmowanie działań aktywistycznych w bardzo młodym wieku, szybkie zbudowanie rozpoznawalności oraz świadome korzystanie z mediów społecznościowych – wszystko to łączy ze sobą nie tylko przywołane aktywistki, ale również całe grono osób do nich podobnych. Jednak poza tym łączy je jeszcze jedna szczególna cecha: wyjście z milczącej nieobecności w kulturze i błyskawiczny *empowerment*, jakim uległ wizerunek nastolatki. Do zobrazowania nowego modelu postaci, do którego przypisać można cechy aktywnej nastolatki, posłużą przykłady z kultury popularnej – bohaterki najnowszych animacji Disneya: Merida, a także Katniss Everdeen, protagonistka książkowo-filmowej serii *Igrzyska śmierci*.

O ile dziecko zaczęło cieszyć się zainteresowaniem nauki zarówno jako przedmiot w konserwatywnej pedagogice, jak i podmiot w bardziej nowoczesnych ujęciach tej nauki, o tyle osoby nastoletnie tej uwagi były pozbawione. Paradoksalnie grupa, do której należą widoczne i rozpoznane odbiorczynie treści, jako podmiot dopiero jest rozpoznawana [Szyborska 195]. Dorastające dziecko pozbawione było wpływu na otaczającą je rzeczywistość, na co dodatkowo nakładało się przekonanie o niewykształconych jeszcze do końca kompetencjach kulturowych, społecznych i politycznych. Z tych powodów w oczach dorosłej części społeczności dziecko oraz osoba nastoletnia „nie zasługują” na możliwość podejmowania decyzji w takim zakresie, w jakim możliwe jest to w dniu osiągnięcia umownej dojrzałości. Karolina Szyborska zwraca uwagę, że do zmian we współczesnej refleksji socjologicznej kluczowe było wykształcenie się kilku kategorii, niezbędnych w teoretyczno-kulturowej analizie dzieciństwa. Należą do nich reprezentacja, podmiotowość i tożsamość, które wspólnie stanowią podstawę dla obszaru zainteresowań badań nad dzieciństwem.

Pojęcia reprezentacji, podmiotowości i tożsamości są istotne również dla badań nazywanych w literaturze anglojęzycznej *girl studies*. Valerie Walkerdine, zajmująca się kwestią podmiotowości, jest autorką koncepcji „psychologii przetrwania” (*psychology of survival*) [78]. Dowodzi ona, że uświadomiona kobiecość zostaje osiągnięta poprzez społeczny i psychologiczny opór wobec konstruktów społecznych, jakimi obudowane jest dorastanie jako dziewczynka. Uświadomiona kobiecość nie oznacza jednak w tym wypadku tylko dorosłej, ukształtowanej osoby, ale również nastolatkę z określoną podmiotowością na każdym etapie dorastania. Opracowana przez Walkerdine podstawa teoretyczna stała się punktem wyjścia dla dociekań psychołogi i terapeutki Maureen Murdock, której *Podróż bohaterki* jest odpowiedzią na męskocentryczną teorię monomitu Josepha Campbella. Murdock, zawodowo

zajmująca się terapią z elementami rozwoju osobistego, dochodzi do wniosku, że jej pacjentki realizują ścieżkę ciągłego rozwoju i docierania do celu na sposób, do którego zachęciła je kultura, w której badaczka upatruje związek z opracowaną przez Campbella ideą bohatera uniwersalnego. Jednocześnie z powodu odmiennych sposobów funkcjonowania kobiet i mężczyzn, podążając drogą zaprojektowaną dla bohatera męskiego, postaci kobiecie nie są w stanie odnaleźć satysfakcji z realizacji swoich celów oraz cieszyć się odniesionym sukcesem, w zamian ciągle próbując dorównać tym, które pozostają dla nich nieosiągalne. Należy tutaj jednocześnie zaznaczyć, że Murdock stara się odciąć od esencjalizmu biologicznego, już na początku swojego wywodu podkreślając, że „kobiecość” oraz „męskość” wiąże ze społecznym i kulturowym funkcjonowaniem tych określeń [25]. Ścieżka bohaterki, analogicznie do teorii monomitu, rejestruje kolejne etapy rozwoju, prowadzące do osiągnięcia wybranego celu. W opublikowanej w 1990 roku *Podróży bohaterki* Murdock zauważa, że powszechnie akceptowana socjalizacja dziewczynek nie ma wcale prowadzić do osiągnięcia przez nie niezależności. Jeśli udaje im się osiągnąć autonomię, robią to bez wsparcia otoczenia, dlatego też emancypacja skutkuje problemami w kontakcie z otoczeniem, zarówno w gronie rodzinnym, jak i rówieśniczym. Autorka zwraca także uwagę na kwestię odpowiedzialności oraz troski – dostrzega, że osoby socjalizowane jako kobiety mają tendencję do przedkładania potrzeb bliskich ponad swoje własne. Odkrycie posiadania własnych potrzeb skutkuje odrzuceniem ich lub poczuciem winy.

Teoria monomitu, również w feministycznej interpretacji, odwołuje się do pojęć takich jak droga czy ścieżka. Wskazują one na toczący się proces, w efekcie którego Bohaterka oraz Bohater podważają status quo, odchodzą z domu lub innej bezpiecznej przestrzeni, schodzą do „podziemia”, w którym mają za zadanie pokonać stojące im na drodze przeszkody. W literaturze i filmie teoria monomitu służy często do ukazania procesu dorastania postaci, nadając w ten sposób narracyjną formę zjawisku, które Victor Turner określił fazą liminalną [115]. Zerwanie status quo (Murdock) i rozpoczęcie wędrówki (Campbell) to nic innego jak rozpoczęcie procesu przejścia, obwarowanego kulturowo szeregiem powinności i rytuałów, jakich musi dokonać osoba nastoletnia, aspirując do roli pełnowartościowego członka swojej społeczności. Liminalność skonstruowana jest z zastanym układem hierarchicznym, oderwaniem poszukujących młodych od statecznej starszyny. Przyszli dorośli mają w trakcie tego procesu okazję do „błaznowania”, przekraczania granic czy poczucia wspólnotowej egalitarności. Jedną z ważniejszych cech trwania w procesie liminalnym jest powstawanie *communitas*, strefy wspólnych doświadczeń, Turnerowskie braterstwo, a w odniesieniu do nastoletnich dziewczyn – siostrzeństwo. Turner zwraca uwagę, że obecność w *communitas* to nawiązanie tymczasowej więzi społecznej pozostającej w kontraście do hierarchicznie zorganizowanego społeczeństwa, pozbawionej struktury, hierarchii i porządku, ale uwarunkowanej decyzjami starszyny [116].

Współczesne księżniczki Disneya – przekształcenia archetypów

Kultura popularna odgrywa istotną rolę w budowaniu wyobrażenia o otaczającym świecie oraz sposobów funkcjonowania w nim przedstawicieli i przedstawicielek różnych grup społecznych. Rozwój technologiczny oraz rosnąca popularność kina i telewizji umożliwiły przeniesienie klasycznych baśni na ekran w animowanej formie. Stały się one podstawą jednego z najbardziej rozpoznawalnych zjawisk kultury masowej – przemysłu kulturalnego w postaci parków rozrywki, gadżetów oraz całej maszyny marketingowej, mającej za zadanie skapitalizować zyski wypracowane za pomocą atrakcyjnego i łatwego w odbiorze obrazu. Jednym z prekursorów tego zjawiska był Walt Disney, często wskazywany jako ojciec współczesnej animacji. Bardzo świadomie budował swoje imperium medialne. Poza wytwarzaniem zupełnie nowego uniwersum animacji reinterpreterował klasyczne baśnie oraz podania ludowe, co w łatwy sposób pobudzało emocje odbiorców. Współczesna adaptacja znanych już narracji wymagała jednak dostosowania języka filmu do wrażliwości nowego odbiorcy: dzieci oraz ich opiekunów. Z tego powodu brutalne czasem historie zyskiwały łagodniejsze w wymowie interpretacje, a losy postaci przepisywano tak, by umożliwić odbiorcom proces identyfikacji z bohaterkami i bohaterami, a jednocześnie dopasować etyczną wymowę treści nowszej wersji do przyjętych w danym okresie norm. Ekranizacje proponowane przez studio Disneya zarówno czerpały z charakterystycznych dla baśni metafor ukorzenionych w motywach mitycznych zawartych w materiale źródłowym, jak i nadbudowywały dodatkową warstwę, nanosząc na istniejące już dzieło nowe kody kulturowe, czytelne dla współczesnego im odbiorcy.

Bohaterki wczesnych animacji nie zawsze są jednoznacznie wskazywane jako nastolatki. Przypuszczenie takie można wysnuć na podstawie ich życiorysów, ponieważ w najistotniejszych fabularnie momentach są one na etapie „pomiędzy”: pomiędzy dzieciństwem a dorosłością, pomiędzy brakiem zainteresowania światem dorosłych oraz znalezieniem się w nim. Księżniczki Disneya znajdują się w momencie przejścia również w rozumieniu Campbellowskiej teorii monomitu oraz jego feministycznej reinterpretacji – wkraczają na drogę prowadzącą do rozwiązania konfliktu, przejścia do kolejnego etapu lub osiągnięcia celu.

Przeformułowanie relacji rodzinnych i nadanie im zupełnie nowego znaczenia jest bardzo charakterystycznym elementem, wyróżniającym bohaterki najnowszych produkcji Disneya: *Meridy Walecznej* (2012) oraz *Krainy lodu* (2013). O ile wcześniej księżniczka niekoniecznie posiadała tytuł, o tyle bohaterki współczesnych animacji są córkami królów, co sugerowałoby większe podobieństwo do klasycznych bohaterów, takich jak Aurora czy Królewna Śnieżka. Jednak królewskie pochodzenie to jedyne, co łączy z nimi Meridę oraz Elbę i Annę (*Kraina lodu*). W każdym innym aspekcie przedstawicielki okresu nazywanego przez Chrisa Pallanta cyfrową erą Disneya przynoszą zupełnie nowe rozwiązania fabularne [13]. Dramatyczne życiorysy

pozostają niezbędne dla prowadzenia angażującej narracji, jednak kluczową nowością staje się sposób radzenia sobie z kryzysem wywołanym przez traumatyczne wydarzenie. Merida jest pierwszoplanową postacią kobiecą, która wychowuje się w pełnej rodzinie. Ma serdeczne relacje z ojcem, ale trudniej jej porozumieć się z matką, nie chce wychodzić za mąż, co zresztą staje się przyczyną konfliktu, jest dość niezdarna w sytuacjach towarzyskich, wynikających z oczekiwań wobec społecznej roli młodych kobiet. Jednocześnie świetnie radzi sobie z zadaniami wymagającymi sprawności fizycznej – od dziecka strzelała z łuku i jeździła konno, co było przyczyną jej częstych konfliktów z matką [*Merida*]. Wyspecjalizowane umiejętności dziewczyny pozwalają jej wygrać turniej, w którym nagrodą miała być jej ręka. Merida w ten sposób wywalcza sobie wolność, ale jednocześnie doprowadza do kłótni z matką i zamiany teje w niedźwiedzicę. Odejściem od klasycznego przedstawiania disneyowskich księżniczek jest też umieszczenie w centralnym punkcie fabuły dwóch postaci, siostrz Elsę i Anny, które w *Krainie lodu* nie rywalizują, ale są dla siebie wsparciem [*Kraina lodu*]. Relacja łącząca siostry jest specyficzna również dlatego, że jest ona najistotniejszą relacją emocjonalną w życiu każdej z nich. Elsa, obdarzona trudną do kontrolowania mocą, dystansuje się od swoich bliskich, w tym również od młodszej siostry, z którą wcześniej łączyła ją bliska więź. Nawet po śmierci rodziców dorastające księżniczki żyją obok siebie, lecz nie mają ze sobą kontaktu, aż do krytycznego momentu zakończonego kłótnią i odejściem starszej siostry z dworu. Po porzuceniu rodziny Elsa przestaje ograniczać swoje zdolności, co ostatecznie prowadzi do zerwania relacji nie tylko z siostrą, ale również ze swoimi poddanymi.

Momenty krytyczne w życiu każdej bohaterki to utrata najbliższych. Gdy na matkę Meridy zostaje rzucony urok, gdy Elsa po nieszczęśliwym wypadku urywa kontakt ze swoją młodszą siostrą, a Anna ostatecznie traci Elbę, kiedy ta odchodzi z zamku, każda z bohaterek rozpoczyna swoją własną wędrówkę, ostatecznie odbudowując więzi. O ile zaś bohaterki okresu renesansu disneyowskiego, realizując swoje marzenia, ostatecznie również przeżywały romantyczną relację, o tyle w animacjach z okresu cyfrowego Disneya miłość romantyczna zamieniona zostaje na miłość do innej kobiety – matki lub siostry. Szczęśliwym finałem nie są ślub czy prawdziwa miłość, tylko pokonanie bariery emocjonalnej, rozdzielającej matkę i córkę lub siostry. Ani Merida, ani Elsa nie wychodzą za mąż, są w stanie realizować się bez partnera, a gdy ten się pojawia, nie ma żadnego znaczenia dla rozwoju postaci.

Kosogłos rewolucji

Animacje Disneya to reinterpretacje klasycznych baśni, dlatego też łatwo zauważalne są wartości charakterystyczne dla czasu powstania każdej z nich – to różnice między emancypacyjnymi działaniami bohaterek najnowszych animacji

a brakiem ich u bohaterek najstarszych. Pod względem przystawalności do świata rzeczywistego Merida czy siostry są jednak znacznie bliższe bohaterkom zupełnie odmiennego rodzaju twórczości. Dystopijna twórczość dla młodych dorosłych ukazuje wizerunek nastolatki opierający się na „nowej podmiotowości” reprezentowanej przez bohaterki, które Sonya Sawyer Fritz nazywa „dziewczynami przyszłości” [Fritz 17]. Ulokowanie bohaterek w rzeczywistości dystopijnej zmusza do podjęcia aktywności lub konieczności reagowania na zjawiska, z którymi do tej pory postaci w tym wieku nie musiały się mierzyć: walki o zasoby, funkcjonowania w rzeczywistości ciągłej kontroli czy niechęci dorosłych do stawiania oporu krzywdzącemu reżimowi. Dziewczyny dorastające w dystopii nie zawsze świadomie decydują się na przebudowę świata. Buntując się przeciwko systemowej opresji, bohaterki powieści dystopijnych performują zachowania, które współcześnie przypisać można osobom w wieku nastoletnim niezależnie od rzeczywistości, w jakiej żyją: łamią reguły, zachowują tajemnice, podważają autorytety oraz domagają się uznania własnej niezależności. Jednak sytuacja, w której się znajdują, sprawia, że działania te nie są jedynie cechą momentu przejścia, ale nadawane im jest znaczenie aktu politycznego [18]. Moment nabycia politycznej świadomości staje się dla protagonistek pierwszym progiem przejścia. Reprezentacja dziewczynskości jako procesu wzmacniania w duchu girl power może mieć, jak wskazuje Jessica Taft, znaczenie dla pokolenia nastolatek dorastających w pierwszych dziesięcioleciach XXI wieku. Autorka rozpoznaje w niej proces „replikacji i rekonfiguracji” ról i zachowań tradycyjnie przypisywanych nastolatkom identyfikowanym oraz identyfikującym się jako kobiety [*Rebel* 72].

Kluczowe znaczenie w historii Katniss Everdeen, głównej bohaterki franczyzy *Igrzyska śmierci*, mają struktura państwa Panem oraz funkcja dystryktów – podległych stołecznemu Kapitolowi jednostek terytorialnych, których zadaniem jest dostarczanie stolicy dóbr. Przegrana kilkadziesiąt lat wcześniej rebelia obliuguje je również do wyznaczenia pary reprezentantów na Głodowe Igrzyska, okrutny spektakl medialny, będący połączeniem walk gladiatorów oraz programu z gatunku reality show. Walki toczą się na specjalnie zbudowanej w tym celu arenie naszpikowanej nowoczesną technologią, umożliwiającą organizatorom całkowitą kontrolę nad panującymi na niej warunkami. Śledzenie transmisji jest obligatoryjne, a zwycięzczyń lub zwycięzca zyskuje status celebrycki.

Ustrój Panem nie gwarantuje podstawowego bezpieczeństwa, możliwości rozwoju ani realizacji. Dla młodych mieszanek i mieszkańców mniej uprzywilejowanych dystryktów jedyną szansą na awans społeczny jest zwycięstwo w igrzyskach. Jednak brak wsparcia systemowego oraz idący za nim nieuprzywilejowany status oznaczają konieczność podjęcia pracy tuż po zakończeniu edukacji, a czasem nawet w jej trakcie, co uniemożliwia nabycie umiejętności zwiększających szanse przeżycia na arenie. Z powodu niedoborów żywności trybutki i trybuci nie mają dostępu do wartościowej diety, co utrudnia nabranie tężyzny fizycznej. Z kolei dla

osób zamieszkujących dystrykty bardziej wspierane przez stolicę walka na arenie jest nobilitacją, na którą muszą uprzednio zasłużyć. Dla mieszkanki i mieszkańców terytoriów pozbawionych szerokiego wsparcia stolicy udział w igrzyskach oznacza śmierć.

Katniss wygrywa turniej, jednak uwagę ściąga już wcześniej, kiedy staje w obronie swoich bliskich. Przed igrzyskami zgłasza się bowiem na ochotniczkę w zamian za swoją siostrę. Na samej arenie, wbrew regułom rozgrywki, żegna się ze zmarłą sojuszniczką. Pierwsze akty nieposłuszeństwa bohaterki – emocjonalne reakcje na zagrożenie – korelują z rzeczywistością, w której nastoletnie dziewczyny aktywizują się z poczucia troski o innych [*Rebel Girls* 56], w czym feministyczna etyka troski rozpoznaje efekt częstszej socjalizacji dziewczynek do roli opiekunczej [Averill 163]. Jednak Katniss podejmuje również inicjatywy, które sytuują ją w opozycji do działań władzy, takie jak decyzja o samobójstwie w odpowiedzi na manipulacje organizatorów igrzysk w ostatnich minutach spektaklu. Działając pod wpływem impulsu, Katniss próbuje odzyskać kontrolę, proponując swojemu partnerowi zjedzenie trujących owoców podczas ostatniej relacji na żywo. Nad tym aktem nieposłuszeństwa organom władzy trudno jest zapanować, a jak pokazują dalsze losy bohaterów – w zasadzie nie ma na nie odpowiedniej reakcji. Z jednej strony organizatorzy igrzysk, a wraz z nimi władze Panem, zobligowani są podtrzymać wrażenie całkowitej kontroli nad ludnością zamieszkującą dystrykty. Z drugiej – niepotrzebna jest im para męczenników, która mogłaby zachęcić do ponownego wzniesienia rebelii. Decyzja o wspólnym odebraniu sobie życia wydaje się przynieść wygraną: dziewczyna może wrócić do domu. Wygrywa też moralnie; chociaż ideą igrzysk jest walka na śmierć i życie, bohaterka zwycięża moralnie, zabijając tylko w samoobronie.

Katniss oddziałuje na emocje odbiorców – zarówno w społeczności Panem, jak i odbiorczyń oraz odbiorców książek czy filmów – z powodu szczerych reakcji na krzywdę i niesprawiedliwość. Reprezentantka najuboższego dystryktu znajduje się w centrum zainteresowania spragnionych rozrywki kapitolńczyków, mimo że wcale nie dąży do zajęcia tego miejsca. Jej relacja z Peetą opiera się na jednym wspólnym wspomnieniu, jednak – bez wiedzy Katniss – zostają zaprezentowani jako nieszczęśliwi kochankowie. Chociaż gwarantuje to sympatię widzów, Katniss stara się odciąć od takiej narracji, chce pozostać samowystarczalna, nie widzi w swoim życiu miejsca na relację romantyczną. W przypadku Katniss wiadać dwa zasadnicze kierunki rozwoju: pierwszy, prywatny, dotyczy jej osoby i ma wpływ na jej relacje z najbliższym otoczeniem; drugi, publiczny, opierający się na jej pozornie romantycznej relacji z Peetą, wykreowany dla przechytrzenia władz Panem. Zwraca tutaj uwagę, że raz poddani publicznej obserwacji Katniss i Peeta zawsze już będą zmuszeni odnosić się do wydarzeń, jakie rozegrały się na arenie, zostają pozbawieni prywatności, zobligowani do ciągłego uwiarygodniania fikcyjnego związku.

Umacnianie przekonania o emocjonalnej, a nie politycznej motywacji decyzji Katniss odbywa się w cieniu tłącej się rewolucji. W gorzej sytuowanych dystryktach odważne wystąpienie Katniss odczytano jako wezwanie do powstania. Samobójczy gest w walce o kontrolę nad własnym losem uświadomił innym, że w niesprawiedliwym systemie nie mają nic do stracenia. Próbuąc wyrwać się spod kontroli organizatorów igrzysk na arenie, Katniss paradoksalnie kontrolę tę traci w każdej innej dziedzinie swojego życia poza nią. Nastolatka zmuszona jest odgrywać swoją rolę „oszałałej z miłości” – tak Kapitol tłumaczy podjęcie decyzji o samobójstwie na arenie. Buntująca się nastolatka okazuje się silnym zagrożeniem dla istniejącego już kilkadziesiąt lat ustroju, dlatego też nie można pozwolić jej na podejmowanie decyzji samodzielnie.

Decyzyjność odbiera bohaterce również stronnictwo opozycyjne wobec reżimu, kiedy po ucieczce z Kapitolu trafia ona do Dystryktu 13, podziemnego subpaństwa, organizującego się do przejścia Panem. Należy zwrócić uwagę, że w każdym przypadku – zarówno w Kapitolu, jak i w Dystrykcie 13 – Katniss zostaje poddana wizerunkowym metamorfozom. W Kapitolu odebrane jej zostają drobne pamiątki z rodzinnego domu; Dystrykt 13 rozdziela ją z Peetą, ostatnią bliską osobą. Przyjmując kolejne role, dziewczyna musi odrzucić poprzednie, coraz bardziej oddalając się od tożsamości samowystarczalnej szesnastolatki, od której zaczynała. Nad kolejnymi wizerunkami pracują sztaby specjalizujące się w kreowaniu wizerunku, próbując dostosować jej wygląd i zachowanie do wymagań położonych. Mimo to decyzje, które bohaterka ostatecznie podejmuje bez konsultacji ze swoim zespolem, stają się najbardziej przełomowymi momentami dla nadzorującej ją władzy, postępu rebelii oraz samej Katniss.

Katniss jest bohaterką okresu buntu i wojny. W jej przypadku horyzontem liminalności nie jest tylko proces dojrzewania, dotyczący wyłącznie jej rozwoju psychicznego i emocjonalnego, ale także wydarzenia o szerszym (a dla bohaterki – globalnym) zasięgu: konstituowanie się nowej formy społeczeństwa i urzędzenia jego instytucji. Dziewczyna poszukuje swojej podmiotowości w rzeczywistości, która sama jest daleka od stabilizacji i gwarancji bezpieczeństwa. Będąc nastolatką, zostaje niemal z dnia na dzień zobligowana do funkcjonowania wśród reguł świata dorosłych. Co więcej, wychowywana w skrajnej biedzie Katniss trafia, w okresie kształtującym jej osobowość do bizantyjskiej rzeczywistości Kapitolu, której rytmy życia wyznaczają spektakle konsumpcji; staje się jego częścią, jednocześnie zawsze pozostając postacią z zewnątrz. Podobny, bezpodmiotowy status posiada w Dystrykcie 13, do którego trafia jako wojenna uchodźczyni-celebrytka, mająca za zadanie oddanie swojego wizerunku na rzecz rebelii. Jak zauważa Miranda Green-Barteet, dojrzałość, którą z biegiem czasu osiąga bohaterka, nie jest momentem wyjścia ze stanu dzieciństwa ani okresu nastoletniego, nie następuje w momencie, w którym bohaterka zyskuje niezależność czy rozpoznaje swoją podmiotowość, jak to się dzieje w świecie rzeczywistym [34]. Okres dojrzewania

nie kończy się też w momencie, w którym bohaterka zaczyna odgrywać kulturową rolę dorosłej kobiety-matki. Okres dojrzewania wyznacza moment, do którego postać w dystopijnej twórczości przynależy do struktur kontrolującego ją społeczeństwa. Charakteryzujący okres dojrzewania (współczesnej) nastolatki bunt nie jest kierowany wobec rodziców czy norm społecznych, ale jest radykalną próbą przywrócenia sprawiedliwości, za którą grozić mogą kara, więzienie czy śmierć. Bohaterka zyskuje podmiotowość przede wszystkim dlatego, że jest opresjonowana przez dystopijny reżim – określa swoją tożsamość, stając, nawet wbrew własnej woli, w opozycji do władzy, ponieważ dorastanie w ograniczonej decyzyjności wyzwała w niej potrzebę reakcji. Umieszczenie historii dojrzewania nastoletniej dziewczyny w dystopijnej rzeczywistości sprawia, że odbiorcy stają się bardziej uwrażliwieni na problemy społeczne, które sami mogą dostrzec we własnym otoczeniu, takie jak: wolność osobista, możliwości rozwoju zdeterminowane przez rzeczywistość społeczno-polityczną, destrukcja środowiska naturalnego, kwestionowanie tożsamości oraz zmniejszająca się granica między technologią a naturą.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Averill, Lindsey Issow. "Sometimes the World Is Hungry for People Who Care". *The Hunger Games and Philosophy: A Critique of Pure Reason*, edited by George A. Dunn, and Nicolas Michaud, Wiley, 2012, pp. 162-177.
- Fritz, Sonya Sawyer. "Girl Power and Girl Activism in the Fiction of Suzanne Collins, Scott Westerfeld, and Moira Young". *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*, edited by Sara K. Day, et al., Routledge, 2014, pp. 17-31.
- Green-Barteet, Miranda A. "I'm beginning to know who I am' The Rebellious Subjectivities of Katniss Everdeen and Tris Prior". *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*, edited by Sara K. Day, et al., Routledge, 2014, pp. 33-49.
- Kraina lodu [Frozen]*. Directed by Chris Buck, and Jennifer Lee. Walt Disney Animation Studios, 2013.
- Lenzer, Gertrud. "Children's Studies and the Human Rights of Children: Toward an Unified Approach". *Children as Equals. Exploring the Rights of the Child*, edited by Kathleen Alaimo, and Brian Klug, University Press of America, 2002, pp. 207-225.
- Merida Waleczna [Brave]*. Directed by Mark Andrews, and Brenda Chapman. Pixar Animation Studios, and Walt Disney Pictures, 2012.
- Murdock, Maureen. *Podróż bohaterki. Kobięca droga do pełni*. Translated by Emilia Tolkaczew, Instytut Badań Kulturowych Raven, 2020.
- Pallant, Chris. *Demystifying Disney: A History of Disney Feature Animation*. Bloomsbury, 2013.
- Szyborska, Karolina. "Children studies jako perspektywa metodologiczna. Współczesne tendencje w badaniach

- nad dzieckiem". *Teksty Drugie*, no. 1, 2016, pp. 189-205.
- Taft, Jessica. "Girl Power Politics: Pop Culture Barriers and Organizational Resistance". *All About the Girl: Power, Culture, and Identity*, edited by Anita Harris, Routledge, 2004, pp. 69-78.
- . *Rebel Girls Youth Activism and Social Change across the Americas*. New York University Press, 2011.
- Turner, Victor. *Proces rytualny*. Translated by Ewa Dżurak, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010.
- Walkerdine, Valerie. "Working class women: psychological and social aspects of survival". *Cahiers du GEDISST (Groupe d'étude sur la division sociale et sexuelle du travail)*, no. 9-10, 1994, pp. 57-80.

ABSTRACT

Karolina Gierszewska

From Silent to Revolutionary. Disney Princesses and Katniss Everdeen as Active Teenagers

This article attempts to establish the definition and boundaries of an active teenage girl – a heroine of popular culture referring to the real world, who does her best to act for change. Based on Campbell's monomyth and its feminist reinterpretation, the text finds familiar yet innovative narrative solutions that situate the female protagonist in dystopian unreality. The author also briefly refers to contemporary Disney princess archetypes and juxtaposes them with the heroine of one of the most popular dystopian series for young adults.

keywords: popular culture, teenage girls, teen film, young adults, dystopia, activism, Katniss Everdeen, Disney

Anouk Herman

O dziewczyności więdmy na podstawie *Szkoły czarownic*

Dziewczyny i czarownice

Dziewczyństwo jest okresem, w którym młoda kobieta nie jest już dzieckiem, ale wciąż nie jest dorosła. W tym ujęciu dziewczynskość byłaby zespołem cech, które utożsamia się z okresem dorastania. Wśród nich szczególnie wyraziste wydają się buntowniczność, krnąbrność i niezgoda na zastany porządek świata. Dziewczyńskość to również sprzeciw wobec marginalizacji kobiet i afirmacja podmiotowości realizującej się w dziewczęcym kolektywie. Nastoletniość jest etapem kształtowania się jednostki, poznawania siebie i innych, odkrywania własnej tożsamości, również seksualnej, co niejednokrotnie okazuje się drogą burzliwą i pełną pułapek. Obecnie zainteresowanie dziewczęństwem może mieć dwojaki charakter i z jednej strony przybierać postać rewolucyjną, zachęcając dziewczęta i kobiety do „rozkosznego wyrażania siebie i sprzeciwu wobec hegemonicznej kultury masowej”, a z drugiej – postać komercyjną, w której hasła takie jak *girl power* zawłaszczane są przez podmioty gospodarcze i wykorzystywane w promocji produktu czy usługi [Driscoll 22]. Feminizm antykapitalistyczny przygląda się dziewczynkości raczej od strony jej potencjału wywrotowego i zdolności do podważania patriarchalnej heteromatrix. Wiemy jednak, że outsiderki, które występują przeciwko normom i z zaangażowaniem kontestują wzorce kobiecości, mogą spodziewać się negatywnej sankcji ze strony męskocentrycznego społeczeństwa. W niniejszym artykule chciałabym przyjrzeć się poruszającym portretom dziewcząt w kryzysie, dziewcząt marginalizowanych, dziewcząt mierzących się z różnymi formami dyskryminacji, dziewcząt-wieđm: bohaterek *Szkoły czarownic*, zwłaszcza postaci Nancy Downs.

W dyskursie feministycznym topos czarownicy odgrywa szczególną rolę. Dla feminizmu drugiej fali postać wiedźmy – kobiety odrzuconej przez społeczeństwo – stała się znakiem oporu wobec kultury tworzonej przez mężczyzn oraz symbolem siostrzeństwa. Jak w pracy na temat polowań na czarownice wskazuje Carol F. Karlsen, czary są ważnym elementem historii kobiet, a zatem również historii feminizmu:

Historia czarów to przede wszystkim historia kobiet. Podejrzewam, że to wyjaśnia w dużej mierze fascynację i nieuchwytność towarzyszącą temu tematowi. Zwłaszcza w swoim zachodnim wydaniu czarownictwo konfrontuje nas z wyobrażeniami na temat kobiet, z lękiem wobec kobiet, z miejscem kobiet w społeczeństwie i z samymi kobietami. Konfrontuje nas również z przemocą wobec nich. Mimo że wśród straconych w okresie masowych polowań (głównie w XVI i XVII wieku) byli także mężczyźni, to głównie kobiety były uważane za czarownice i to głównie kobiety ginęły za czary [xi].

Czarownicę cechuje mądrość i umiejętności, których osoby niewtajemniczone nie rozumieją, a które czynią ją potencjalnie niebezpieczną. Ofiarami stawały się zatem kobiety, których funkcjonowanie w społeczeństwie wydawało się nienormalne (za domniemaną nienormalnością kryło się zagrożenie dla władzy mężczyzn). W wywiadzie dla „Przekroju” Mona Chollet, autorka książki *Czarownice*, podkreśla, jak ważnym elementem historii czarów jest kwestia patriarchalnej kontroli nad seksualnością i ciałem kobiety [Chollet and Małochleb]. Wiedźmy były akuszerkami i położnymi, potrafiły przerwać ciążę i poprowadzić poród, więc ich piętnowanie i skazywanie na śmierć było gestem wymierzonym w kobiety i ich prawo do decydowania o swoim ciele. To kolejny z powodów, dla których wiedźmy i czary znalazły się w centrum feministycznych dyskusji w latach 70. XX wieku [Sempruch 12]. Warto także wspomnieć o ekonomicznym aspekcie polowań na czarownice. Jak zauważa Silvia Federici, magia i posądzane o jej praktykowanie kobiety stanowiły zagrożenie dla raczkującego kapitalizmu. Penalizacja czarów oznaczała bowiem penalizację aktywności uprawianych poza ramami kontrolującego systemu:

Polowania na czarownice były kluczowe dla skonstruowania nowego patriarchalnego porządku, w którym ciała kobiet, ich praca i zdolności reprodukcyjne zostały poddane kontroli państwa i przekształcone w zasoby gospodarcze. Oznacza to, że celem biorących udział w polowaniu nie było ukaranie za konkretne przewinienia, ale eliminacja ogólnie pojętych kobiecych zachowań, które przestały być tolerowane i zaczęto je postrzegać jako obrzydliwe [170].

Powiązanie czarownictwa i dziewczynkości manifestuje się na wielu poziomach. Po pierwsze, zarówno czarownice, jak i młode dziewczyny należą do grup spychanych na peryferia męskocentrycznego dyskursu. W przypadku czarownic łączyło się to z minimalizowaniem ich wkładu w życie społeczne poprzez piętnowanie, więzienie i uśmiercanie. W przypadku nastolatek odsunięcie dokonuje się w mniej dramatyczny i przede wszystkim symboliczny sposób, na przykład poprzez deprecjację i wyszydzanie „dziewczęcych” zainteresowań. W tekście *Teenage Girls Should Be Allowed to Like Teenage Girl Things* Andrea Duca (która, co istotne, w chwili publikacji artykułu sama była nastoletnią dziewczyną) konkluduje: „społeczeństwo mówi mężczyznom i chłopakom, że żeby potwierdzić swoją męskość, muszą nie tylko wystrzegać się »babskich« rzeczy, ale także zajadle je kontestować”.

Po drugie, dziewczynństwo rozumiane jako okres dojrzewania młodych kobiet ma charakter przejściowy, graniczny (ang. *liminal*), a co za tym idzie – nacechowany pewną niezwykłością związaną z przemianą w dojrzałą kobietę. Na przestrzeni wieków w dyskursie patriarchalnym łatkę „nieczystej tajemnicy” doklecano menarche i menstruacji w ogóle. Dobrze ilustruje to przykład *Carrie* Stephena Kinga: pierwsza miesiączka nastoletniej bohaterki budzi jednocześnie śmiech, obrzydzenie i lęk szkolnych kolegów dziewczyny [*Carrie*]. W tej samej powieści menarche oznacza również moment przebudzenia nadnaturalnych mocy Carrie. Obecność zupełnie naturalnej krwi menstruacyjnej powoduje skrajne reakcje: w wyreżyserowanym przez Zoe Lister-Jones filmie *Szkoła czarownic: Dziedzictwo*, sequele *Szkoły czarownic*, miesiączka głównej bohaterki jest źródłem nienawistnych spojrzeń i pełnych odrazy komentarzy chłopców, dla których widok czerwonej plamy na spodniach uczennicy jest z jakiegoś powodu źródłem dużych emocji. Jak wskazuje Mary Douglas, podejście do miesiączki jest uwarunkowane kontekstem historycznym oraz kulturowym [36]. Anatomia ciała, które nie doświadcza comiesięcznych krwawień, uznawana jest przez kulturę Zachodu za normalną czy nawet idealną, tymczasem ciało krwawiące, którego cykle powiązane są z cyklami przyrody, wydaje się inne, obce, irracjonalne. W tym miejscu najtrafniejsza wydaje się refleksja płynąca z podejścia ekofeministycznego: obrzydzenie wywołane widokiem krwi menstruacyjnej łączy się z charakterystyczną dla kultury zachodniej dychotomią kultury i natury, w której to, co kulturowe, a zatem ważne i naukowe, jest dziedzina mężczyzn, podczas gdy okrutna, tajemnicza i organiczna natura zostaje uznana za domenę kobiet. Menstruacja i menstruująca osoba są abiektralne, bo „oddawanie moczu, defekacja czy menstruacja wywołują wstyd, wstręt i poczucie braku pełnej kontroli nad ludzką cielesnością” [Tużnik 143]. W ten sposób liminalność okresu dojrzewania spotyka się w dziewczynństwie z abiektalnością doświadczenia miesiączki.

Abiektalność i liminalność to terminy, które można odnieść również do figury czarownicy. Według Madden abiektalność rozumieć można jako „ohydne przekroczenie granic” [14]. Podobnie Coats opisuje proces dorastania: „na poziomie

społecznym myślimy o tym, w jaki sposób dojrzewanie – tak jak abiekt – przekracza i rzuca wyzwanie granicom” [142]. Istnienie czarownicy lub osoby posądzonej o uprawianie czarów jest samo w sobie niesamowite, a zatem nosi znamiona doświadczenia liminalnego. Status czarownicy jest niejasny, a więc graniczny – z jednej strony wiedźma stanowi aberrację, jest dziwaczną naroślą na społeczeństwie, z drugiej wydaje się istotą obdarzoną wyjątkową mocą niosącą w sobie niezmierzony potencjał. Powiązanie czarownicy z naturą, to, w jaki sposób wykorzystuje ona siły przyrody do uskuteczniania własnej woli, czyni z niej kogoś, kogo nie sposób kontrolować, a niemożność kontroli wydaje się jedną z cech abiektu. Abiekt według Kristevej to coś, co „zaburza tożsamość, system, ład” i „nie przestrzega granic, miejsc, zasad” [10]. W kinematografii i literaturze czarownica bywa przedstawiana jako wstrętna i okrutna, a z historii polowań na czarownice wiemy, że kobiety oskarżane o czary musiały mierzyć się z zarzutami w rodzaju posądzeń o kanibalizm czy mordowanie noworodków, co czyni z nich postaci w odrażający sposób sprzeciwiające się normom społecznym i normom powiązanym z rolą płciową: „czarownica jest figurą abiektalną ponieważ w patriarchalnym dyskursie reprezentuje nieubłaganą wrogińnię porządku symbolicznego” [Creed 76].

Kolejnym z powiązań między dziewczynstwem a czarami jest widoczne wśród niektórych dorastających kobiet zainteresowanie ezoteryką i okultyzmem. Ich ciekawość i chęć zgłębiania czarów może na przykład wyrastać ze sprzeciwu wobec konserwatywnych wartości, w których często wychowuje się dziewczęta, lub być przejawem buntu wobec oświeceniowej tradycji wiedzy faworyzującej męski punkt widzenia.

Szkola czarownic

Film Andrew Fleminga *Szkola czarownic* (ang. *The Craft*) jako jeden z pierwszych w historii kina zrezygnował z tradycyjnej kreacji postaci czarownicy. Dotychczas filmowe wiedźmy przedstawiano jako brzydkie, okrutne staruszki [Creed 2], a magia, którą dysponowały, była teatralna, nawiązująca raczej do bajkowej schedy niż do współczesnego czarownictwa. W przypadku *Szkoły czarownic* wiedźmy to nastolatki, uczennice katolickiego liceum w Los Angeles, a uprawiane przez nie praktyki magiczne zostały zaczerpnięte z religii neopogańskich, zwłaszcza wicca¹. Wykreowane przez Fleminga zmagają się z różnymi problemami i traumami, które w miarę postępowania fabuły doprowadzają do eskalacji konfliktów. Jedną z outsiderek jest Rochelle Zimmermann (Rachel True), która boryka się z brutalnym prześladowaniem ze względu na kolor skóry. Jest jedyną czarną uczennicą

1 W celu jak najdokładniejszego odwzorowania realnych praktyk magicznych Fleming zatrudnił do współpracy wiccanki. Czarownice były odpowiedzialne za przygotowanie zaklęć i rytuałów, które pojawiają się w filmie.

w liceum, przez co okrutne żarty ze strony rasistowskich białych rówieśników skupiają się właśnie na niej. Na uboczu trzyma się też zakompleksiona Bonnie Harper (Neve Campbell). Nienawiść do własnego ciała pojawiła się w jej życiu po tym, gdy w pożarze doznała rozległych oparzeń. Nancy Downs wychowała się w dysfunkcyjnej i ubogiej rodzinie, z przemocowym ojczymem i zaniedbującą matką. Rówieśnicy i rówieśniczki traktują ją z pogardą: życie seksualne Nancy jest szyderczo komentowane, musi też stawiać czoła plotkom o rzekomej chorobie wenerycznej, którą miała zarazić jednego ze swoich partnerów. Czwartą wiedźmą okazuje się naturalnie uzdolniona Sarah Bailey. Dziewczyna zdaje się idealnie pasować do grupy outsiderek, bo tak jak one cierpi z powodu licznych problemów: dochodzi do siebie po śmierci matki i wychodzi z ciężkiej depresji, która wcześniej pchnęła ją do próby odebrania sobie życia. Blizny na jej nadgarstkach zwracają uwagę kowenu, a Bonnie zauważa, że „są dobrze zrobione”, co świadczy o tym, że w przeszłości również mogła rozważać samobójstwo poprzez podcięcie żył.

Bohaterki *Szkoły czarownic* łączy nie tylko odmienność i bycie abiektalnym innym, ale również wspólna chęć przewalczenia spotykającej je przemocy. Ich czary są efektem ich solidarności i współpracy. Kolektywność to jeden z aspektów dziewczyniwości w ogóle: łączy się z pojęciem solidarności, wskazuje na wzajemne wspieranie się dziewczyn i na wspólnotowy element dorastania. Portretowane w kulturze przyjaźnie dziewcząt i kobiet często są toksyczne i wyniszczające, podszyte zazdrością i oparte na nierównościach (m.in. w horrorze *Jennifer's Body* czy klasycznych komediach *coming-of-age*, takich jak *Mean Girls* i *Clueless*). Historycznie przyjacielskie relacje kobiet były traktowane jako inherentnie gorsze od przyjaźni męskich, a same kobiety uznawane za niezdolne do zawierania bliskich więzi z innymi kobietami [Yalom and Donovan Brown]. To mizoginiczne przekonanie wciąż znajduje oddźwięk w świecie współczesnym, jednak skuteczną dla niego przeciwwagą okazuje się koncepcja siostrzeństwa powołana do życia jeszcze w latach 70. ubiegłego wieku. Wielokrotnie od tamtej pory rewizytowana i udoskonalana (m.in. przez bell hooks i Audre Lorde) stała się postulatem łączącym różne odłamy feminizmu [Evans 111]. Sednem siostrzeństwa jest solidarność i wzajemne wspieranie się osób z doświadczeniami wykluczenia, kobiet i osób nieheteronormatywnych, które afirmują wartości takie jak radykalna troska i radykalna empatia.

W filmie Fleminga nie mamy jednak do czynienia z wyidealizowaną wersją dziewczęcej przyjaźni (która najczęściej jest demonizowana, jak pokazałam wyżej, ale bywa również przedstawiana jako idyllicznie harmonijna, co także stanowi spore nadużycie [Chandler 117]). W stosunkach pomiędzy głównymi bohaterkami agresja i zazdrość przeplatają się z miłością i oddaniem. Siostrzeńskie relacje nie są zatem bezkonfliktowe.

Jeśli dziewczyniwość jest oporem, odpowiedzią na opresję, jeśli można ją ujmować jako „kategorię określającą jednostkę świadomą, zdolną do głębokiej

refleksji dotyczącej rzeczywistości i do autorefleksji, zmuszoną do funkcjonowania w świecie, który nie jest jeszcze na nią gotowy” [Jaszewska], to kolejnym ważnym elementem filmu Fleminga jest to, w jaki sposób został wyrażony bunt bohaterek. Dziewczyny uprawiają ryzykowną magię (która bywa spektakularna w skutkach, np. gdy wspólnymi siłami doprowadzają do wypadku z udziałem mężczyzny nagabującego Sarę), wagarują, są mściwe, upijają się i kradną w sklepie ezoterycznym. Innym z istotnych obszarów, w których manifestuje się sprzeciw nastolatek, jest moda. Za pośrednictwem zmian ubioru widzowi sygnalizowane są kluczowe elementy fabuły: status dziewcząt jako wyrzutków, przemiana Sarah w członkinię kowenu, moment pozyskania mocy Manona oraz pojawienie się konfliktu. Stroje w pierwszych scenach filmu to przekształcone mundurki: do konserwatywnego stroju bohaterki dobierają własne dodatki i eksponują biżuterię, rezygnują z niektórych części garderoby, na przykład marynarek i krawatów, bądź przeciwnie, zakrywają uniformy obszernymi okryciami wierzchnimi. Odczytywać można to jako próbę wyróżnienia się w zunifikowanej społeczności katolickiego liceum, ale też jako sprzeciw wobec norm i zasad dyktowanych przez władze szkoły (lub nawet szerzej, ponieważ normy dotyczące ubioru kobiet wciąż są opresyjnym elementem życia codziennego). Pod względem stroju najbardziej wyróżnia się Nancy. W jej przypadku ekspresyjny wizerunek towarzyszy ogromnej determinacji i wyrazistej, bezkompromisowej osobowości.

Nancy Downs

Choć wydźwięk filmu Fleminga można pod pewnymi względami uznać za feministyczny, *Szkola czarownic* nie jest wolna od patriarchalnych uprzedzeń. Ich ofiarą staje się postać Nancy Downs.

Bohaterkę poznajemy jako gniewną i zdeterminowaną gothkę wychowującą się w dysfunkcyjnej rodzinie. Jej matka, Grace Downs-Saunders (Helen Shaver) nie buduje zdrowych relacji z córką. Zarówno ona, jak i Nancy są ofiarami przemocy ze strony mieszkającego z nimi ojczyma nastolatki, Raya Saundersa (John Kapelos), który jest alkoholikiem, bije żonę i seksualnie nagabuje pasierbicę. Umiera na zawał serca po tym, jak Nancy – prawdopodobnie przypadkowo – rzuca na niego zaklęcie. Po śmierci ojczyma matka i córka otrzymują pieniądze z polisy ubezpieczeniowej, co pozwala im rozpocząć nowe, dostatnie życie. Jednak cierpienie Nancy ma dużo głębsze i bardziej skomplikowane podłoże: dziewczyna nadal czuje się niewystarczająca, jest prześladowana w szkole i pragnie zemsty, co rzutuje na relacje w kowenie. Bohaterka pragnie rozwinąć swoje umiejętności i posiąść magię Manona, ale jej przyjaciółki, zwłaszcza Sarah, zaczynają dostrzegać, że rojenia nastolatki zamieniają się w obsesję. Mimo to czarownice postanawiają przywołać bóstwo. Po wyczerpującym rytuale po raz pierwszy widzimy Nancy szczęśliwą i zrelaksowaną. Władza, którą uzyskała wraz z magią Manona,

napawa ją dumą i poczuciem sprawczości. Niedługo później nastolatka mści się na Chrisie Hookerze, swoim byłym kochanku i niedoszłym gwałcicielu Sarah, która będąc świadkinią sceny, chce jej przeszkodzić. Tuż przed wypchnięciem chłopaka za okno Nancy mówi: „Jesteś niczym. Jesteś głównym. Nie istniejesz. Traktujesz wszystkie kobiety jak dziwki...”. Kiedy Chris chce ją przeprosić, nastolatka wybucha i w gniewie – być może nie do końca kontrolując wezbraną moc – doprowadza do jego śmierci.

Tymczasem konflikt eskaluje, aż w końcu Sarah – uznana za zdrażczynię – zostaje wyrzucona z kowenu. Odtąd jest prześladowana przez Nancy, Bonnie i Rochelle, które grożą jej śmiercią w imię zasady, że „czarownica, która zdradziła, musi spłonąć”. Prawdą jest, że Nancy boryka się z zazdrością, jest obsesyjna, pełna jadu, a ukojenia poszukuje w zemście. Jednocześnie życie, które do tej pory wiodła, było pełne bólu i cierpienia, i – co istotne – nie miała możliwości stawienia czoła swoim oprawcom. Kiedy dziewczyna zyskuje moc Manona, nic ani nikt już nie może się jej przeciwstawić. Próba odebrania życia przyjaciółce jest kolejnym aktem zemsty, tym razem wynikającym z domniemanej zdrady. Naturalna moc Sarah ostatecznie okazuje się potężniejsza. Dziewczyny zostają pozbawione magii, a Nancy trafia do szpitala psychiatrycznego.

Jak wskazuje Victoria Godwin, Sarah okazuje się bohaterką, bo przyjmuje podległą wobec mocy rolę – jest posłuszna Manonowi i w przeciwieństwie do Nancy nie nadużywa magii [94]. W tym wymiarze *Szkola czarownic* replikuje patriarchalne wzorce: moc członkiń kowenu pochodzi od męskiego bóstwa, które może nią dowolnie dysponować i przez to ma nad dziewczętami całkowitą kontrolę. Uległość wobec niego jest nagradzana, sprzeciw zaś dotkliwie karany.

Moc Sarah jest naturalna: dziewczyna odziedziczyła zdolności po matce i od zawsze potrafiła korzystać z magii, której pierwszą przyczyną jest Manon. Nancy zdobywa swoje umiejętności pośrednio – najpierw za sprawą połączonych sił kowenu, następnie poprzez błogosławieństwo bóstwa. Przy pierwszym rytuale mówi: „Biorę w siebie całą moc Manona”, później powtarza: „Czuję go w swoich żyłach” i „Jest we mnie”. Bohaterka staje się niejako naczyniem na magię, co niesie konotacje quasi-erotyczne, zwłaszcza że to Nancy nazywana jest przez rówieśników rozwiązłą i to jej dotyczą plotki na temat roznoszenia chorób wenerycznych. Życie erotyczne dziewczyny staje się orężem przeciwko niej samej. Tego rodzaju wypieranie seksualności jest charakterystyczne dla społeczeństwa patriarchalnego, w którym marginalizuje się kobiecą przyjemność, a przypadki wykroczeń poza swego rodzaju normę dziewictwa są piętnowane. O ile aktywność seksualna chłopców częściej spotyka się z aprobatą, a męska inicjacja jest traktowana jako ważny etap dojrzewania, o tyle w przypadku nastolatek samo przyznanie się do odbycia stosunku (zwłaszcza poza związkiem romantycznym) może wiązać się z przyjęciem stygmy. Tak jak czarownica, która musi zostać ukarana, bo swoim istnieniem zaburza porządek męskocentrycznego dyskursu, tak odrzucana jest

aktywna seksualnie dziewczyna. W obu przypadkach jednostka staje się abiektem i musi mierzyć się z odrazą innych.

Wiemy również, że Nancy była molestowana przez swojego ojczyma. Jej doświadczenie przemocy seksualnej jest jednak niedostrzegalne dla otoczenia: matka nastolatki wydaje się ignorować odrażające zachowania partnera, dziewczyna nie ma też wsparcia w nikim spoza rodziny. Warto nadmienić, że przemoc seksualna wobec kobiet to kolejny aspekt polowań na czarownice [Karlsen]. Wiedźma jako zagrożenie zostaje nie tylko stracona, ale także upokorzona, zraniona i zdominowana [Chollet].

Ostatnie sceny filmu ukazują Nancy na szpitalnej sali, przywiązaną do łóżka, wijącą się, rozczochraną. Widz może odnieść wrażenie, że postradała zmysły: jęcząc, opowiada o Manonie, o czarach, kowenie i lataniu. Równocześnie wiemy jednak, że nastolatka mówi prawdę – jej umysł nie zawiódł, przeżyła wszystko, o czym mówi. Jako osoba w kryzysie psychicznym znalazła w końcu pomoc (trafiła do szpitala i ma szansę wyleczyć się z problemów związanych z jej traumami), ale prawdopodobnie nikt jej w pełni nie wysłucha, a wspomnienia z ostatnich tygodni życia w zgromadzeniu nie zostaną potraktowane z powagą. Emily Chandler zauważa, że w pierwotnej wersji scenariusza Nancy miała umrzeć. Dopiero interwencja jednej z doradczyń Fleminga zainspirowała wydarzenia, które ostatecznie znalazły się w fabule. Mimo to kara, która spotyka Nancy, nadal wydaje się niewspółmierna i okrutna, ponieważ skazuje ją na wieczne milczenie².

Splecenie toposu wiedźmy i zagadnienia choroby psychicznej również nie jest niczym nowym – oskarżane o czary kobiety były uważane za szalone, często uznawano je również za opętane. Także histeria, traktowana niegdyś jako przypadłość związana z posiadaniem macicy, ma historię powiązaną z czarownictwem i obsesją na punkcie powiązań kobiet z szatanem: „histeryczkom” zalecano egzorcyzmy, które miały wypędzić dręczące je demony, stanowiąc jednocześnie dotkliwą karę [Tasca et al. 112].

W ostatnich minutach oglądamy Nancy jako bezbronną histeryczkę, skazaną na milczenie, obłąkaną zbrodniarkę, której życie koncentrowało się na seksie i mrocznych rytuałach; Dziewczyna staje się zatem *prawdziwą* czarownicą, ucieleśniającą wszystkie lęki i fantazje na temat wiedźm. Jednocześnie pozostaje nastolatką, której życie obfitowało w liczne traumy.

Wnioski

Konstrukt wiedźmy ma w sobie wiele z dziewczynkości, tak samo jak figura dziewczynskiej dziewczyny ma w sobie wiele z czarownicy. Przykład Nancy Downs

2 Z sequeła *Szkoły czarownic*, *Szkoła czarownic. Dziedzictwo*, dowiadujemy się, że Nancy spędzi w szpitalu resztę życia.

pokazuje, jak jakości związane z byciem dziewczyną i byciem wiedźmą wzajemnie się przenikają, tworząc splot, którego nie sposób rozsypać bez wzięcia pod uwagę obu aspektów. Historia czarownic i historia dziewczynstwa są przede wszystkim historiami wykluczenia. Opowiadają o kobietach i nastolatkach, najczęściej zbuntowanych, takich, których istnienie w patriarchalnym społeczeństwie jest lub było spychane na margines. Zarówno dziewczyna, jak i czarownica doświadczają dyskryminacji ze względu na płeć i przekonania, muszą też mierzyć się z innymi rodzajami przemocy: ekonomiczną, rasową, klasową. Ich seksualność jest przesadnie akcentowana bądź całkowicie odrzucana i objęta negatywną sankcją. W patriarchalnej kulturze ciała nastolatki i czarownicy są liminalne i abiektalne: zadziwiają, onieśmielają, są tajemnicze i obrzydliwe jednocześnie. Więzi między kobietami stanowią nie mniejszy problem: z jednej strony wartościowane pozytywnie, z drugiej dewaluowane lub ignorowane, pozostawiają przestrzeń siostrzeństwa otwartą na badania i interpretacje.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Carrie. Directed by Stephen King. Red Bank Films, 1976.
- Chandler, Emily. "«Loving an Cruel, All at the Same Time» Girlhood Identity in The Craft". *Girlhood Studies*, vol. 9, no. 2, Summer 2016, pp. 109-125.
- Chollet, Mona. Interview by Paulina Małochleb "Księżniczka wiedźmą podszyta". *Przekrój.pl*, 4 września 2019, <https://przekroj.pl/spoleczenstwo/ksiezniczka-wiedzma-podszyta-paulina-malochleb>.
- Chollet, Mona. *Czarownice, Niezwyciężona siła kobiet*. Translated by Sławomir Królak, Karakter, 2019.
- Coats, Karen. *Looking Glasses and Neverlands. Lacan, Desire and Subjectivity in Children's Literature*. University of Iowa Press, 2004.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 1993.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of the concepts of pollution and taboo*. Routledge and Kegan Paul, 1966.
- Driscoll, Catherine. "Girls Today. Girls, Girl Culture and Girl Studies". *Girlhood Studies*, vol. 1, no. 1, 2008, pp. 13-32.
- Duca, Andrea. "Teenage Girls Should Be Allowed to Like Teenage Girl Things". *Enloe Eagle's High*, 7 Dec. 2020, <https://enloenews.org/2208/opinion/teenage-girls-should-be-allowed-to-like-teenage-girl-things/>.
- Evans, Elizabeth. *The Politics of Third Wave Feminism*. Palgrave Macmillian, 2015.
- Federici, Silvia. *Caliban and the Witch. Women, the Body and the Primitive Accumulation*. Autonomedia, 2014.
- Godwin, Victoria L. "Love and Lack: Media, Witches, and Normative Gender Roles". *Media Depictions of Brides, Wives, and Mothers*, edited by Alena Amato Ruggerio, Lexington Books, 2012, pp. 91-102.

- Jaszewska, Nina. "Dziewczyńskość – czyli co?". *Liberte!*, 16 listopada 2018, <https://liberte.pl/dziewczynskosc-czyli-co/>.
- Karlsen, Carol F. *The Devil in the Shape of a Woman. Witchcraft in Colonial New England*. Vintage Books, 1989.
- Kristeva, Julia. *Potęga obrzydzenia. Eseje o wstręcie*. Translated by Marian Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- Madden, Victoria. "»We Found the Witch, May We Burn Her?«: Suburban Gothic, Witch-Hunting, and Anxiety-Induced Conformity in Stephen King's »Carrie«". *The Journal of American Culture*, vol. 40, no. 1, 2017, pp. 7-20.
- Sempruch, Justyna. *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*. Purdue University Press, 2008.
- Szkola czarownic [The Craft]*. Directed by Andrew Fleming. Columbia Pictures Corporation, 1996.
- Tasca, Cecilia, et al. "Women and Hysteria in the History of Mental Health". *Clinical Practice & Epidemiology in Mental Health*, vol. 8, 2012, pp. 110-119.
- Tużnik, Marta. *Wstręt jako kategoria estetyczna. Rozprawa doktorska*, 2019, <http://dlibra.umcs.lublin.pl/Content/31930/Wstręt%20jako%20kategoria%20estetyczna%20Marta%20Tużnik.pdf>.
- Yalom, Marilyn, and Theresa Donovan Brown. *The Social Sex: A History of Female Friendship*. Harper Collins, 2015.

ABSTRACT

Anouk Herman

The Witch's Girlhood Based on *The Craft*

The author discusses the relationship between the concepts of girlhood and witchcraft, and analyzes the similarities between the figures of the girl and the witch, trying to place them in the context of contemporary feminist thought and girlhood studies. Her research material is *The Craft*, directed by Andrew Fleming.

keywords: witch, girl, feminism, girlhood studies, witchcraft

Magdalena Lange-Henszke

Wstydliva pamięć Annie Ernaux

Annie Ernaux jest dziś dziewczyną dojrzałą, we wrześniu skończyła 81 lat. Pisarka uznana i ceniona w rodzimej Francji, ale także w krajach anglosaskich, wymieniana wśród tegorocznych kandydatów do literackiego Nobla, pozostaje niemal nieznana w Polsce. Wydana w 1989 roku, w przekładzie Iwony Badowskiej, powieść *Miejsce (La Place)* to, do tej pory, jedyny tekst Ernaux, który ukazał się w Polsce. Sytuacja ta zapewne ulegnie zmianie po premierze polskiego przekładu jej opus magnum *Les Années (Lata)* (powieść ukazała się w styczniu 2022 roku – przyp. red.), w której w mistrzowskim stylu autorka opowiada francuską mikrohistorię obejmującą ponad sześć dekad.

Pisarski projekt Ernaux, skoncentrowany na dekonstruowaniu i rekonstruowaniu własnej tożsamości, niewątpliwie jest zakorzeniony we francuskiej tradycji kobiecego pisania. Przyglądanie się sobie nie trwa jednak nigdy długo, Ernaux zawsze odrywa wzrok od siebie, usiłując dostrzec jak najwięcej szczegółów składających się na otaczającą ją rzeczywistość. Perspektywa socjologiczna jest jej zdecydowanie bliższa niż filozoficzna, choć niewątpliwie kształtowała ją również myśl francuskich egzystencjalistów. Interesują ją jednak, przede wszystkim, linie przecięcia pamięci indywidualnej i świadomości zbiorowej, które – tu jest zgodna z Mauricem Halbwachsem i Pierre'em Bourdieu – determinują jednostkowy sposób funkcjonowania w przestrzeni społecznej oraz potrzeby [Halbwachs 225]. Zaryzykuję hipotezę, że najważniejszą kategorią, którą odnajdujemy na przecięciu owych linii, jest u Ernaux wstyd. Pamięć wstydu najsilniej wpływa na kształtowanie się jednostki w społecznych ramach, blokuje jej rozwój lub wręcz przeciwnie – potencjalizuje go. Moment, w którym zaczynamy odczuwać społeczny wstyd, jest

także cezurą, za którą kończy się dzieciństwo. Zaangażowane pisanie natomiast jest narzędziem pozwalającym ów wstyd zrozumieć i oswoić.

Pamięć jednostkowa aktywowana za pośrednictwem pamięci kolektywnej to temat, który stale powraca i ewoluuje. Ernaux przygląda mu się, biorąc pod uwagę perspektywę dziecka, dziewczyny, młodej kobiety, a w końcu kobiety dojrzałej, mającej potrzebę ostatecznego dopełnienia pisarskiego dzieła, zanim jej czas wśród żywych dobiegnie końca. Taka strategia stawia pytania nie tylko podmiotowi i aktowi pisania, ale również samemu życiu w danej społeczności i określonych warunkach, oglądanemu z perspektywy socjologicznej, antropologicznej, ale również psychologicznej czy nawet psychoanalitycznej. Celem jest, po pierwsze, zachowanie dowodów egzystencji pewnego *habitusu*, pewnej formy życia ludzkiego, którą, kontynuując zapożyczenia z Bourdieu, nazwiemy zdominowaną, a po drugie, uprawomocnienie jej wśród tych form, tych *habitusów*, które swego istnienia w przestrzeni literackiej, społecznej, ekonomicznej czy symbolicznej usprawiedliwiać nie muszą. Ernaux wydaje się zgadzać z Bourdieu, że podświadomość nie jest indywidualna, ale społeczna, co jest istotne dla powracającego jak autorska obsesja konceptu *transfuge* (dezterter, zdrajca). Pisarka zauważa, że koncepcje psychologiczne, indywidualne eksplikacje, oparte na przykład na słynnym w latach 50. i 60. ubiegłego wieku kompleksie niższości, nie przynoszą spodziewanego efektu wyzwolicielskiego, nie rozwiązują dylematów tożsamościowych klasowego deztertera (*transfuge de classe*). Ratunkiem, jedynym możliwym dla niej rozwiązaniem, jak stwierdza w zaczerpniętym z Geneta incipicie do *Miejsca*, staje się pisanie: „Tak bym to wyjaśnił: pisać – to ostatnia deska ratunku dla tych, co dopuścili się zdrady”. Swoje socjologiczne podejście potwierdza w *L'écriture comme un couteau*:

Niespecjalnie postrzegam siebie jako jednostkę, w sensie byt absolutnie wyjątkowy, raczej jako sumę doświadczeń i uwarunkowań społecznych, historycznych, płciowych, językowych, w nieustającym dialogu ze światem (przeszłym i teraźniejszym), wszystko to tworzy niewątpliwie unikalną podmiotowość. Posługuję się nią, aby odnaleźć i ujawnić mechanizmy i zjawiska zbiorowe [148].

Z jednej strony zatem koncepcja *transfuge*, z drugiej strategia narracyjna dążąca, coraz wyraźniej, do fuzji osobistego i społecznego, dokonywanej za pomocą użycia „ja” transpersonalnego, całkowicie zamieszkanego przez społeczne doświadczenie, ciężącego ku *elle* (ona), *nous* (my) lub *on* (francuski zaimek osobowy, określający zawsze podmiot zbiorowy w zdaniu, znaczy „my, wszyscy, osoby/osoba”). *Nous* i *on* to jej otoczenie, osoby tworzące uniwersum, w którym wyrosła. Jego granice przekroczyła, „przestępując próg świata wykształconej burżuazji” [*Miejsce* 57], zbliżając się, dzięki wykształceniu, ale także dzięki małżeństwu, do jądra kręgu społecznej

hierarchii¹, w którym znajdują się mający symboliczną władzę². Koncepcja dezertera powstaje nie tylko po to, aby spłacić dług zdradzonemu dziedzictwu klasy robotniczej, Ernaux posługuje się nią także po to, aby uniknąć pułapek zastawionych przez społeczeństwo na kobiety. Z czasem figura *transfuge* multiplikuje się, przestaje prowokować konflikty tożsamościowe, staje się narzędziem transgresji. Ernaux jest nie tylko dezerterską klasową, ale również genderową, w kolejnych autobiograficznych narracjach przekracza granice zarezerwowane dla kobiet w danym wieku, pochodzących z danej klasy społecznej, obarczonych doświadczeniami takimi jak wstyd klasowy lub seksualny, aborcja, nieudane małżeństwo, związek z młodszym mężczyzną, choroba nowotworowa. Pisarka chce przeciwstawić się dominacji społecznej i patriarchalnej, pisząc o swoich doświadczeniach rodzinnych oraz osobistych, umieszcza je w określonym kontekście społecznym nawet wtedy, gdy sama należy już do innego. Przyjmuje i rozwija podwójny punkt widzenia, jak się zdaje, po to, aby poszerzyć perspektywę, objąć wzrokiem tych, którzy/które tradycyjnie są niedostrzegani/niedostrzegane w polu literackim, waloryzować pewną kulturę, sposób bycia i życia, zdjąć odium wstydu, bo „my” na to zasługują. Gatunek powieściowy, w tym powieść autobiograficzną, uznała za niewystarczający do spełnienia tak zakrojonego projektu pisarskiego na etapie pisanie *Miejsca*, opowieści o życiu jej ojca, w której umieszcza go w konkretnym kontekście historycznym i społecznym, analizuje poprzez relacje rodzinne, miłosne, zawodowe i inne. Tworzy zatem hybrydę, którą sama nazwie *récit auto-socio-biographique* [L'écriture 23], a której nadrzędnym celem czyni mówienie o rzeczywistości, „teksty to przede wszystkim eksploracja, gdzie chodzi nie tyle o poszukiwanie »ja«, ile o zatracenie siebie w szerszej rzeczywistości, pewnej kulturze, kondycji, bólu itp.” [L'écriture 23]. Pojawia się poczucie formalnej wolności, horyzont narracji ulega znacznemu poszerzeniu w momencie rezygnacji z fikcji. Ernaux otwarcie deklaruje, że jest pisarką zaangażowaną. Jednak jej zaangażowanie nie jest zaangażowaniem Sartre'owskim, raczej postrzega rolę pisarza tak jak Albert Camus, który w noblowskiej mowie twierdził że:

prawdziwi artyści niczym nie gardzą, stawiają sobie za zadanie zrozumieć, a nie osądzać [...] Rolą pisarza nie jest unikanie trudnych zadań.

1 Wydaje się, że Ernaux, podobnie jak Halbwachs, postrzega społeczną hierarchię na planie okręgu, a nie piramidy. W centrum okręgu znajdują się ci, którzy mają największy dostęp do kultury i wpływ na nią; między kolejnymi warstwami okręgu można migrować mniej lub bardziej swobodnie. Halbwachs, jako zwolennik teorii alienacji, uważał, że klasę społeczną, bardziej niż rzeczywista, „rynkowa” sytuacja jej członków, definiuje samoświadomość i sposób życia.

2 Ernaux zgadza się z Bourdieu i Halbwachsem, że to przede wszystkim różnice symboliczne i kapitał kulturowy, a nie potencjał ekonomiczny, stanowią przestrzeń wytwarzania się dystynkcji i dominacji.

Z samej definicji nie może oddać się służbie tym, którzy tworzą historię, lecz tym, którzy jej doświadczają [Camus].

Ernaux nie boi się pozostawania *au-dessous de la littérature* – poniżej literatury [*Une femme* 23]. Ta, w jej przekonaniu, jest przede wszystkim aktywnością polityczną, która może przyczynić się do ujawniania lub zmiany pewnych mechanizmów lub wręcz przeciwnie, do utrwalenia istniejącego porządku społecznego i moralnego. Ujawnia się inspiracja teoriami Halbwachsa – to pamięć i świadomość zbiorowa, a nie historia, zmieniają świat jednostek i grup społecznych. Klasa społeczna i jej wyobrażenia konstruuje potrzeby członków danej społeczności, wyznawaną hierarchię wartości. To jest pole działania, na którym Ernaux pisarka chce się zaangażować, pamiętając o poszukiwaniu równowagi między chęcią opowiedzenia przeszłości a momentem, w którym pisze, nie zaniedbywać oddziaływania życia, teraźniejszości na tekst, „mieć na uwadze przesunięcia, nakładanie się myśli i pragnień, które zaowocowały tekstem” [*L'écriture* 18]. Skąd taka potrzeba? Tu pojawia się Annie Duchesne, dziewczynka, której oczekiwania, potrzeby i hierarchia wartości od najmłodszych lat wykraczają poza horyzont klasy robotniczej. Zadbali o to jej rodzice, zwłaszcza matka. W pełni świadomie projektowała wychowanie córki, której życie miało być lepsze, choć ich wyobrażenia dobrego życia zapewne nie zawsze były spójne. Rodzice Annie włożyli wiele wysiłku w poprawę własnej kondycji, z chłopów stali się robotnikami, a potem właścicielami sklepu spożywczego i baru. Annie miała zejść jeszcze dalej. Ojciec odwoził ją każdego dnia rowerem do szkoły, „przewoźnik między jednym brzegiem a drugim, w deszcz i w skwar. Może to była jego ogromna ambicja, a może nawet motywacja całego życia: żebym należała do świata, który nim wzgardził” [*Miejsce* 57]. Ale to matka, której Ernaux poświęca powieść *Une femme*, była *spiritus movens* wszechstronnego rozwoju założonej rodziny, ojciec „podążał za nią, to ona była społeczną wolą pary” [*Une femme* 39]. Przekazała Annie cechy takie jak ciekawość, odwaga, ambicja, zamiłowanie do lektury, poczucie estetyki. Sama była spadkobierczynią tych, które „znają wszystkie gesty sprawiające, że bieda staje się nieco mniej niewygodna. Ta wiedza, przekazywana przez wieki z matki na córkę, kończy się na mnie, która jestem jedynie jej archiwistką” [26]. Matka, zabrana ze szkoły w wieku dwunastu lat, kiedy musiała rozpocząć pracę w fabryce, potrzebę piękna, kultury, duchowości zaspokajała w kościele. Własnej córce zapewniła przede wszystkim dostęp do edukacji, ale również do świata piękna i kultury. Prowadzała ją do muzeów, księgarni, bibliotek, kina, teatru, z czasem uzupełniała własne braki w edukacji, studiując wraz z Annie jej szkolne podręczniki. „Chcieli mieć tylko jedno dziecko, żeby było szczęśliwsze” [42], udało im się stworzyć szczęśliwe dzieciństwo, przestrzeń ogromnej swobody i rozwoju, pełną troski i miłości, kapitał owocujący mimo społecznych ram, w które młoda dziewczyna, kobieta, matka i żona z biegiem lat była coraz brutalniej wpasowywana, o czym pisała między innymi w *La femme gelée*.

Punktem zwrotnym, katalizatorem „odejścia od matki”, był wstyd. Społeczny wstyd, który zaczyna ciążyć nad dziewczyną od momentu wejścia w wiek dojrzewania. To wtedy cały socjalizacyjny wysiłek, zwłaszcza matki, koncentruje się na tym, aby dziewczyna nie była tą „wytykaną palcami”, tą, „której przytrafiło się nieszczęście” w postaci niechcianej ciąży implikującej koniec edukacji. Dojrzwiejące ciało staje się granicą, wcześniej hołubione, głaskane i pielęgnowane przez matkę, nagle zaczyna ją odrzucać, staje się potencjalnym zagrożeniem, groźbą zaprzepaszczenia całego dotychczasowego wysiłku włożonego w wychowanie córki. Dopiero osiągnięcie wieku studenckiego sprawia, że potencjalny wstyd i konsekwencje ewentualnej cielesnej rozwiązłości przestają paraliżować ich relacje.

Czy to wstyd i traumatyczne wydarzenia, które opisywała w kolejnych książkach, Ernaux uważa za kluczowe dla tego, kim się stała? Czy może kluczowe jest to, co było przed wstydem? Wydaje się, że to jednak bez troskie, ale pełne miłości dzieciństwo wyposażyło ją w psychologiczne narzędzia, pozwalające Annie pisarce odważnie opowiadać o doświadczeniach tak wielu kobiet, które nadal „stanowią wyzwanie dla języka i są stosunkowo mało obecne w literaturze” [Jordan 52-53]. Według Ann Simon Ernaux powraca do newralgicznych tematów, takich jak na przykład aborcja, zarówno w tekstach literackich, jak i innych, tak jakby chciała oddać symboliczne prawo istnienia [118]. Pisanie, a przede wszystkim praca pamięci, żmudne opisywanie tego, co dokładnie czuła i myślała w danym momencie, to jej sposób na walkę z drapieżnymi, patriarchalnymi normami, które pozwalają chłopakowi, mężczyźnie, wreszcie społecznemu porządkowi tryumfować nad okiełznanym, zdeptanym dziewczęcym/kobiecym ciałem.

W powieści *Mémoire de fille* oddaje doświadczenie własnego nastoletniego ciała na służbę innym kobietom, zrzuca karby paraliżującego społecznego wstydu, który nie jest jej wstydem, ale wstydem narzuconym z zewnątrz. Tekst z jednej strony oddaje z socjologiczną precyzją społeczne mechanizmy zawstydzania kobiet, z drugiej zaś pozwala odnaleźć się we wspólnocie doświadczeń, w tym wypadku nierozzerwalnie związanych z kategorią płci kulturowej. Narracyjną osią autobiograficznej opowieści wydanej w 2016 roku są napięcie pomiędzy pamięcią a zapomnieniem oraz wstyd, traktowane jako aspekty bardzo osobiste, które w procesie pisania ewoluują od prywatnego do publicznego. Chodzi o wstyd społeczny, towarzyszący autorce od dziecka, związany ze środowiskiem pochodzenia, ale także o wstyd natury genderowej, wstyd dziewczyny przeżywającej pierwsze nieudane doświadczenia miłosne.

Ernaux powraca w narracji do lata 1958 roku, kiedy pracowała jako instruktorka na letnich koloniach i zakochała się w nieco starszym od siebie kierowniku instruktorów. Narratorka opowieści ujawnia się w pierwszej osobie, siedemdziesięcioletniej kobiety, która próbuje przypomnieć sobie „tamtą dziewczynę z 1958 roku”, zrozumieć, co się jej przytrafiło i kim była, gdy jej się to przytrafiło. Żeby tamtą siebie zrekonstruować, potrzebuje pamięci innych, „którzy świetnie się bawią,

osaczając was, rzucając się na waszą pustkę” [*Mémoire* loc. 25], podczas gdy „Pan”, ten, który „zrobił wam łaskę, dotykając was [...] pewnej nocy, z pełną władzą nad wami, o co całym waszym »ja« błagałyście” [loc. 29], odchodzi, bo „przestałyście mu się podobać” [loc. 25]. Od pierwszych stron Ernaux demaskuje problem męskiej dominacji, zupełnie abstrakcyjny dla Annie z roku 1958, wtedy nie czuła się ofiarą kontaktu fizycznego, który dziś pewnie uznalibyśmy za wymuszony, choć nie był gwałtem. Wręcz przeciwnie, była zakochana i pełna chęci, aby kontynuować znajomość także w przyszłości, gdy będzie lepiej wykształcona i „godna jego”, a nawet oczaruje go swoją przemianą w kwestii urody, wiedzy, pewności siebie. Była gotowa zrobić wszystko dla Pana, którego w sekrecie sobie przyznała, nieświadoma jeszcze, że osobisty rozwój oraz „wzrost wartości” będą ją od niego oddalały. Młodzieńcze uczucie okrywa wstyd, pojawiła się potrzeba zapomnienia tamtej dziewczyny. Wstydliva pamięć perturbuje przede wszystkim ciało, które było zupełnie nieprzygotowane na intymne kontakty z drugim człowiekiem. Jedyna wiedza na ten temat pochodziła z XIX-wiecznych powieści, uświęcających miłość cielesną, tak więc w sytuacji intymnej młoda Annie nie wiedziała zupełnie, jak ma się zachować, mimo że „umiera z chęci uprawiania miłości, ale tylko z miłości. Zna na pamięć cały fragment *Nędzników* o pierwszej nocy Cosette i Mariusa” [loc. 235]. Natarczywość młodego mężczyzny nie podoba jej się, a mimo to przyzwala na ciąg dalszy. Jak sama stwierdza, współpracuje, chce stracić dziewictwo, robi to, na co on ma ochotę, nie prosi o nic dla siebie: „to nie jemu się poddaje, ale niepodważalnemu, uniwersalnemu prawu męskiej dzikości, któremu i tak, pewnego dnia, musiałaby się poddać. Nawet jeśli to prawo jest brudne i brutalne, tak już jest” [loc. 429]. Nie przeczuwa konsekwencji, psychosomatycznych ani społecznych, doświadczonej utraty kontroli nad swoim ciałem, powierzenia się męskiej władzy. Początkowo czuje się zupełnie wolna i samodzielna, nie interpretuje w żaden sposób tego, co się wydarzyło w pokoju szefa instruktorów. To reakcja otoczenia, a zwłaszcza reakcja innych dziewcząt zaczyna rzucać cień na jej początkowy entuzjazm i postawę pełną ciekawości względem rozpoczynającego się, jak mniemała, romansu. Odrzucenie ze strony grupy jest dla niej szokiem, ale jeszcze nie wyzwala głębokiego poczucia wstydu, jakie ujawni się w kolejnych latach. Początkowe przyzwolenie na to, co zrobił z jej ciałem H., jak go nazywa, ewoluuje w uczucie wstydu w miarę uświadamiania sobie, że mężczyzna nigdy nie zapytał jej o zgodę na kontakt fizyczny. Ciało reaguje mimo braku reakcji umysłu, jego sprzeciw materializuje się w postaci bulimii oraz utraty miesiączki. Dopiero słowa innej kobiety, Simone de Beauvoir, uświadomiły jej, że zachowała się jak „obiekt seksualny”. Lektura *Drugiej płci* dała jej „klucze do zrozumienia wstydu” [*Mémoire* loc. 429], bo tylko pisanie może przezwyciężyć „wstyd dziewczyny”, nawet jeśli całkowicie go nie wymaże³.

3 Tytuł powieści nawiązuje do autobiografii Simone de Beauvoir pt. *Mémoires d'une jeune fille rangée*, wydanej właśnie w 1958 r. *Mémoire de fille* oznacza jednak pamięć każdej dziewczyny czy

Jak mówi Annie Ernaux, „wstyd to jedno z najpotężniejszych uczuć, które wypełnia całe nasze jestestwo i obliguje do zachowania tajemnicy” [Suhrkamp Verlag 00:00:56-00:01:15]. Z definicji wstyd pozostaje prywatny, nie możemy się nim z nikim podzielić. Pisanie *Mémoire de fille* pozwoliło go, po pierwsze, ośwoić i przyznać, że kobieta, która pisze, jest tamtą dziewczyną z 1958 roku, a po drugie, wykorzystać do analiz wykraczających daleko poza „ja”. Chodzi o to, aby ostatecznie ewakuować wstyd i skonstruować coś dla innych, dzięki czemu będą mogli przepytwać siebie i społeczeństwo, wydobyć na światło dzienne i zrozumieć. Oswajanie genderowo-klasowego wstydu to proces stopniowy. W *Latach*, powieści opublikowanej w 2008 roku, Ernaux wspomina o wstydliwym wydarzeniu z lata 1958 roku, ale dopiero po kolejnej dekadzie jest gotowa bezpośrednio zmierzyć się z tamtą pamięcią, odczarować ją pisarskimi narzędziami.

Mémoire de fille to tekst, który Annie Ernaux, jak sama stwierdza, musiała napisać. Bolesny proces pisania uwieńczony jest uczuciem spełnienia. Udało jej się opowiedzieć o wydarzeniach sprzed sześćdziesięciu lat, kiedy to z okrytej wstydem dziewczyny narodziła się pisarka.

też pamięć wszystkich/wielu dziewczyn – Ernaux pozostaje wierna projektowi socjologicznego pisania, gdzie uniwersalne doświadczenie jest ważniejsze od osobistego świadectwa.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Camus, Albert. "Discours de Suède. Discours de réception du Prix Nobel de littérature, prononcé à Oslo, 10 décembre 1957". *Apologos.org*, https://www.apologos.org/app/download/13447898027/1+-Camus_Discours_de_Suede_1957.pdf?t=1583855077.
- Ernaux, Annie. *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Gallimard, 2003.
- . *Mémoire de fille*. Gallimard, 2018.
- . *Miejsce*. Translated by Iwona Badowska. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989.
- . *Une femme*. Gallimard, 1987.
- Halbwachs, Maurice. *Spoleczne ramy pamięci*. Translated by Marcin Król, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Jordan, Shirley Ann. *Contemporary French Women's Writing*. Peter Lang, 2004.
- Simon, Ann. "Embryon, femme, médecin: accouchement et avortement chez les romancières contemporaines". *The Resilient Female Body*, edited by Maggie Allison, and Yvette Rocheron. Peter Lang, 2007, pp. 115-132.
- Suhrkamp Verlag. "Annie Ernaux über #MeToo und ihr Buch »Erinnerung eines Mädchens«". *YouTube*, 6 listopada 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=XqMXkARLgVM&t=933s>.

ABSTRACT

Magdalena Lange-Henszke

The Shameful Memory of Annie Ernaux

The French writer Annie Ernaux openly admits that her literature is committed. She does not mean, however, the Sartrean model of literature committed on the side of a particular political ideology, but the struggle to bring those who traditionally remain invisible into the field of vision of literature, as well as the society. Thus, she creates a genre hybrid: an auto-sociobiographical narrative. She uses it to trace the social framework that shapes the identity of individuals and social groups that interest her. In many of her texts, as in the discussed novel *Mémoire de fille*, it is class and gender shame, or in fact, the memory of shame, that most strongly influences the formation of the subject, in this case, a young girl, inhibiting her development, or on the contrary, enhancing it.

keywords: Annie Ernaux, committed literature, women's writing, shame

Laura Radzewicz

NYXEMSM Content Creators of the New World Disorder

2022, Seria wideo 6 × 15"

Seria fałszywych reklam targetowanych, infekujących strumienie mediów społecznościowych. Filmy bazują na kolażach tekstowych z reklamowych sloganów, informacji o cyfrowym nadzorze oraz na sugestiach form stawiania mu oporu, zainspirowanych myślą McKenzie Wark, Shoshany Zuboff, grupą Laboria Cuboniks oraz glitch feminizmem Legacy Russell.

Kapitalizm nadzoru według Zuboff to system gospodarczy oparty na utowarowieniu danych osobowych. Brokerzy informacji czerpią zyski z naszych słabości, wrażliwości i pragnień – rejestrowanych, algorytmicznie kategorizowanych i przekazywanych reklamodawcom. W schemacie reklam targetowanych sam promowany przedmiot wydaje się pośrednikiem w tworzeniu nowego, cenniejszego produktu – wykalkulowanych rysów użytkowniczek. To stanowi paliwo napędzające nową mutację kapitalizmu. W latach 90. ubiegłego wieku pokładano nadzieję, że internet będzie przestrzenią wolną od norm płciowych czy podziałów klasowych, istniejących z dala od klawiatury. Czas jednak pokazał, że mechanizmy nadzoru i uproduktowania dalej się pogłębiają.

Postaci dziewcząt i kobiet pojawiają się w reklamach najczęściej. Ich wyidealizowane wizerunki są często zestawiane z ilustracjami w estetyce instrukcji obsługi aplikacji z App Store. „Kobiecość” przybiera formę software’u będącego cyfrowym produktem. Interfejs aplikacji sugeruje jednak możliwość zresetowania ustawień i dostosowania ich pod swoje wymogi, rezygnacji z odgórných norm i podjęcie działania na własnych warunkach.



a hyperlink.



Clicked on

a hyperlink.



The Hidden labour



100% AUTHENTIC

All crucial extracts,
collected by Data Brokers,
composed in one essence.





capture agent

personalised
content projection*

interface

content extraction



Addiction, depression, anxiety

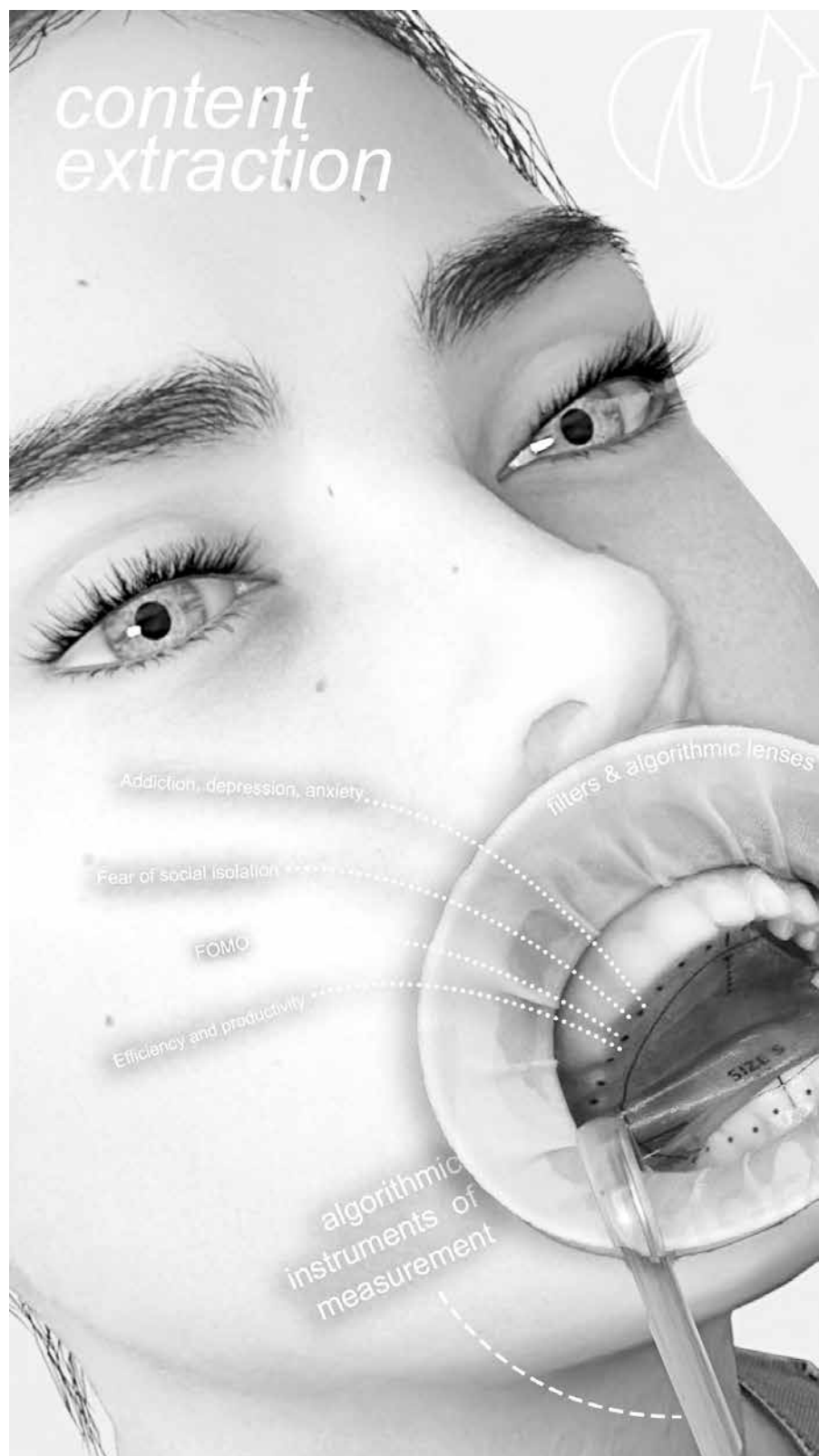
Fear of social isolation

FOMO

Efficiency and productivity

filters & algorithmic lenses

algorithmic
instruments of
measurement



How?



Poezja

XX-DAZZA

Wielkie miękkie wilki

Wielkie miękkie wilki mrużą senne oczy
Noc mija, śnieg znika, mgła mówi lepko
co się śniło glebie las zjada na śniadanie
całe gleby śnienie

Zaraz się podniosą

Wielkie miękkie wilki zlizą sen z łap,
mroki z grzbietów a potem sunąc
nad ściółką szepną wietrznym głosem:
Słyszysz? Słuchasz? Usłysz
rozpędzony puch

Używanie

Na białym paśmie trójbarwnej piłki plażowej
Przykazanie w piętnastu językach i trzech alfabetach
„Używać jedynie w obecności profesjonalisty”

Prawa przestrzeni miejskiej

Prawa rządzące mokrą, uliczną szarością
poruszaniem się w asfaltowym obrębie
Prawa zarządzające twoimi nogami w dziurawym bucie
i moją, prawą, co się pomiędzy niewprawnie wbija
Te prawa zabraniają nam tu stać
i całować się pod cuchnącą bramą
Strażnik prawa dopada nas w szumie
nakazując rozejście się w kierunku domów
wręcza nam upomnienie za całowanie na posesji
na której całować się wolno jedynie najemcom
właścicielom, ich gościom i psom (tylko na smyczy)
Te prawa poznajemy przemoczeni, nie mając gdzie się spożyć
Zagrażamy prywatnej przestrzeni do naszego na niej
pod groźbą surowych kar

Czego obawia się pisząca te słowa

Kości boi się bardzo, bardzo boi się pęknięcia ciała, braku ciągłości na polanie skóry. Krwi mniej. Bardziej rozszarpania. Braku napięcia, natężenia, samowoli ruchu. Przestraszonych słów.

Henry Aldridge-Cartwright
przełożył Adam Zdrodowski

Bardzo złe haiku

Tam, na zewnątrz, na
górze, są jakieś światy,
tu, pod wodą – nic.

Zamiana butów:
łysym dentystą jest dziś
bezzębny fryzjer.

Wziął wadium za chrom
vanadium. Aukcja mu przesz-
ła koło nosa.

Chromowanym śru-
bokrętem wkręca śrubki
w makietę świata.

Henry

pisze powieść o
depresji i przemocy
psychicznej w pracy.

nie ma monet i
banknotów, nie wie jak strach
zmonetyzować.

chciał brutto wziąć za
netto i dostał po łap-
kach od systemu.

Nie-Henry

Kupił nazwę za
kasę tatusia, ale wciąż
brak desygnatu.

Ktoś wykreślił oś
niezgody, niezbywalnie
bez marzeń sennych.

Discordance Axis.
Wormrot, Nasum. Bliźni z za
ściany nie cenią.

Wątpliwości, strach
opuszczenie. Wszystko, co
kochasz, odchodzi.

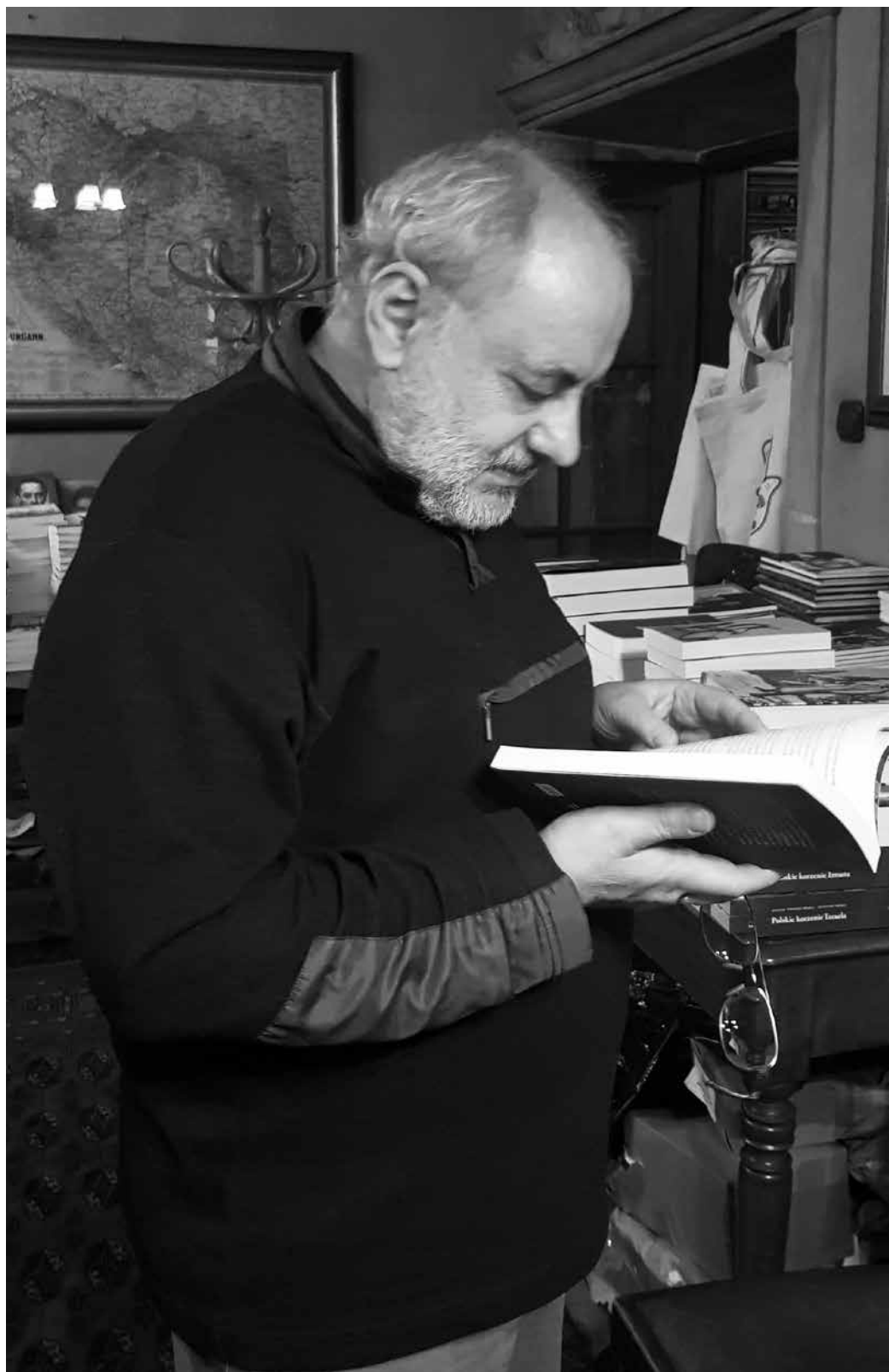
Historia z morałem w dwóch złych haiku opowiedziana

Przychodzi Henry
do doktora. Pacjent ma
śrubkę w pępuszku.

Lekarz pogmerał,
odkręcił, a Henry'emu
dupa odpadła.

Poznańska Nagroda Literacka





Fot. Stefan Okołowicz

Katarzyna Kuczyńska-Koschany
rozmawia zdalnie z Janem Gondowiczem

Na szufelce

Janku, czy pamiętasz pierwszą przeczytaną samodzielnie książkę? Jak wyglądała – czy pamiętasz okładkę, fakturę, rodzaj papieru? Wyznajesz w jednym ze szkiców, że nauczyłeś się czytać w wieku lat czterech (*Duch opowieści*, s. 251). Czy pamiętasz też tę czytaną głośno przez kogoś Tobie jeszcze nieznanemu i niełaczącemu liter w pierwszych trzech latach życia?

Dom był pełen książek. W paru językach. W domu było wszystko, od *Pańszatantry* po *Medycynę sądową*. Masa rzeczy niemieckich, gotykiem, w tym wielotomowy Brehm w edycji 1900 z tysiącami portretów zwierząt (druk trójbarwny), które dziś oceniam jako surrealistyczne. Miały na mnie wielki wpływ. Zwłaszcza niebywałe *Niedere Tiere* z grawiurami Haeckla i tom o rybach. Na ilustracji widnieje tam top masztu tonącego żaglowca, takielunku trzyma się paru marynarzy, ten u góry macha chustką w stronę jakże, niestety, odległego innego statku, a temu

na dole obwążuje już piętę pod wodą wielki żarłacz ludojad (*Carcharodon carcharias*) – słowem dreszczowiec pozostawiający niewielki margines optymizmu. W tym momencie uświadamiam sobie, że zwrot o obwążowaniu pięty pochodzi z książki Hugha Loftinga *Doktor Dolittle i jego zwierzęta*, z epizodu, w którym tonie zdobyty przez piratów Barbarii stary statek Doktora. I obwążiwany herszt piratów może liczyć już tylko na to, że Doktor, znający mowę zwierząt, zaapeluje do żarłacza o cierpliwość.

Z innych książek przyrodniczych wspomnę *Der junge Naturforscher*, przewodnik terenowy flory i fauny Europy Środkowej przeznaczony dla Hitlerjugend. Do dziś nie ma takiej książki po polsku. A czy ktoś pamięta dzieło *Zajmująca geochemia* (1950) akademika Fersmana? Byłem wściekły, że obejmuje tylko tereny Rosji. Książka miała dziwny klimat, dopiero wspominając ją po paru dekadach, zorientowałem się, że to zaszyfrowane poglądy mistyka geologii Władimira

Wiernadskiego. No, ale o tym to już nikt w Polsce nie słyszał. Przecież u nas jest zadupie Wszechświata.

Wciąż chodzę tropami moich dziecięcych lektur – tych z domu i tych z niesamowitego księgozbioru Teatru na Tarczyńskiej. Zostawiano mnie tam, w latach przedszkolnych, na całe tygodnie. A do domu dostawałem na przykład książkę o legendach geograficznych średniowiecza (Bolesław Olszewicz, 1927); oddawałem, pan Ludwik dawał mi *Golema Meyrinka*; oddawałem, Lech Stefański wtykał mi *Z życia owadów* Fabre’a, jak to modliszka zjada w trakcie samca; oddawałem, Miron znajdował dla mnie Ochworowicza *Wiedzę tajemną w Egipcie* (1898), jak to wyciąga się mumiom mózg haczykiem przez nos; oddawałem, dostawałem książkę Bölschego o smokach (*Drachen. Sage und Naturwissenschaft*, 1929). I tak dalej. Eksperymentowali na mnie. Skutek był taki, że nie miałem o czym z rówieśnikami gadać.

Ojciec zbierał książki historyczne, matka przyrodnicze. Myślę, że oboje złożyli się na bogato ilustrowaną przedwojenną *Encyklopedię* Gutenberga. Prawie cały jeden tom (*Polska-Robe*) poświęcony był państwu, które przestało istnieć. A więc tak: z jednej strony profesor Jan Dembowski, opisujący, jak Nadieżda Ładygina-Kots wychowywała swoje dziecko z szympansem (równie ciekawa była jego monografia pantofelka *Paramecium caudatum* E.), z drugiej – Korzon, Tokarz, Górka, *Encyklopedia staropolska* Brücknera,

a zwłaszcza czterotomowa jerozolimska edycja pasjonującego podręcznika gimnazjalnego *Mówią wieki* Balickiego i Maykowskiego, gdzie ostatni tom uwzględniał już armię Andersa i Katyń. Uczylem się trzech alfabetów naraz, bo nie mogłem wytrzymać, żeby się nie dowiedzieć, o czym mówią obrazki. Literatury w sensie ścisłym było poza poezją niewiele, ale tak się złożyło, że pierwszy przeczytany podpis pochodził z książki Janusza Meissnera *Wraki* (chyba 1952) – najlepszej, jak sądzę, polskiej powieści socrealistycznej. Ilustrowały ją drzeworyty Mariana Walentynowicza, tego od *Koziółka Matolka*, niewiarygodnie wręcz ponure – na pierwszym obrazku rysowała się rufa statku na tle burzliwego nieba, ze zdaniem z tekstu. No i to zdanie przeczytałem, tylko go już nie pamiętam. Rodziców nie interesowało, co przeglądałem i czytam, byle dziecko cicho siedziało. W swojej naiwności kupowali mi książeczki. Pierwsza, którą przeczytałem, nazywała się *Wesołe trzy po trzy dla naszych najmłodszych* (1952). Na pierwszej stronie z samolotu wysypywały się robaki w cylindrach w paski, a tekst głosił: „Przyleciały szkodniki. / Z daleka – aż z Ameryki”. Była to oczywiście stonka. Autora, Czecha nazwiskiem Zdeněk Zaoral, spotkałem po latach jako recenzent filmowy – normalizował kinematografię czeską i ukatrupił parę ważnych projektów. Stonka po czesku zwie się *mandelinka bramborova* – cudnie, prawda? Szkoda, że wtedy tego nie wiedziałem.

Pierwsza książka, którą przeczytałem naprawdę, to znaczy tak, żeby świadomie wyczytać ją do dna i zapamiętać na całe życie, to *Atlantyda* (1963) Ludwika Zajdlera, traktat z mitologii porównawczej i astronomii zarazem. Wrażenie kolosalne. Niezłębiona studnia wiedzy, a przy tym mistrzowski montaż – no, nie faktów przecież, tylko zmyśleń i legend. Ach, umieć tak to robić!

Z jakimi analfabetyzmami mamy do czynienia dzisiaj w Polsce? W tle tego pytania czai się wiersz Tomasza Różyckiego *Kryzys czytelnictwa polskiego* z tomu *Litery* (2016).

Wiersz nielichy, imitacja Herberta. Wieczór autorski ostatniego czytelnika, na sali sami pisarze. Ten ostatni, udręczony czytelnik to ostatnie wcielenie Pana Cogito. Który, jak pamiętamy, też preferował już pisma ilustrowane dla pań. Fakt, tłumy piszą, mało kto czyta. Ale ja na analfabetyzmie się nie znam, brak materiału porównawczego. Nie znam się nawet na czytelnikach, bo wszyscy raczej czytają co innego niż ja. Co poniekąd wyjaśnia, czemu nigdzie nie zagrzałem miejsca. I tu mi się przypomina, jak przed laty przyjaciel ubiegający się o asystenturę na polonistycę warszawskiej usłyszał: „Albo pan czyta to, co my, albo dziękujemy!”. Były to bowiem czasy strukturalizmu, a on z tradycji rodzinnej zgłębiał katolicki personalizm. Wybrnął z tego mistrzowsko, poszedł w staropolszczyznę, która się metodologicznie nie

liczy. Dziś *profesor emeritus*, o co szło od początku.

Ale czas odpowiedzieć na pytanie. „Z jakimi analfabetyzmami mamy dziś do czynienia w Polsce?” – ze wszystkimi.

Czy mógłbyś wysnuć opowieść o roli teatru w Twoim życiu?

Dobrze, będzie opowieść. Moja matka zatrudniła się jako taperka w warszawskim teatrze dla dzieci Guliwer. W 1950 roku na dyrektora powołany został jedyny partyjny – stolarz. Założył ankiety personalnych, gdzie była rubryka „majątek ruchomy”. Mama, niezdolna kłamać, wpisała, że ma steinwaya. I jako burżujka z miejsca wyleciała. Przygarnął ją tak zwany Teatr Ziemi Mazowieckiej. Ale był to teatr objazdowy, bez siedziby, wystawiający w terenie, w remizach i świetlicach. Gdzie robić próby? Tam, gdzie jest fortepian, z natury mało mobilny. A więc spod tego fortepianu śledziłem parę lat różne składanki hop-siup i agitacje przeciw kułakom. Po czym na kłapie stawiano wino jabłkowe, mama zmieniała repertuar i tańczono walca *Domino*. Wszyscy byli jeszcze młodzi.

Suflerka tego teatru, tak zwana przyszywana ciotka, trafiła do Ate-neum. Stąd darmowe wejściówki i przemycanie malucha, czyli mnie. A że siatka wymiany wejściówek ogarniała wszystkie teatry, widziałem ze sto spektakli zaliczających się do najwyższych osiągnięć epoki. Widziałem *Romulusa Wielkiego* Dürrenmatta i *Kariere Artura Ui* Brechta, byłem

na *Matce* Witkacego i *Królu Ubu* w Stodole, aż po *Śmierć komiwojażera* Millera i *Dantona* Przybyszewskiej. Widziałem premierę *Dziadów* Dejmka. Wcisnąłem się nawet na *Apocalypsis cum figuris* Grotowskiego, zwane w Warszawie „Apopleksją z figurami”. Mam w głowie kreacje aktorskie od Kazimierza Opalińskiego, przez Tadeusza Fijewskiego, po Jana Świderskiego i Gustawa Holoubka. A gdy przyszła pora, zacząłem pisywać o dramatach. I robię to do dziś, tylko mało kto wie, bo teksty pozostają w programach teatralnych.

A, jeszcze jedno. Antek Pawlak, poeta, kierował dwadzieścia lat temu gdańskim miesięcznikiem literackim pod osobliwym tytułem „Przejaśnienia, Migotania”. Przysłał mi ankietę: „Co będziemy czytać za ćwierć wieku?”. Bardzo kwaśno przyjął moją odpowiedź: „Będziemy czytać wydane w samizdacie *Piekło kobiet* Boya i słuchać radia Wolna Eurazja”.

Twój szkic *Powrót wielkich ptaków* z książki o Schulzu zamykają słowa: „Każdy, kto stwarza, stwarza na własne podobieństwo” – czy mógłbyś odnieść te słowa do samego siebie?

Podchwytliwe pytańko. Na szczęście mnie nie dotyczy. Kto stwarza, sprowadza na świat coś, czego jeszcze nie było. W tym sensie nic nie tworzę, tylko kojarzę ze sobą postacie prawdziwe i fikcyjne, motywy, rekwizyty, sensory. Roi mi się na przykład, że autor opowieści o eksploatacji kości słoniowej w Wolnym Państwie Kongo mógł może czasem pomyśleć, że dokładnie to

samo odbywa się nad Leną czy Obem, tylko z udziałem polskich zesłańców, eksterminowanych Ewenków i nieboszczyków mamutów. Wskazuje na to ówczesny obrót towarem, jakim jest kość słoniowa. I to samo, co w *Placówce postępu*, mogło się jak najbardziej zdarzać na Syberii. I zdarzało się na pewno. Jak widać, nic się tu nie stwarza, tylko szerzej rozchyła zasłony.

Albo kiedy w sztuce o pandemii, pisanej sto lat temu, odczytuję za Canettim, że „kto przeżył epidemię, gromadzi w sobie energię życiową wszystkich jej ofiar; kto posłał na pole bitwy armię, akumuluje męstwo poległych. Im większa martwa masa, tym bardziej się żyje, nieprawdą? Stąd strategia emocjonalna samowładnego wodza kulminuje w delektowaniu się nieżywą masą. A nawet więcej: dyktator pławi się w wyobrażeniu, iż wszyscy podlegli jego rozkazom winni być trupio bezwolni (*Kadavergehorsam*), on jeden jest wśród nich żywy. Skąd wniossek, że im pełniej wszystko wokół wymrze, tym wódz pewniej włada przeznaczeniem, zarządza wojną totalną jak los epidemią”. Tak właśnie poczyną sobie marszałek z *Białej zarazy* Čapka: musi wygrać wojnę, zanim umrze. „Między władzą a życiem nawiązuje się ten sam frenetyczny stosunek, co między masą a śmiercią. Masa nigdy nie jest dość martwa, władza nigdy nie jest dość żywa”. Musiałem przytoczyć, bo przecież nikt tego nie czyta.

A życie czasem, nawet dosyć często, dodaje kontekst, aż idą ciarki. Może właśnie zastawiam na ten kontekst

pułapki. Samotrzaski. Trzask – i upolowałem rzeczywistość. I już, skoro to takie ważne, mechanizm tych pułapek ma coś w sobie z mojego myślenia.

Cytujesz Sherlocka Holmesa, gdy mówi o swym bracie Mycroftcie, założycielu Klubu Diogenes: „Woli raczej, aby myślano, że się pomylił, niż gdyby miał się trudzić nad wykazaniem słuszności swych poglądów”, i dodajesz: „Oto pochwała bezinteresowności, a zarazem dewiza prawdziwego eseisty” oraz: „eseista [...] dociera niekiedy do celu tylko wówczas, gdy uświadomi sobie, że drogi nie zna. A nawet nie zna celu” (*Czekając na Golema*, s. 9). Kiedy pierwszy raz (śmiało) pomyślałeś o sobie: „eseista”? Czy jednak najpierw ktoś inny tak o tobie powiedział? A może raczej sam o sobie myślisz: „felietonista” albo „gawędziarz”?

Kwestia taka, że musiałem odbyć wyprawę w głąb pamięci. Otóż pisywałem, jak prawie każdy, różne rzeczy, w tym ze dwieście recenzji filmowych, o których sam nie pamiętam, aż tu pewnego razu napisało mi się coś innego. Był rok 1981, dostałem do opisanía listy Tadeusza Bobrowskiego, zajrzałem więc do jego *Pamiętnika mojego życia* – i wtem styl pedagogiki wujka Conrada skojarzył mi się z fabułą książki, której chyba nawet nie wypada znać. No, ale cóż: Zakopane, deszcz, półki pełne książek sprzed stulecia. I tak za młodu przeczytałem *Strasznego dziadunia* (1887) Rodziewiczówny. Ten dziadunio, jak Bobrowski mruk

i odludek, postrach sąsiadów, wychowywał wnuka na odległość, całkiem jak Bobrowski swojego Konradka. Aż do skutku. I naszła mnie myśl, że musiał to być pewien kresowy obyczaj, i tym sposobem sławetna etyka conradowska ukazała podszewkę w postaci tak zwanych cnót podolskich. Jak je zwał Bolo Miciński. Niedługo potem nabyłem w antykwariacie książkę Bunina *Sprawa korneta Jelagina* (1927), pierwsze literackie podejście do romansu warszawskiej aktorki Marii Wisnowskiej z podporucznikiem Bartheniewem. Sławny skandal z roku 1890. Ale rzecz w tym, iż książka okazała się klockiem z kilku opowiadań i zawierała na końcu satyryczną nowelkę Aleksandra Kuprina *Mechaniczny wymiar sprawiedliwości*. Ewidentną zapowiedź *Kolonii karnej* Kafki. Żeby to uzasadnić, trzeba się było nieźle wkręcić w rosyjskie lektury Kafki. I porównać robotę faceta z talentem z robotą geniusza. Kiedy to wreszcie spisałem i poszło w numerze kafkowskim „Literatury na Świecie” (1987), zacząłem się zastanawiać, co ja właściwie robię. Komparatystyka to nie jest, krytyka także, reportaż historyczny też nie – więc wyszło, że nie ma innego słowa jak esej. Ale te moje eseje są dość niepodobne do esejów natchnionych eseistów, bo oni piszą je jako eseje. Poprawia taki muszkę, odkręca pióro Mont Blanc i wali esej, że iskry lecą. Nie chodzi tylko o fakt, że to pisanie dla snobów. Co do tego, „Zeszyty Literackie” popsuley esejowi opinię na pół wieku. Ale zobacz eseje Miłosza. To są traktaty. Bo on nigdy nie przestał

być uczniem. Nawet jak sam został belfrem. A u mnie się zawsze zaczyna od dołu, od zadry, od jakiejś sterczącej nitki, i obraz końcowy też przypomina rozwinięty kłębek. Chociaż, oczywiście, dla mnie jest całkiem logiczny.

No, powiem inaczej. Rzeźbiarz, jak mawiał Norwid, powinien kuć w marmurze. Aż odkuje wszystko, co niepotrzebne, i uwolni kształt uwieczony w środku. *Kamień i cierpienie*, nie? Ale mało kto tak robi. Oblepia się rusztowanie gliną, modeluje z grubszą, a potem doskonalą kształty przy pomocy malutkich kuleczek z gliny, kręconych w dłoni i przyklepanych do tu, to tam. Aż wyjdzie bryła jak trza. Rzeźbiarze zwą to „metodą srającej muchy”. Ja też tak działałem. Oczywiście pierwszej wypada mieć pojęcie, czego się chce.

Kawaler (ale też Don Juan) to – jak powiadają – nie stan cywilny, lecz charakter. Czy eseista to – per analogiam – nie profesja, lecz osobowość? Pytam dlatego, że najczęściej mówi się o Tobie „erudyta”; ale przecież erudycja jest kolekcjonersko-statyczna, a eseistyka (zwłaszcza Twoja!) dynamiczno-brawurowa.

Ładnie. Jeszcze, jeszcze.

A na serio – erudycja to było narzędzie pracy w czasach przedkomputerowych. Kwalifikacja zawodowa. Cytaty w paru językach, w tym martwych, daty, pisownia nazwisk, dyżurne anegdoty o sławnych postaciach – wszystko to porządny redaktor miał w głowie, zanim się stał takowym. Profesor

humanista także. Choć ten miał swoje fiszki, wysiedziane w tysiącach bibliotecznych godzin. Dopiero potem zaczynały się foliały i katalogi, które tak służą Sherlockowi Holmesowi. I piramida cyklopedii. W dawnej czytelni Instytutu Słowianoznawstwa PAN na szóstym piętrze Pałacu Kultury i Nauki zbiór podręczny zawierał wszystko z wyjątkiem samego myślenia. Jak encyklopedie, to wszystkie i we wszystkich wydaniach. Meyer – jedna szafa. Brockhaus – druga. Larousse – trzecia. Britannica – czwarta. Można było brać do ręki kolejne edycje *Liternaturnoj Enciklopedii* i śledzić, jak falowała opinia na temat choćby Babla. Wszystko to spoczywa teraz w podziemiach biblioteki slawistycznej na UW, w byłej zwierzętarni, i jeśli by chciało się sprawdzić coś w którymś z tomów *Le Grand Larousse du XIXe siècle*, trzeba by posłać bibliotekarkę, starszą panią, do magazynu, a każdy tom waży sześć kilo, a jeśli to będzie nie ten? Już kiedyś było mi lyso, kiedy Biblioteka Narodowa posyłała kierowcę z moim rewersem do Grójca, bo tam mają magazyny. Erudyta się jest, jak długo za plecami stoi mur książek. Nie ma książek, to zostaje tylko to, co się belta w internecie. Słowem – nieźle się zapowiadałem, ale po urzekających początkach przyszła dobra zmiana i ze wstrętem wyniosła takich jak ja, niby służąca z *Przemiany* Kafki, na szufelce na śmietnik.

Kiedy już sami wiedzieliśmy, że mojemu siedmioletniemu wówczas synowi, Tobiaszowi, ma się urodzić siostra, Lena, poinformowaliśmy

go, że – na 90% – to ONA. On zaś odrzekł rezolutnie: „Trzymajmy się tych 10%”. Podobną deklarację znalazłam u Ciebie w szkicu *Dziesięć procent* (*Czekając na Golema*, s. 13): „Dziewięćdziesiąt procent tego, co o pisaniu i czytaniu wiadomo, zawdzięczamy naukom o literaturze. Mnie interesuje pozostałe dziesięć procent”. Syn musiał się pogodzić z narodzinami siostry, co nie było łatwe. W literaturze jest chyba inaczej... Czym jest literatura?

No jakże! To właśnie te niedostępne dla szkiełka i oka dziesięć procent istoty rzeczy, to, co ginie w tłumaczeniu, co nie daje się przekazać komuś, kto sam nie poczuł emocji nad kartką. Inaczej mówiąc, literatura daje porozumienie podprogowe piszących z czytającymi i czytających między sobą, o które daremnie walą łbami teoretycy. Czy raczej walili, bo teoria literatury już zgasła, zastąpiona przez kulturową teorię literatury, która jest niczym innym jak tą lub ową dyżurną ideologią. I tak nie dowiedzieliśmy się od nauki, czym jest literatura, za to lepiej niż kiedykolwiek widać, czym nie jest.

Twoje tytuły to parafrazy: *Boyem a prawdą* – na przykład, *Paradoks o autorze czy Czekając na Golema*. Parafrazy doskonałe, jak *Trans-Autentyk*, gdzie w tytule dajesz nam Gombrowicza i Schulza razem wziętych, a w podtytule jeszcze Witkacego: *Nie-czyste formy Brunona Schulza* (czyli całą trójkę „poetyckiego modelu prozy”). Wielka zabawa.

Czasem nawet w przypisie: „My, komety, wiemy już, że jesteś śmiertelne” (*Trans-Autentyk*, s. 193, przyp. 29) – gdzie parafrazujesz Paula Valéry’ego i jego popierwszowojenne *dictum* o cywilizacjach. Takich wariacji jest bardzo wiele. Jak myślisz, ilu czytelników bawi się razem z Tobą, ilu WIE? (Przepraszam za pytanie z rodzaju dydaktyczno-społecznych).

W języku technologii rzekłoby się, że jestem niekompatybilny. Ale czy warto rezygnować z pomysłów? Przecież pomysły to najcenniejsze, co mamy w życiu intelektualnym. Większość ludzi, także uczonych, przeżywa życie bez jednego własnego pomysłu i ani się domyśla, że im czegoś brak. Słowa, jak wiadomo, służą też do zabawy, ale żeby się mogły bawić, trzeba im zdjąć smycz. Wtedy potrafią dać susa. I przynieść coś w pysku. Co już nie jest żartem. Powiedzmy, że zapraszam czytelników do zabawy w myślenie skrótem, dwuznacznością, metonimią: tak rozumiem owo myślenie ukośne bądź diagonalne, które sławił Roger Caillois.

„Znam sto tysięcy słów” – deklarujesz w rozmowie z Zofią Zaleską, pomieszczonej w tomie *Przejęzyczenie*. Może kondycja tłumacza to jednak największa zabawa? Czy tylko z powodu feerii i orgii leksykalnych we własnej wyobraźni?

Większość rzeczy w życiu robiłem na próbę. W tak zwanej sztuce przekładu też jestem dyletantem. I leniem.

Za nic bym nie tłumaczył, jak mój przyjaciel Ryszard Engelking, dzieła tych rozmiarów co świeżo wydany *Pan Mikołaj, czyli serce ludzkie odsłonię* Rétifa de la Bretonne'a, 630 gęstych stron jak obszył, a to tylko wybór. W stanie wojennym były straszne nudy, pisywało się ledwie miniaturowe notki do jakichś biuletynów, więc spróbowałem tłumaczeń. Z moich rzeczy tamtego czasu godny uwagi jest tylko *Słownik komunalów* Flauberta. Ale wyszedł wyłącznie dlatego, że wydawca, Robert Tekieli, późniejszy tropiciel szatana, wbił sobie w głowę, albo mu wbili, że Flaubert to konserwatysta i retrograd. Więc się nadaje. Lubię się bawić w przekład, ale tylko tekstów dziwnych, które z kolei nie podobają się nikomu poza mną, między innymi z tej prostej przyczyny, że ich nikt nie zna. I poznać nie chce. „Nie będzie mi pan tłumaczył, na co mam wydać moje własne, ciężko zarobione pieniądze” – usłyszałem kiedyś od wydawczyni. Tyle w temacie tłumaczenia.

Wynotowuję pierwsze zdanie ze szkicu *Stalker*: „Najsławniejsza opowieść o mobbingu to, rzecz jasna, *Kopciuszek*” (*Czekając na Golema*, s. 63). Czy mógłbyś podobnie nieodkryte, jednozdaniowe aksjomaty zaproponować wobec innych znanych baśni?

Eksponując w przekładzie (niegranym) *Mieszczanina szlachcicem* Moliera nieprzyzwoity, acz zasugerowany w tekście szczegół, co zrobiono panu

Jourdain, że mógł przyjąć islam, argumentowałem, że ludzie są zawsze tacy sami i bawilo ich trzysta lat temu to samo, co nas dzisiaj. Aż strach pomyśleć to serio. Tysiąc i dwa, i trzy tysiące lat temu ludzie byli tacy sami i byli wśród nich Sartre'owie i Rilke'owie, Czarnkowie i Kaczyńscy, Kuby Rozpruwacze i Putinowie. Szekspir to wiedział. Innymi słowy, baśń o Sinobrodym wskazuje, że kiedyś przed wiekami w Galii żył sobie Roman Polański.

Jedyną książkę monograficzną poświęciłeś Brunonowi Schulzowi. Dlaczego właśnie jemu? Czy to, co Zofia Nałkowska nazywa „zniekształconym jasnowidzeniem” (*Trans-Autentyk*, s. 175), a co chyba trafnie opisuje całe dzieło nauczyciela rysunków z Drohobycza, jest Twoim olśnieniem czytelniczym jedynym w swoim rodzaju? Pozakategorialnym?

E, żeby tam zaraz pozakategorialnym. Wspomniałaś już trójkę „poetyckiego modelu prozy”. Przyjrzyjmy się. Witkacy, który tak chciał być niezwykły, że się w tej niezwykłości zaplątał i znudził sam sobą. Miał najwyższy możliwy ideał artysty. Ale kto jest dlań najwspanialszym z ludzi? Kim chciałby być naprawdę? Otóż oficerem carskiej lejbgwardii z jego wyniosłością, ruską duszą i utrzymaną na wodzy dekadencją. Teraz Gombrowicz. Tak samostny i odstrychnięty, że wyszła mu teoria, iż od innych nie ma ucieczki. A kim jest w marzeniach? Za kogo chciałby uchodzić? Otóż za ziemianina

z Sandomierskiego, co jesienią strzela kaczki, a zimą na Riwierze szczypie w tyłki subretki. I na koniec Bruno Schulz. Ten nikogo nie udaje, za wzór ma Tomasza Manna, snuje marzenia i fantasmagorie. To człowiek książki. To nasz człowiek. Z nim jednym można by się szczerze zaprzyjaźnić.

Schulz – jak o nim piszesz – jest „konsekwentnym poszukiwaczem epifanii” (*Trans-Autentyk*, s. 38), a jego narrator „żyje wciąż w pogotowiu ekstatycznym” (s. 39). Dlaczego ktoś taki jak Kazimierz Wyka pomylił się w swej pierwszej diagnozie autora *Sklepów cynamonowych*, a Zofia Nałkowska od razu rozpoznała „największe objawienie w literaturze polskiej w naszym wieku”?

A miałaś w rękę *Węże i róże* Nałkowskiej? Ona pisze Brunonem Schulzem! „Światło poziome i szklane, niechętnie fenomenowi zaszłej tutaj pseudo-morfozy”. I tak dalej. Nałkowska i Witkacy byli ludźmi epoki pośredniej. Wiedzieli, jak pracuje w prozie symbolizm i jak działa nowoczesność. Stąd poznali się na Schulzu od razu. A Wyka był doktrynerem, wymyślił sobie, że w czasach heroicznych, jak pojmował lata 30., trzeba pisać męską prozę – podejrzewam, iż za wzór wziął Malraux. Falszywą romantykę *Zdobyców* i *Drogi królewskiej*. Faktycznie, to antyteza Schulza.

Jako osobie, która świadomie i zdecydowanie nie lubi Gombrowicza, co byś powiedział? Poważam, doceniam,

uznają jego cezurę i niecenzuralność oraz inne zalety wszelkie. Nie lubię. Ty zapewne wiesz dlaczego.

Są pisarze jak dęby, są pisarze niczym ten cyprys cmentarny, są pisarze bluszczowaci i pisarze jak ogłowione wierzby. Gombrowicz to kaktus. Chce uchodzić za drzewo, a korzonki krótkie. Cztery powieści, trzy sztuki, siedem opowiadań. Ale spróbuj tylko przejść obok i się nie pokłuć.

Czy następna książka będzie książką o Witkacym? Jak bardzo czujesz się osobą pokrewną Witkacemu?

Za dobrze go znam, żeby czuć pokrewieństwo. W zeszłym roku zaproponowano mi napisanie biografii Witkacego. Odmówiłem. Musiałbym wyciągnąć, czego w nim nie lubię. Żeby nie być gołosłownym. Na przykład dokładne czytanie listów wskazuje, że jego Nina miała nie jedną skrobankę, ale dwie. Po tej pierwszej wyciął jej zaraz drugi taki sam numer. Albo co robi Witkacy z ukochanym psem, który wpadł pod dorożkę? Bierze na ręce konające zwierzę i jeb! – do potoku. Sam to opisał.

„Nic osobliwszego nad kuriozum” – powiada Tuwim. Czy istnieje tak osobliwe kuriozum literackie, że już je znalazłeś, a jeszcze nie opisałeś? Pytam o znalezisko, do którego trzeba by stworzyć osobną narzędziownię, by udało się je opisać.

A owszem, są sprawy godne grantu, a nawet powołania katedry.

Na przykład: *Trans-Autentyk*, strony 106–110.

„Poezji wzbronione jest bowiem zastygnięcie w położeniu pośrednim: oto przesłanie, jakie niesie surrealizm” – tak kończy się esej *Wiedza nocna, wiedza mocna*. Czyba Rimbaud był pierwszym surrealistą, prawda?

Pierwszym surrealistą był jako żywo Lukian z Samosat, w całości trochę nudny, jak oni wszyscy. Oprócz Rimbauda. Ale fakt, że surrealizm, który programowo sięgał w wysniony bezkres, swoją krainę wyobraźni ustanowił w strefie pośredniej, gdzie coś jest czymś i zarazem nim nie jest. Gdzie „nad” czerpie z rzeczywistości wzgardzonej, a „realizm” jest imieniem transgresji. Jeśli surrealizm trwa, to dzięki temu, że okazał się świadomością pograniczną. A co graniczne, nie jest nigdy letnie.

Jak się żyje erudycie, eseiście i tłumaczowi (w trójcy wybitnemu) w miejscu i czasie, kiedy nie „warto być przyzwoitym”? Czy jest taka granica („za którą się uśmiech pogodny zaczyna”), kiedy wyobraźnia i poczucie humoru już nikogo, kto je ma, nie ratują? Czy jednak wciąż ratują?

Tu właśnie jest okazja do złożenia deklaracji. Mianowicie podają do wiadomości, jeśli to kogoś obchodzi, że po pięćdziesięciu jeden latach współpracy przerywam pisanie do „Nowych Książek”. Przez dwadzieścia dwa lata do dziś, nie opuściwszy ani

jednego miesiąca, prowadziłem tam felieton literacki pod tytułem *Języczek uwagi*. To, co państwo przeczytacie o Rosji i wojnie, będzie moim felietonem ostatnim. Po zmianie kierownictwa redakcji od dłuższego czasu musiałem ignorować nacjonalistyczno-kruchciany sąd niektórych sąsiednich tekstów, lecz oto numer pisma (3/2022) poświęcony został osobie z kloacznych sfer „nowej elity”. Brzydzę się wymienić nazwisko. Płyńcie dalej beze mnie.

A więc tak się żyje i wręcz przeciwnie w miejscu, o którym traktowało pytanie.

W tym roku, który właśnie się kończy, mija 200 lat od narodzin Baudelaire’a (9 kwietnia), Norwida (24 września) i Flauberta (12 grudnia) – z którym z nich chciałbyś najbardziej porozmawiać, kiedyś, w literackich zaświatach? I dlaczego?

Ależ rozmówców mi życzysz! Jeden – ekscentryk i pozer, drugi – moralizator i głuchy, trzeci stylizujący się na Gargantuę. *Hénaurme! Hénaurrrme!* Ulubione słówko Flauberta. W zaświatach poszukam sobie Diderota. Wygadany, rozsądny, dowcipny, z zacięciem przyrodniczym, trochę świntuch, wielbiciel swojego starego szlafroka. Aktorzy, obrazy, obyczaje tyranów. Inteligent.

Jesteś „miejscownikiem” (Warszawa, Stary Mokotów) – jak sam o sobie piszesz. Podróże wyobraźni tekstowej (by posłużyć się formułą

Włodzimierza Szturca) odbywasz jednak w najdalsze z możliwych, także pozaziemskie czy istniejące wyłącznie (i aż) imaginacyjnie. Czy zadomowienie w jednym mieście/miejsu i jednoczesna pasja przestrzeni najodleglejszych (w literaturze) współtworzą niekolizyjnie Twoją wyobraźnię pisarską?

Nie Stary Mokotów, tylko Górny. Stary to wymysł urzędasów. A zadomowienie – poniekąd przymusowe, z wiecznego braku pieniędzy. Ha, naruszyłem tabu. O forsie się nie mówi, jak o syfilisie za czasów Zapolskiej: albo ktoś to ma, albo nie, i dobrze. Coś, co się wszystkim wydaje oczywiste: pobyt w Paryżu, Florencji, zresztą gdziekolwiek za granicą, dla mnie jest, a raczej było, sennym marzeniem. Nie udało się, ominęło mnie, trudno. Nie wiem, jak to się robi. Za mojej pamięci ludzie wokół wzbogacili się trzykrotnie: raz po Marcu, raz za Gierka, raz, ale jak, przed ćwierćwieczem. A teraz sporo niektórych porasta w sadło za nowego reżimu. A ja się nigdy nie załapałem na żadną falę wznoszącą, na żaden towarzyski czy polityczny konwejer. Cała reszta jest kompensacją. Stąd ten mój kult wyobraźni. Mogło być gorzej, mogłem jej nie mieć.

Enumeracja jest figurą wanitatywną, figurą utraty, co doskonale unaocznia Twój szkic *Powidoki* (*Duch opowieści*, s. 129–136). Co umieściłbyś we własnym wyliczeniu wanitatywnym – dzisiaj?

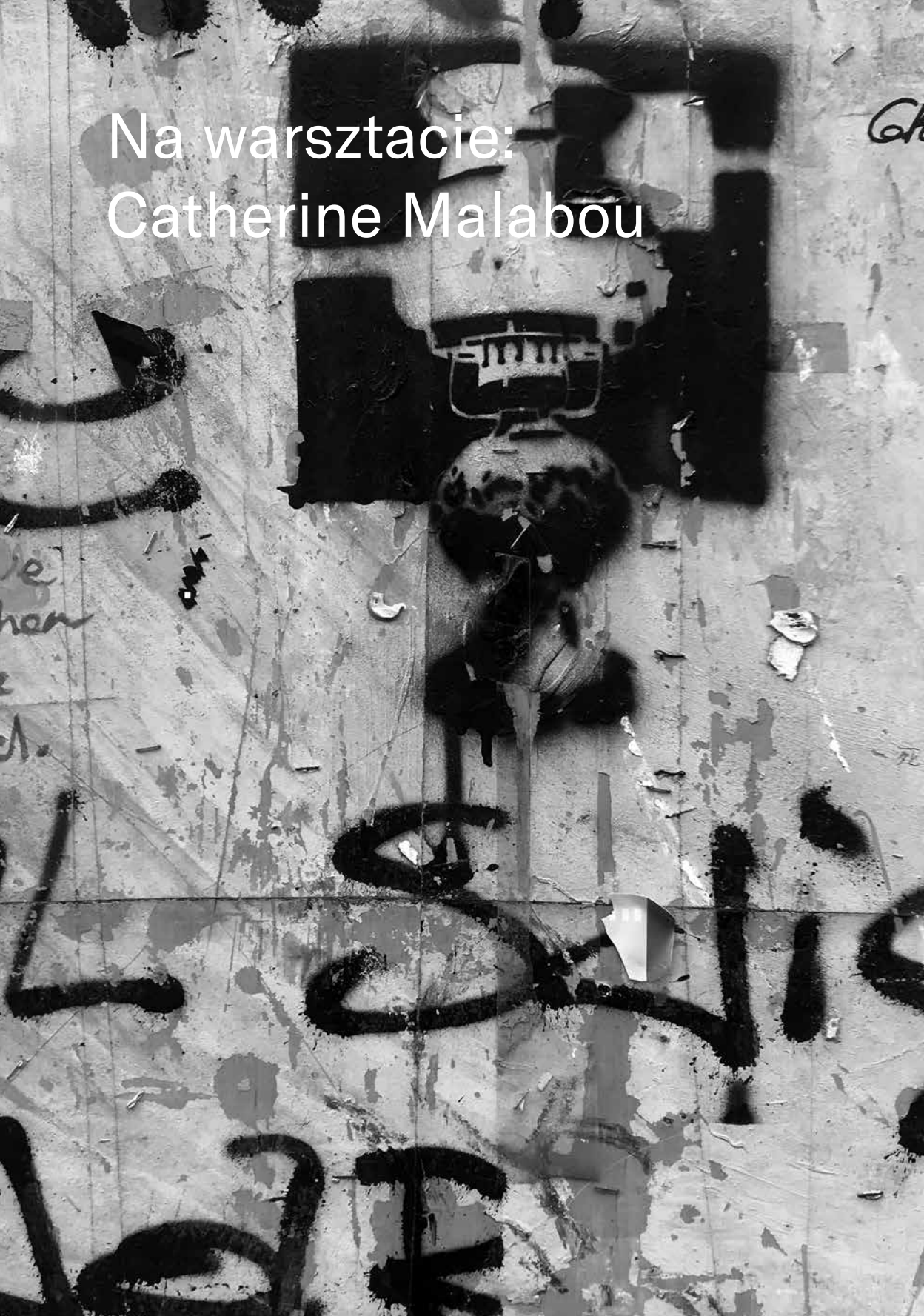
Proszę o inne pytanie.

To nie będzie pytanie, lecz podziękowanie od miłośniczki Borgesa, u którego Ty też, i o wiele wcześniej, terminowałeś. Za wszystkie ukryte, dyskretne ziarna Borgesowskie w tym, co piszesz. Ostatnio to bodaj fraza „Historia przypadku to dzieje dwu metafor” ze szkicu *Czego nie robi się kotu*, gdzie od razu przypomina się przepiękny dwutakt z *Kuli Pascala* (z tomu *Poszukiwania*): „Być może historia powszechna jest historią kilku metafor” i „Być może historia powszechna jest historią rozmaitych intonacji kilku metafor”.

Być może literatura powszechna jest historią rozmaitych metafor kilku intonacji.

grudzień 2021 – marzec 2022

Na warsztacie:
Catherine Malabou



Joanna Bednarek

Fantom, czyli rzeczywistość tego, co kobiece

Zachodnia medycyna „odkrywała” lechtaczkę kilkakrotnie. Wspominali o niej Rufus z Efezu w I–II wieku naszej ery oraz Ambroise Paré i Gabriele Falloppio w XVI wieku – pokrótce i, w dwóch ostatnich przypadkach, niezależnie od odkryć innych badaczy. Ten brak wiedzy i zainteresowania naukowców, powszechny do niedawna, wiązał się z faktem, że nie służy ona niczemu poza kobiecą przyjemnością. Pojawiała się więc i znikwała, wielokrotnie wymazywana albo ujmowana w sposób, który wpisywał ją w fallogocentryczne imaginarium. Procesy te są, jak sugeruje Catherine Malabou, objawem wywrotowości lechtaczki, którą można uznać za „mikroskopijny kamyczek ukryty głęboko w wielkim bucie seksualnej wyobraźni” [*Wymazana przyjemność* 8]. Jest źródłem nadmiarowej rozkoszy, niedającej się wpisać w patriarchalną ekonomię podporządkowującą przyjemność celowi reprodukcji. Rufus z Efezu nazywał ją też „nimfą” – nimfy w mitologii greckiej przedstawiane są bowiem czasami „jako żeńska wersja satyrów, słynące z niezliczonych erotycznych przygód menady. Stąd znaczenie powstałego później słowa »nimfomania«” [*Wymazana przyjemność* 25]. Wyjaśnienia ewolucyjne, przypisujące lechtaczce rolę w rozmnażaniu, to zatem zdaniem Malabou najnowsza forma jej wymazywania, podporządkowywania kobiecej seksualności imperatywowi reprodukcji. „Nadal każdy sposób jest dobry, żeby tylko przekierować kobiecą rozkosz w stronę jej rzekomej »funkcjonalności«” [42].

Niniejsze omówienie *Wymazanej przyjemności*, książki Catherine Malabou poświęconej (nie)obecności lechtaczki w zachodniej nauce i kulturze, pisane jest z perspektywy bliskiej tej, którą reprezentuje filozofka, ale różniącej się pod istotnymi względami. Łączy w sobie bowiem wpływ nie tylko teorii feministycznej i queer, ale i teorii Deleuze’a i Guattariego oraz nowego materializmu, podczas gdy autorka *Wymazanej przyjemności* pozostaje, mimo wyjątkowej oryginalności

i szczególnego zainteresowania filozoficznym wymiarem nauk przyrodniczych, pod wpływem paradygmatu dekonstrukcjonistycznego. Najważniejszy grunt, na którym mogą się spotkać obie te perspektywy, to krytyka psychoanalizy.

Psychoanaliza, mająca być alternatywą dla redukcjonistycznej seksuologii, również nie oddaje lechtaczce sprawiedliwości. Wprowadzony przez Freuda podział na orgazm lechtaczkowy i orgazm waginalny oraz towarzysząca mu teleologia – w „normalnym” rozwoju kobiety musi pojawić się przejście od tego pierwszego do tego drugiego – wprowadziły kolejny normatywny wymóg utrudniający kobietom osiągnięcie rozkoszy. Podjęte przez uczennicę Freuda, Marie Bonaparte, nieudane próby doświadczenia rozkoszy na patriarchalnych warunkach pokazują, że tego rodzaju przekonania mają jak najbardziej materialne konsekwencje:

W 1927 roku poprosiła ona wiedeńskiego lekarza, profesora Halbana, o przesunięcie lechtaczki, uznając, że mieści się zbyt daleko od pochwy. Nie pomogło jej to uzyskać seksualnej rozkoszy, więc zdecydowała się na kolejne dwie operacje, w 1930 i 1931 roku. Rezultat wciąż był zerowy. Niemniej Marie uparcie utrzymywała, że generalnie u kobiet odległość między dwoma narządami jest zbyt duża [*Wymazana przyjemność* 43].

Kobiecia seksualność pozostaje zakładniczką patriarchalnych wyobrażeń, nakazów i norm; dlatego *Wymazana przyjemność* Malabou dotyczy nie tyle anatomii, ile „anatomii politycznej” [39] – jednocześnie anatomii i symboliki, dosłowności i metafory, materialności i sensu. Lechtaczka to metonimia „pierwiastka kobiecego”, który podlega wymazywaniu i istnieje pozytywnie tylko w szczelinach patriarchalnego dyskursu i instytucji, a tym samym jest konstytutywnym, niewidzialnym innym fallogocentrycznym porządkiem. Ten osobliwy status kobiecości rozpoznała już Luce Irigaray, której teoria pozostaje jednym z głównych źródeł inspiracji dla Malabou:

Domaganie się ujęcia kobiecości w formie pewnego pojęcia oznacza kolejny raz wpadnięcie w pułapkę „męskiego” systemu reprezentacji, w ramach którego kobiety uwięzione są w ekonomii sensu służącej (męskiemu) podmiotowi za narzędzie samopobudzenia [...]. Kobieta wszelako, owa rzecz, zabiera głos. Nie „podobna” wszelako, nie „ta sama”, nie „tożsama ze sobą” ani z żadnym x. I nie jako „podmiot”, chyba że ulegnie fallokratyzmowi [Irigaray 93, 104].

Taka wizja kobiecości i jej funkcji w porządku fallogocentrycznym pozwala Malabou postawić tezę, że „stary” feminizm drugiej fali wciąż ma nam wiele do zaoferowania. Tezy o jego przestarzałości czy esencjalizmie są w dużej mierze błędne, a radykalny potencjał – niedoceniony. Mimo rozwoju teorii feministycznej, pojawienia się teorii queer czy transfeminizmu kwestia „kobiecości” pozostaje dla współczesnego feminizmu centralna. Jest tak po części dlatego, że mimo wspomnianych zmian patriarchat

wciąż ma się dobrze, a nawet, w związku z budowaniem hegemonii przez radykalną prawicę, przechodzi w ostatnich latach do niezwykle agresywnej ofensywy [Suchanow; Duda], atakując podstawowe zdobycze feminizmu, takie jak prawa reprodukcyjne [Pollitt; Goldberg]. Zdobycze feminizmu, do niedawna uważane za oczywiste (takie jak prawo do antykoncepcji), są zagrożone, dlatego tego rodzaju powrót do źródeł wydaje się niezwykle potrzebny. Ponadto formułowane pod adresem teorii feministycznej sprzed kilkudziesięciu lat zarzuty esencjalizmu czy reprezentowania jedynie perspektywy białych ciskobiet z klasy średniej są w dużej mierze nietrafione. Katarzyna Szopa pisze o myśli Irigaray:

[W] żadnej z jej książek nie odnajdziemy kompletnej definicji tego, czym jest różnica płciowa. Jeśli pisze o kwestii różnic między płciami, to niemalże zawsze w odniesieniu do tego, czym one nie są. Chodziłoby zatem o z góry wykluczone przez dyskurs, otwarte treściowo miejsce wypowiedziania, które nie zostało poza kategoriami identyczności lub opozycji ani też nie zostało uznane za kulturowo spójne czy możliwe do pomyślenia. Irigaray lokuje płciowość po stronie materialności i chce pomyśleć różnicę w kategoriach otwarcia na wszelkie wykluczone i nie-wykluczone – dotychczas niedoreprezentowane – potencjalności [176].

Stereotypowa wizja drugiej fali jako ograniczonej w stosunku do późniejszych wersji feminizmu utrudnia dostrzeżenie, jak nieoczywiste i odkrywcze było proponowane przez nią ujęcie kobiecości.

W optyce Simone de Beauvoir, Irigaray czy Carli Lonzi kobiecość to kategoria wywrotowa. Poszukiwanie czy rekonstruowanie pierwiastka kobiecego nie oznaczało dla wspomnianych postaci dążenia do zdefiniowania kobiecości, zakreślenia jej granic czy wyodrębnienia jakiegoś kryterium pozwalającego rozstrzygnąć, czy daną osobę można, czy nie można uznać za kobietę. Jest raczej demontażem i konwencjonalnie rozumianej kobiecości, i męskości, a także, co za tym idzie, całego systemu, który te kategorie wytwarza.

„Pierwiastek kobiecy” to termin, który wydaje mi się do scharakteryzowania tej sytuacji najmniej nieodpowiedni. Pierwiastek tego, co kobiece, poza różnicą płci, poza heteronormatywnością. Pierwiastek kobiecego upodmiotowienia. [...] [K]obieta i pierwiastek kobiecy nie przystają w pełni do siebie. Łechtaczka uwrażliwia na ten nadmiar pierwiastka kobiecego nad kobietą, plastyczności płci nad samą płcią. Łechtaczka jest współniczką tego, co kobiece, bo jedno i drugie potrafi przetrwać swoje wymazywanie, okaleczanie, wyrządzane im krzywdy, bo są niezniszczalne jak duchy powracające z zaświatów. Wyznaczają miejsce puste, lecz otwarte [*Wymazana przyjemność* 130-131].

Pierwiastek kobiecy to zatem nie kobieca tożsamość, jeśli przez tożsamość rozumieć partykularną, ograniczającą kategorię, która jest punktem wyjścia do walki politycznej polegającej na obronie interesów jednej grupy bez zwracania uwagi na usytuowanie tej grupy w całości systemu społecznego i jej związki z innymi grupami. Zarazem jednak nie wpasowuje się w abstrakcyjną uniwersalność, zakłóca ją, ukazuje, że nie jest wcale neutralna, ale ufundowana na szeregu konstytutywnych wykluczeń. Rozpoznajemy bez trudu rodowód tego pojęcia: to jedna z wielu wersji Derridiańskiej różni, destabilizującej od wewnątrz każdy spójny system, sprawiającej, że jego przekaz i związane z nim hierarchie nigdy nie są do końca stabilne.

„Kobiecość” jest tym miejscem struktury fallogocentrycznej, od którego należy wyjść, jeśli chce się tę strukturę rozmontować, i które mieści w sobie potencjalnie wszystkie inne nienormatywne pojęcia i tożsamości, a przynajmniej pozwala się do nich z czasem przedostać: podobnie jak łóżysko w myśli Luce Irigaray, jest to, słowami Katarzyny Szopy, „»przestrzeń pomiędzy«, w której możliwa jest praca różnicy [84]. Feminizm już u swych początków [Wollstonecraft; Mill] wychodził od krytyki patriarchalnych definicji kobiecości, dowodząc, że nie wiemy jeszcze, czym kobiety są i czym mogą się stać. Kobiecość była i jest dla feminizmu nie gotową tożsamością, którą należy odkryć jak coś obiektywnego, a potem kierować się wiedzą o niej w działaniu politycznym, ale horyzontem możliwości, czymś zawsze jeszcze-do-wytworzenia, kategorią, którą należy nieustannie kwestionować i redefiniować. Słowami samej Malabou:

Etyka różnicy płciowej nie musi określać udziału „mężczyzny” i „kobiety” w świecie społecznym ani definiować „kobiecości”; musi jedynie dostrzec w kobiecości przestrzeń między płciami, przestrzeń zadziwienia i niespodzianki, która przekształca płcie w miejsca pozbawione treści, puste, a zatem nienaruszalne [...]. To, co kobiece, nie nazywa płci, ale wolną grę płci, dzielący je dystans, ich cudowną różnicę [*Changing Difference* 13-14].

Oczywiście, takiej postawie towarzyszyła we wszystkich fazach rozwoju ruchu feministycznego druga, nakierowana właśnie na pozytywne definiowanie kobiecości i strzeżenie jej granic. Powoływano się na naturalną opiekuńczość kobiet i ich rzekomo mniejszą agresję czy wrodzony popęd chronienia życia (krytyczne ujęcie: Delphy). Dziś postawę taką reprezentują TERF-ki (skrót od *trans-exclusionary radical feminists*) traktujące kobiecość jak oblężoną twierdzę, której trzeba bronić przed transkobietami czy osobami niebinarnymi. Choć można mieć wątpliwości, czy przedstawicielki tego odłamu należy w ogóle uznawać za feministki, tym bardziej „radikalne”. Jakkolwiek podejście do feminizmu można chyba uznać za kompletnie bezproduktywne, nurt ten rozwija się i pozostaje aktualny właśnie

dzięki postawie pierwszej, traktującej kobiecość jako pojęcie wykonujące „pracę różnicy”, destabilizującą patriarchat. „Praca różnicy” sprawia, że nie trzeba „godzić” tradycyjnego feminizmu z ruchami queerowymi czy transfeminizmem. Kobiecość nie jest tu statyczną kategorią, niepołączoną konstytutywnymi relacjami z innymi kategoriami uznawanymi za „tożsamościowe”, ale częścią dynamicznego systemu o współzależnych częściach. System ten jest zorganizowany hierarchicznie: jego centrum i wzorcem jest biała, heteroseksualna, uprzywilejowana ekonomicznie męskość, a wszystko, co od tego wzorca odbiega, ma niższy status; zarazem jednak nie jest zdolny w pełni kontrolować swoich „podporządkowanych” elementów, a tym samym jest nieustannie podatny na destabilizację. Feminizm zaś pozostaje częścią szerokiego spektrum ruchów antyhegemonicznych – obok marksizmu/socjalizmu, ruchów antyrasistowskich, ruchu walki o prawa zwierząt – które działają właśnie na rzecz tej destabilizacji.

Uwagi Malabou o pierwiastku kobiecym należy rozumieć właśnie w tym duchu. Pierwiastek ten nie jest jakąś quasi-substancją, ale siłą różnicy pracującą w tekście, społeczeństwie czy materii. Siła ta przybiera postać luki, odstępu:

Odstęp między lechtaczką a pochwą – przedmiot tyłu analiz i psychoanaliz. [...] Odstęp między tym, co biologiczne, a tym, co symboliczne, między ciałem a znaczeniem. Wreszcie odstęp między „podmiotami” feminizmu, a jednocześnie między samymi feminizmami.

Odstęp między ciałami. Odstęp między anatomicznym przeznaczeniem płci a społeczną plastycznością genderu. Odstęp między tym, co wrodzone, a interwencją chirurgiczną. Odstęp między twierdzeniem o istnieniu „kobiety” a odrzuceniem takiej kategorii. Odstęp między „my – kobiety” a wielością doświadczeń, które uniemożliwiają zjednoczenie czy uniwersalizację zarówno „nas”, jak i „kobiet” [*Wymazana przyjemność* 15].

Historia feminizmu pozostaje naznaczona działaniem tego odstępu, dlatego przedstawianie jej jako linearnej narracji o postępie zawsze będzie redukcyjne. Choć ta redukcja jest czasem niezbędna – na przykład walka o konkretne zmiany legislacyjne wymaga ujednoznacznienia postulatów. Feminizm, w swoim najlepszym wydaniu, pracuje w żywiole ambiwalencji. Dlatego nimfa jest, znowu, dobrą figuracją dla feminizmu: to istota pośrednia między człowiekiem a boginią, wieczna dziewczyna, która nie jest ani dzieckiem, ani kobietą, a także synonim larwy, czyli określenia niedojrzałej postaci owada, który ma dopiero przejść przemianę w postać dojrzałą (imago). Feminizm to również nigdy niezakończony projekt, sztuka transformacji.

Czy propozycja Malabou ma jakieś słabości? Tak, i są one silnie związane z tym, co skądinąd w książce najmocniejsze: z głównym pojęciem odstępu, będącym wersją Derridiańskiej różni, jednego założycielskiego paradoksu, który w ostatecznym rozrachunku odpowiada za wszystkie przesunięcia, niestabilności i przemiany danej struktury. Choć pojęcie to jest niezwykle użyteczne dla teorii krytycznych, ma też swoje ograniczenia. W przypadku analiz Malabou widoczne staje się to w rozdziałach poświęconych „okaleczaniu żeńskich narządów płciowych”. Część praktyk mieszczących się w tej kategorii rzeczywiście zasługuje na potępienie i zwalczanie – ale sama kategoria budzi wątpliwości, ponieważ jest nieprecyzyjna i uwikłana w zachodocentryczne uprzedzenia:

Czyżby określenia „okaleczanie seksualne kobiet” czy „okaleczenie genitalne kobiet” same w sobie stanowiły formy dyskryminacji? WHO uwzględnia tylko niezachodnie formy tych zabiegów.

Dlaczego symptomem, czymś wyszczególnionym staje się właśnie okaleczanie kobiet, a nie inne praktyki, na przykład te, jakich dokonuje się na dzieciach interpłciowych bez ich zgody (operacje lub leczenie hormonalne), czy na wszystkich osobach z innym wariantem rozwoju płci? [*Wymazana przyjemność* 101-102]

Kategoria nie obejmuje też obrzezania mężczyzn, kosmetycznej labioplastyki albo praktykowanego na Zachodzie zabiegu usuwania lechtaczki, traktowanego jako metoda leczenia hysterii i nimfomanii [11, 105]. W dodatku określenie to może przyczynić się do marginalizacji i stygmatyzacji kobiet, które zostały poddane zabiegowi: „Zdarza się, że młode kobiety, słysząc w zachodnim kraju, że są »obrzezane«, »bez lechtaczki« (same te nazwy są zachodnie), popadają w kompleksy, sądzą, że nigdy w życiu nie będą mogły zaznać rozkoszy” [106-107].

Walka z tymi praktykami, które rzeczywiście można uznać za okaleczanie, nie powinna zatem dotyczyć tylko tych niezachodnich; całe zagadnienie jest złożone, wymaga ostrożności, posługiwania się precyzyjnymi pojęciami oraz wrażliwości na kulturowe niuanse. Malabou jednak kończy swoje rozważania na ten temat następującymi uwagami:

Czy możemy zrobić coś więcej niż uświadomić sobie, że tkwimy w ślepych zaułku? Czy krytyka „okaleczania żeńskich narządów płciowych” jest narzucaniem dominujących zachodnich standardów? A czy nie robiąc tego, nie pochwalamy tych praktyk, czy nie zachęcamy do utrwalania takich zwyczajów?

Czy dzisiejszy feminizm nie jest, nie może nie być, jakąś formą schizofrenii? [108]

Ujmowanie tego faktycznie skomplikowanego, tak teoretycznie, jak i praktycznie, zagadnienia przez pryzmat jednego konstytutywnego paradoksu – potępienie ucisku samo jest uciskiem, mówienie o krzywdzie może być odtwarzaniem tej krzywdy i tak dalej – nadaje mu status trudności nie do przekroczenia; feminizm może wobec niego tylko trwać w swojej „schizofrenii”, niezdolny do działania. Kwestia okaleczania genitalnego zaczyna się jawić jako nierozwiązywalna zagadka, którą można jedynie w milczeniu kontemplować. Tymczasem w rzeczywistości wcale nie jest ona aż tak nieprzenikniona. Podejście łączące teorię z badaniami empirycznymi oraz praktyczną wrażliwością polityczną wystarczy, by pozbyć się „schizofrenii” [Bobako 99-101].

Druga słabość wiąże się z ujęciem przez Malabou biologii. Omawiając teksty Paula Preciado i Jacka Halberstama, podkreśla ona, w oryginalny i celny sposób, że pierwiastek kobiecy, rozumiany jako siła drążąca patriariat od wewnątrz i prowadząca poza niego, obecny jest także w transfeminizmie i ruchu osób niebinarnych. „Kobiecość” nie wiąże się z anatomią, chromosomami ani określoną socjalizacją. Dlatego porzucenie kobiecej tożsamości czy anatomii nie musi oznaczać porzucenia pierwiastka kobiecego, który zachowuje się w obrębie tożsamości osób po tranzycji jak fantom – którym zresztą jest zawsze, także w przypadku ciskobiet. „Wciąż musimy przyzywać fantom, czyli rzeczywistość tego, co kobiece” – to postulat polityczny dla każdego typu feminizmu. Pierwiastek kobiecy jest tym, co rozkłada i kwestionuje każdą tożsamość, nie pozwalając jej w pełni utożsamić się z samą sobą; co więcej, jest on obecny tak w dziedzinie tożsamości genderowej, jak i w dziedzinie biologicznych faktów. Mimo to Malabou zachowuje tradycyjne rozróżnienie na dwie dziedziny, które od czasu przełomu antypozytywistycznego oddziela od siebie przepaść: to, co biologiczne, i to, co symboliczne:

Ciało biologiczne nigdy nie jest samo, nigdy samowystarczalne. Zawsze wykracza poza swoją pierwotną powłokę [...]. Ciało jest zawsze narzędziem używanym do przenoszenia, krążenia, telepatii pomiędzy anatomiczną rzeczywistością a symboliczną projekcją. To, co symboliczne, nie jest grobem materii, jest jej przemieszczeniem [...]. Platformy łączące to, co biologiczne z tym, co symboliczne, są przecież niezliczone [Wymazana przyjemność 137-139].

Choć tego rodzaju uwagi mają chyba w zamyśle oddalić skojarzenie dyskursu biologii z redukcjonizmem i oznaczać odejście od typowego dla wcześniejszej humanistyki oddzielania domeny symbolicznej czy też społecznej od dziedziny biologicznej, sam podział, a także przypisanie dziedziny biologicznego statusu tego, co musi zostać przetworzone, przemieszczone przez dziedzinę symboliczną, by mogło mieć znaczenie dla istot ludzkich, nadal się utrzymuje. Malabou nie

decyduje się na krok, który wykonało przed nią wiele teoretyczek feministycznych [“Darwin”; Haraway; Wheeler; Iovino i Oppermann]: uznać żywą materię za coś, co samo z siebie się przemieszcza, odtwarza i organizuje. Nie chodzi tu oczywiście o negowanie względnej autonomii ludzkich praktyk kulturowych, których rzeczywiście nie można sprowadzić do mechanizmów biologicznych, ale o zwrócenie uwagi na to, że traktowanie ludzkiej biologii, w tym płci, jako biernego, opornego podłoża, które wymaga interwencji ze strony tego, co symboliczne, należy dziś do mniej interesujących wyborów.

Malabou określa wprawdzie swoje stanowisko mianem nowego materializmu, ale jest to nowy materializm rozumiany idiosynkratycznie, odmiennie, niż pojmuje go większość teoretyczek zaliczanych do tego nurtu – Donna Haraway, Jane Bennett czy Karen Barad. Dla przykładu: w artykule *One Life Only: Biological Resistance, Political Resistance* filozofka deklaruje po zadaniu pytań na temat możliwości oporu biologii wobec biopolityki: „Udzielenie odpowiedzi na te pytania wymagałoby stworzenia nowego materializmu, stwierdzającego zbieżność [*coincidence*] tego, co symboliczne, i tego, co biologiczne. Istnieje jedno, tylko jedno życie” [438]. Wymienione teoretyczki uznają, że przełom nowomaterialistyczny wymaga czegoś więcej niż uznania zbieżności – założenia, że materia organizuje się sama, a więc że to, co kulturowe, jest materialne. Malabou nie decyduje się wykonać tego kroku; biologiczne i symboliczne to u niej wciąż dwie kategorie, połączone/oddzielone dekonstrukcyjnym chiasmem. Również fakt, że w powyższej wypowiedzi obstałe przy pojęciu symbolicznego – niejako z definicji zakładającego bezwzględne zerwanie z porządkiem biologicznym – wymownie demonstruje specyfikę jej punktu widzenia nowego materializmu. Jej stanowisko cechuje pewne podobieństwo do tego reprezentowanego przez „wczesną” Elizabeth Grosz [*Volatile Bodies*], która proponuje, by ująć relację biologicznego i symbolicznego jako wstęgę Möbiusa – paradoksalną figurę jedności skręconej i w ten sposób pozornie rozdwojonej, mimo że pozostaje jednością.

Powyższe zarzuty nie zmieniają jednak faktu, że *Wymazana przyjemność* – książeczka mała, a także łatwa i przyjemna w lekturze, ale nowatorska pod względem filozoficznym – zasługuje na wielokrotne, uważne czytanie. Stanowi ona dobitny przykład tego, że francuski „feminizm różnicy” to tradycja nadal żywa i inspirująca współczesną teorię i praktykę feministyczną.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway*. Duke University Press, 2007.

Bennett, Jane. *Vibrant Matter*. Duke University Press, 2010.

Bobako, Monika. „Płeć, rasa, seksualność w kolonialnych ekonomiach władzy”.

Nowa Krytyka, no. 26-27, 2011, pp. 83-112.

- Delphy, Christine. "Wyzwolenie kobiet czy prawa korporacyjne matek?". *Francuski feminizm materialistyczny*, translated and edited by Maria Solarska, and Martyna Borowicz, Instytut Historii UAM, 2007, pp. 95-126.
- Duda, Maciej. *Dogmat płci. Polska wojna z gender*. Katedra, 2016.
- Goldberg, Michelle. *Wojny reprodukcyjne*. Translated by Agnieszka Weseli-Ginter, Czarna Owca, 2011.
- Grosz, Elizabeth. "Darwin i gatunek ludzki". Translated by Monika Rogowska-Stangret. *Przegląd Filozoficzno-Literacki*, no. 4(32), 2011, pp. 47-64.
- . *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press, 1994.
- Haraway, Donna. *When Species Meet*. University of Minnesota Press, 2008.
- Iovino, Serenella, and Serpil Oppermann, editors. *Material Ecocriticism*. Indiana University Press, 2016.
- Irigaray, Luce. *Ta płec (jedną) płcią niebędką*. Translated by Sławomir Królak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Malabou, Catherine. *Changing Difference. The Feminine and the Question of Philosophy*. Translated by Carolyn Shread, Polity Press, 2011.
- . "One Life Only: Biological Resistance, Political Resistance". *Critical Inquiry*, vol. 42, no. 3, 2016, pp. 429-438.
- . *Wymazana przyjemność. Klitoris i myślenie*. Translated by Anastazja Dwulit, Wydawnictwo Ostrogi, 2021.
- Mill, John Stuart. "Poddaństwo kobiet". *O rządzie reprezentatywnym. Poddaństwo kobiet*. Translated by Jacek Hołówka, Znak, 1995.
- Pollitt, Katha. *Pro. Odzyskajmy prawo do aborcji*. Translated by Jakub Głuszak, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015.
- Suchanow, Klementyna. *To jest wojna: kobiety, fundamentalści i nowe średniowiecze*. Agora, 2020.
- Szopa, Katarzyna. *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Lucy Irigaray*. IBL PAN, 2018.
- Wheeler, Wendy. *The Whole Creature. Complexity, biosemiotics and the evolution of culture*. Lawrence & Wishart, 2006.
- Wollstonecraft, Mary. *Wołanie o prawa kobiety*. Translated by Ewa Bodał, et al., Mamanian, 2011.

ABSTRACT

Joanna Bednarek

The Phantom, or the Reality of the Feminine

The article is a review of the book *Erased Pleasure. Clitoris and Thinking* by Catherine Malabou. Its main topic is 'the feminine,' a category introduced by French second-wave feminism and still useful for feminist theory.

keywords: Catherine Malabou, clitoris, the feminine

Iwona Misiak

Więcej przyjemności, mniej pryncypiów

Catherine Malabou w artykule dla „Spike Art Magazine” stwierdziła: „Trzeba myśleć równocześnie o anarchii i przyjemności [...], to oczywiste, że potrzebujemy więcej przyjemności i mniej państwowego zarządzania” [“What Pleasure”]. W ten sposób zapowiedziała filozoficzną książkę o anarchii i anarchizmie, nad którą zaczęła pracować przed pandemią. Zaznaczyła, że jej przemyślenia są radykalniejsze niż poprzedników, między innymi Michela Foucaulta, Jacques’a Derridy, Giorgia Agambena, Jacques’a Rancière’a. Założyła, że pisze dla tych, którzy jak ona chcieliby przerwać proces urzędowania i urządzania państwa, czyli zlikwidować zorganizowane praktyki, techniki, strategie, za pomocą których państwo i jego instytucje zarządzają oraz kierują podmiotami [Foucault 128].

W tym publicystycznym tekście Malabou zastanawia się także, dlaczego kwestia przyjemności myślenia dotychczas nie pojawiła się wyraziście w filozofii: „Niekiedy można znaleźć filozoficzne definicje intelektualnych przyjemności, takich jak ekstazy czy mistyczne doświadczenia. Jednak coś innego, co byłoby ekwiwalentem cielesnych przyjemności, jest właściwie nieobecne w analizach filozoficznych” [“What Pleasure”]. Z tej przyczyny powstał esej *Wymazana przyjemność. Klitoris i myślenie*. Równie ważne są inne powody, to jest przeświadczenie autorki, że anarchia jest „najbardziej plastyczną formą polityki” [“What Pleasure”]. Wynika to z założeń anarchizmu (w wersji Kropotkina), który postuluje destrukcję wyobcowanego aparatu państwowego i uformowanie niehierarchicznej społeczności autonomicznych jednostek, kierujących się własnymi, wynalezionymi regułami. Czynnikiem rozwoju kolektywu jest pomoc wzajemna. Natomiast propozycją Malabou jest zaktualizowanie potencji tego, co kobiecie i może w rzeczywistości przeistoczyć się w szczególny punkt kobiecego oporu, „w którym [patriarchalna] władza i dominacja tracą równowagę i same się obalają” [*Wymazana przyjemność* 147].

Od razu podkreślam, że plastyczność to najważniejsze pojęcie w transformacyjnej ontologii materialistycznej Malabou, będącej przekształconą odmianą strukturalizmu i przeobrażoną dekonstrukcją. Według autorki plastyczność jest „mocą metaboliczną” [*Plastyczność u zmierzchu* 53] – zdolnością do przyjmowania i nadawania formy. Odkształcenie może być trwałe. A forma stawia opór. Ponadto moc plastiku jest wybuchowa. Filozofka akcentuje, że plastyczność jest zarazem destrukcją, jak i konstrukcją. Plastyczność zawiera dozę negatywności, lecz jest ona warunkiem udanej formy [*Ontologia przypadku* 11, 13]. Kategoria plastyczności pojawiła się w jej nowatorskich interpretacjach filozofii Hegla (skąd pochodzi termin „plastyczność”, przetransponowany z pism Goethego), Heideggera, Lévinasa, Derridy, a także w pracach dotyczących funkcjonowania mózgu i innych. Od kilku lat posługuję się pojęciem przejętym od Malabou, opisując współczesną poezję, dlatego plastyczność jest dla mnie poręczna w badaniach (nie tylko) filologicznych. Odnajduję plastyczność w zmiennych i opornych kształtach poezji, języka oraz pojmuję ją jako figurę myślenia i życia w ogóle. Zainspirowana filozofią autorki *Wymazanej przyjemności*, postaram się przybliżyć jej wywód i skomentować aprobowo, a bardziej osobiście w postscriptach.

Problematyka eseju Catherine Malabou obejmuje rozległe obszary: anatomię, również polityczną, psychoanalizę, filozofię feministyczną i aktywizm, teorię gender, transfeminizm, transpłciowość, ciała technologicznie/farmaceutycznie zmodyfikowane, okaleczenia genitalne kobiet, mity, muzy, nimfy i *Nimfomankę* Larsa von Triera, trochę wierszy i inne rzeczy. Od początku wydaje się, że zamysłem autorki nie jest tylko odnotowanie faktu eliminowania pierwiastka kobiecego ze świata nauki i kultury czy też stwierdzenie, że klitoris jest wymazywana, bądź podkreślanie, że przyjemność myślenia może być i jest inna niż fallocentryczna. Nie koncentruje się ona jedynie na feminizmie różnicy ani innych odmianach feminizmu. Oczywiście pisze o tym wszystkim w *Wymazanej przyjemności*, ale ramą jej rozważań jest anarchia. Zasadniczym celem nie jest przyzywanie fantomu kobiecości, aby ożywić i uformować go w „rzeczywistość tego, co kobiece” [*Wymazana przyjemność* 137], lecz udowodnienie, że filozofia, traktowana jako dziedzina duchowa, ma władzę cielesnego kształtowania filozofek i filozofów, wywierając wpływ na ich płęć kulturową i seksualność. Zamiar nienowoty w XX-wiecznej nauce, lecz w wykonaniu Malabou anarchistyczny. Przyjęłyśmy, że myślenie i pisanie nie są neutralne, tyle że autorka dodaje: filozofia seksualizuje dyskurs, tworzy nowe relacje między „energiją duchową a libidinalną” [129]. W intrygującym rozdziale czternastym napisała, że wejście w filozofię i we własne ciało jest jednakowym doświadczeniem, a odkąd myśli, nie ma jednego ani tego samego ciała [129]. W rozwibrowanej somie intelekt jest niebinarny, ale upłciowiony; libido (lechtackowe) zsynchronizowane z mózgiem i ciałem, klitoris jest płciowe, genderowe i transgenderowe [130].

Tematy *Wymazanej przyjemności* zostały nanizane na ideę buntu. Jednak zanim uwidoczni się anarchia, w siedmiu rozdziałach poznajemy zagmatwaną historię

klitoris oraz dzieje upominania się o jej anatomiczne, symboliczne i polityczne istnienie. W ósmej części autorka przedstawia feminizm różnicy. Zaczyna od Carli Lonzi, radykalnej włoskiej feministki, która podzieliła kobiety na klitoralne i waginalne. Dla Lonzi lechtaczka jest już „symbolem libidinalnej autonomii kobiety” [Wymazana przyjemność 75] i sprzeciwu wobec heteronormatywności. W następnym rozdziale zjawia się Luce Irigaray, zdaniem której przyjemność kobieca nie musi wybierać między klitoris i waginą, bo jest mnoga, obejmując całą topografię ciała.

Dopiero w zakończeniu przedostatniego rozdziału pojawia się zdanie, które uznałam za nadrzędne, takie, do którego meandrycznie zmierzał esej: „Lechtaczka jest anarchistką” [143]. Oznacza to równocześnie, że anarchia jest terytorium przyjemności.

Klitoris „nie daje sobą rządzić” i daje przyjemność, której dynamika jest oderwana „od wszelkich zasad i celu, sztydzi sobie z anatomicznego, politycznego i społecznego porządku” [146]. Jest to powód usuwania jej w dyskursie fallogocentrycznym. Nawet jeśli lechtaczka staje się widoczna, to dalej prześladowuje ją pech. Może dlatego, że w klitoris rodzi się przyjemność, lecz nie służy prokreacji jak vagina. Występuje w duecie z waginą, lecz bywa hedonistyczną solistką. Podaje w wątpliwość heteronormatywność, więc pojawiła się na filozoficznej i literackiej scenie dość późno, jednak prędko zyskała aplauz niektórych pisarek i myślicielek. Za sprawą Simone de Beauvoir vulwa zagościła „po raz pierwszy w filozofii” [Wymazana przyjemność 45]. Do tej pory bezlechtackowe nimfy oraz *nymphae*, czyli wargi mieszczące klitoris, były zanurzone w odmętach historycznych lub wyobraźniowych [32-33]. Psychoanaliza nie otworzyła się na tematykę klitoralną. Zygmunta Freuda traktował lechtaczkę jako miejsce po kastracji bądź wybrakowany penis, Jacques Lacan zaś nie wypuszczał seksualizmu poza pole fallomorficznego dyskursu niesprzęgniętego z biologią.

Gdy feminizm zwrócił się ku społecznemu konstruktywizmowi i performatywnemu ujęciu płci, wtedy pojawił się pomysł, żeby zabrać lechtaczkę kobietom, bo niekoniecznie tylko im przynależy. Unieważnianie przez transgender i transfeminizm dziedzictwa feminizmu drugiej fali jest przedmiotem wyważonej oceny Malabou. Nie wyklucza teorii trans i queer i z tego powodu na przykład posługuje się określeniami: „to, co kobiece”, „pierwiastek kobiecy” (w oryginale: *féminine*), a nie kategorią „kobiety”. Jednak broni i bardzo docenia osiągnięcia radykalnego feminizmu z lat 70. XX wieku, dodając, że ultranowoczesne „odkrycia dotyczące seksualności, płci i ciała” [Wymazana przyjemność 19] przyczyniają się do innego rodzaju wymazywania klitoris. W związku z tym postanowiła stworzyć jej portret.

We wcześniejszej książce *Changing Difference. The Feminine and the Question of Philosophy* pojawił się wariant tego wizerunku – obraz życia kobiety-filozofki zespolony z analizą tego, co kobiece i uciemiane przez dekonstrukcję i antyesencjalizm. Jeszcze wcześniej, w *Plastyczności u zmierzchu pisma: dialektyce, destrukcji, dekonstrukcji*, Malabou przedstawiła autoportret filozoficzny i zarazem portret pojęcia plastyczności – maskę transformacyjną składającą się z wielu zespolonych profilów. Ta magiczna maska „nie jest tym, co przedstawia, tylko tym, co transformuje”

[Lévi-Strauss 87]. Zawias, który łączy oblicza maski, to znaczy kolejne zespolone połowy, powtarza się w *Wymazanej przyjemności* jako „odstęp między tym, co biologiczne, a tym, co symboliczne, między ciałem a znaczeniem [...], a także jako luka „między »podmiotami« feminizmu, a jednocześnie między samymi feminizmami” [15]. W podobny sposób Malabou pisze o niepełnej zgodności kobiety i pierwiastka kobiecego przy okazji rozważań dotyczących władzy cielesnego formowania, jaką ma filozofia. W relacji między myśleniem i ciałem istotny jest czynnik libidinalny, to znaczy klitoris, a także przerwa między nią i waginą. W plastyczności płci nie ma przymusu identyfikacji płciowej ani konieczności jednoznacznego definiowania siebie w realnych, wirtualnych, tekstowych stosunkach z innymi partnerkami/partnerami [129]. Seksualność nie jest sublimowana w eseju Malabou. Plastyczność genderów nie jest płynna (jak u Butler), ponieważ ma też ryzykowny potencjał destrukcyjny – dialektyczna transformacja charakteryzuje się podatnością na zniszczenie i odwracalnością, oporem i giętkością.

Autorka kładzie nacisk na mnogość podziałów, a nie tylko na przykład na różnicę płci, która jest jednym z przypadków odległości. To istotne, gdyż w postdekonstrukcji luka nie jest wyłącznie różnicą między tym samym i innym czy różnicą w stosunku do siebie. Jest transformującą się formą, „która jest inna od »tego-samego« i *zarazem* inna od »innego«, *inna od metafizyki i inna od dekonstrukcji*” [Plastyczność u zmierzchu 97]. „Lechtaczka istnieje tylko w odstępie, co nie narusza jej autonomii ani jej orgazmicznej intensywności, ale jednocześnie paradoksalnie utrudnia postrzeganie jej jako całości, zjednoczonej, skupionej w sobie” [Wymazana przyjemność 14-15]. W innym miejscu filozofka zaznacza, że sens i zadowolenie mogą „się objawiać inaczej, niż ostentacyjnie stercząc” [Wymazana przyjemność 143].

Metamorficzna przyjemność somatyczna/intelektualna zjawia się na pierwszym planie eseju Malabou. I jest anarchistyczna, co objawia się w zakończeniu. Skoro „anarchia oznacza brak hierarchii i źródła” [Wymazana przyjemność 145], to zmienia się kompozycja świata, to znaczy jest pozbawiany dominacji. Powstaje anarchistyczny ład, czyli „porządek bez władzy” [146], a klitoris „przerzywa logikę rozkazu i posłuszeństwa” [147]. Zatem myślenie nie wskazuje nikomu, w sposób nieznoszący sprzeciwu, co i jak ma robić. „Feminizm jest oczywiście jedną z najważniejszych figur w tej rozgrywce, wysuniętą do przodu szpicą – a to dlatego, że brak mu *arche*” [148]. To zdanie odsyła do innych kwestii: Derridy i replikowania.

W *Changing Difference* Malabou przeanalizowała sytuację kobiety we wrogo nastawionej wobec niej dziedzinie filozofii. Tu żadna filozofka raczej nie może zadawać nowych pytań, gdyż zostały one sformułowane wcześniej w konwencji patriarchalnej, natomiast jej szansą jest bezustanne problematyzowanie i wyrażanie sprzeciwu. Autorka, wspominając o szpicy, nawiązuje do tekstu Derridy *Inny kurs. Pamiętanie, odpowiadanie, zobowiązanie* z 1990 roku, w którym filozof zastanawiał się nad obliczem współczesnej Europy. Obrazując kurs, jaki wówczas obrała Europa, podkreślał konieczność zmian w obliczu kryzysu kulturalnego, ekonomicznego

i społeczno-politycznego. Najpierw opisał obliczony i przemyślany ruch, nakazany przez „kogoś, kto jest mężczyzną” [Derrida 19]. Potem rozważał zmianę kursu, a ten inny kierunek (kierunek innego) wymagał zastąpienia kapitana ze względu na jego wiek lub płeć. Derrida wtrącił tu pytanie – „dlaczego by nie?” [20] – które prawie niedostrzegalnie osłabiło decyzję zamiany kapitana na kogoś młodszego lub na kobietę. Można odnieść wrażenie, że zamiar został sprowadzony do niezbyt pewnego założenia.

Szpica i szpic zjawiają się później w jego tekście. Przednia straż ubezpieczająca wojskową kolumnę w marszu i wysunięty czubek (jednocześnie początek i koniec) porównany do fallusa [Derrida 33-34] jest krytyką centralistycznej hegemonii, ale ogranicza się do stawiania oporu formom władzy kulturowej. Autor wskazuje na kluczowe pojęcia „stolicy” i „a-stolicy”, które odsyłają do czubka i czoła – francuskie słowo *cap* oznacza głowę i tego, kto dowodzi, dziób statku i końcowy cel nawigacji, a także dominację stolicy (*la capitale*) [19, 43]. Kwestia głowy (*cap*) powraca w związku z kapitałem (*le capital*), Marksem i neomarksizmem, lecz została zetknięta z kapitalizacją uniwersalnej kultury, nauki, technologii i władzy w Europie pod koniec XX wieku. Derrida pisał o sposobach wyjścia poza hegemonię kulturową, państwową oraz ideologiczne dogmaty marksistowskie i kapitalistyczne. Sformułował następujące postulaty: konieczność otwarcia Europy, przyjęcie obcego, respektowanie różnicy, liczenie się z jednostkowością, ale także niezapominanie o uniwersalności, odnoszenie się z szacunkiem do porządków racjonalnych i nieracjonalnych [85-87].

W dyskursie odpowiedzialności Derridy nie ma anarchii ani anarchizmu. Wybrałam ten tekst zamiast fragmentów dzieł Foucaulta (u którego też pojawiają się statek, kapitan i sternik [Foucault 140]) Agambena, Rancière’a, ponieważ Derrida był mentorem (i kontrmentorem) Malabou. Z nim najczęściej dialogowała. W *Changing Difference* jej rozmowa jest o wiele dłuższa niż w *Wymazanej przyjemności* i odsłania motywacje filozoficznych działań autorki. Zastanawiała się ona mianowicie nad warunkami stworzenia transfilozoficznej przestrzeni, która umożliwiłaby kobietom przekształcenie ich niewidzialności w siłę [Changing Difference 111]. Myślała nad tym, jak dekonstrukcyjny antyesencjalizm i antyesencjalistyczne teorie gender i queer zniwelowały potencjał niezbędny do wzmocnienia pozycji tego, co kobiece, i wymazały różnicę płciową. Odpierając zarzuty o esencjalizm, koryguje terminologię – esencja/istota zgodnie z przekonaniem Greków „jest ruchem, dynamiką uobecniania się lub przejawiania” [Wymazana przyjemność 84].

Plastyczność własnej filozofii skłoniła Malabou do rozważań nad plastycznością tego, co kobiece. Malabou zaczęła pytać, czy kobieta w filozofii musi zrezygnować z siebie, ukrywać swoją energię i przebierać się w cudze rzeczy [Changing Difference 110]. Czy naukowczynie mogą podważać autorytety i przesuwac granice w teoriach bez naśladowania tych, którzy strzegą linii podziałów?

Bezpośrednim powodem ostatniego pytania był artykuł Derridy o zbiorze fotografii Frederica Brennera *Diaspora. Homelands in Exile* (2003). Jedno z zamieszczonych tam

zdjęć przedstawiało grupę młodych amerykańskich rabinek w talesach i opasanych filakteriami. Derrida napisał, że to farsa albo prowokacja, a zarazem problem w ustaleniu swojej tożsamości: „Mają prawo stawiać żądania, ale zawsze, kiedy zaczyna się feminizm, to pojawia się pragnienie upodobnienia się. Identyfikując się z patriarchalną władzą, są mimami” [105]. Czyli, stwierdza Malabou, kobiecy autorytet może być traktowany jako występ w pantomimie, a głos kobiety to zaledwie echo męskiego. Po uwypukleniu tej ambiwalencji w dekonstrukcji przypomniła o odnoszeniu się Derridy do kobiet – szarmanckim i braterskim, ale też maczystowskim i uwodzicielskim [Derrida 109]. Po czym zaczęła analizować możliwość i niemożność bycia kobietą-filozofką i uplastyczniać filozofię tak, aby kobiecy dyskurs oraz kobieta w filozoficznym dyskursie nie były sprowadzane do poziomu, gdzie mogą replikować – w podwójnym sensie tego słowa – odpowiadać na czyjeś zarzuty bądź tworzyć kopie.

Skupiając się jedynie na *Wymazanej przyjemności*, można prześledzić metodę argumentacji Catherine Malabou. Po pierwsze, jej sprzeciw wobec deontologizacji kobiety. Po drugie, rozumienie tego, co kobiece, w odwołaniu się do wyznaczników własnej cielesności i seksualności. Po trzecie, podkreślanie przyjemności kobiecego myślenia, dla którego wyznaczyła kontrowersyjny punkt, czyli anarchistyczną klitoris. Autorka wspomina na początku książki, że oddaje czas i przestrzeń innym głosom, starając się „znaleźć równowagę między ogromną trudnością, jaką sprawia dziś wyrażenie tego, co kobiece, a palącą koniecznością jej wyrażenia” [*Wymazana przyjemność* 21]. Potem charakteryzuje własną pracę nad tworzeniem portretu klitoris we wspaniałej prowokacji: „Te pociągnięcia pędzla same są jak małe lechtaczki piśma” [21]. Zapis nie stworzy jednak obrazu „narzędzia przyjemności, które [...] nigdy nie stało się narzędziem myślenia” [21]. Może dlatego, że rysunek z conceptualnego przekształciłby się w całkiem literalny. Przedstawienie procesu do-myślenia się, jak w filozofii i rzeczywistości mogą wyglądać potencja i aktualizacja tego, co jest anarchistycznie kobiece, nie ma podsumowania. Jest jeszcze niezakończone.

Malabou sądzi, że przyjemność nie jest ekwiwalentem rozkoszy (*jouissance*) – seksualnego zadowolenia czy duchowej ekstazy (co ciekawe, używa określenia „ekstaza realnego”). Rozkosz jest destrukcyjna dla przyjemności [*What Pleasure*]. Prawdopodobnie chodzi o nadmiar gwałtownych emocji, które mogą nas zawłaszczać i podporządkowywać komuś/czemuś. W tej powszechnie przeżywanej i opisywanej grze uczuć nie ma nic niewłaściwego czy nieznanego i bynajmniej rzecz nie zaczyna się od teorii Freuda bądź polemiki Lacana z Freudem. Jej zdaniem rozumieniem następująco: przyjemności – tak, rządy namiętności – nie. Wydaje się więc, że przyjemność myślenia, oprócz porządku bez władzy, cechuje się również brakiem spokoju. Być może wskazywałaby na to dedykacja Malabou umieszczona w *Wymazanej przyjemności*: „Pamięci Anne Dufourmantelle, w odpowiedzi na jej rozważania o łagodności”. Dufourmantelle, francuska filozofka i psychoanalityczka (1964–2017), zginęła w morzu, próbując ratować dwoje topiących się dzieci. Malabou napisała wstęp do

jej książki *Power of Gentleness: Meditations on the Risk of Living*. W ostatnim rozdziale Dufourmantelle opisuje siłę łagodności jako powrót do samego siebie/samej siebie, który otwiera przyszłość przypominającą spiralę. Spiralny ruch jest wielokrotnym okrążaniem jakiegoś punktu, od którego równocześnie się oddalamy. Łagodność jest pojednaniem się z tym, co w przeszłości zostało wyparte i odrzucone, a potem powtarza się, lecz wtedy otwiera się już inna możliwość w czasie [Dufourmantelle 104]. Malabou przedstawiła podobną kwestię, ale zupełnie inaczej w swoich dwóch książkach. W zakończeniu *Changing Difference* wspomina, że w obszarze filozofii była całkiem osamotniona, lecz teraz nic jej nie ogranicza. Dlatego wraca do punktu wyjścia i szybko dołącza do pochodu, który opuściła. To marsz do wyzwolenia. Wyzwolenia kobiet? [*Changing Difference* 141] W *Wymazanej przyjemności* znalazła się w miejscu, w którym była wtedy, gdy pisała *Changing Difference*. Znowu otwiera się coś niespodziewanego, ale na pełniejsze poznanie trzeba poczekać do czasu wydania jej książki o anarchii i anarchizmie.

Jeśli miałabym podsumować *Wymazaną przyjemność*, dokonałabym redukcji, ze względu na wielość odniesień do innych autorek/autorów, a przede wszystkim Malabou do własnych książek. Wszystkie jej przemyślenia tworzą zasupłany system. Ale spróbuję. Po pierwsze, w logosie istnieje sfera klitoralna i jest to sposób zniesienia fallocentryzmu, nie tylko w nauce, lecz wszędzie. Po drugie, klitoris (i pierwiastek kobiecy) nie jest stosunkiem władzy, lecz stosunkiem do władzy [143], czyli jest wi-chryzcielką. A właściwie agitatorką. Zjednuje zwolenniczki i zwolenników sprawy ważnej dla kobiet, mianowicie nieodcinania „feminizmu od tego, co kobiece” [148]. Nie jestem pewna czy proponowana przez autorkę obojętność wobec władzy jest osiągalna. Chociaż takie zerwanie byłoby przekształcające. Po trzecie, autonomia kobiecej przyjemności tworzy pęknięcie, które staje się formą myślenia i przeżywania doskonale przystającą do dynamiki naszych czasów.

Postscriptum 1 Kiedy skończyłam pisać o *Wymazanej przyjemności*, przyszło mi do głowy, że anarchia w historii literatury i krytyce naukowej mogłaby przynieść taki rezultat: mniej kategorii i kategoryczności, więcej ryzykownej swobody. Albo mniej scentralizowanej kontroli czy samoograniczeń, więcej wspólnych i osobnych przyjemności w myśleniu. Abstrakcji tyle, ile trzeba, najlepiej, żeby kursowały na rzece ucieleśnianych znaczeń. Ciągłe zastanawiam się, jakie kierunki mogłyby jeszcze obrać nasze różne literaturoznawcze pojęcia i podróże.

Postscriptum 2 W przeszłości i teraz myślałam również nad tym, jak modyfikować uprawianie filologii, która nie może ograniczać się do prób przenoszenia niedocenionych tekstów napisanych przez kobiety z miejsc niewidocznych na eksponowane w historii literatury czy bieżącej krytyce literackiej. Jak w sposób giętki najskuteczniej transformować obraz literatury? Jak najtrafniej uzmienniać zakres kategorii przejętych od autorki *Plastyczności u zmierzchu pisma*? Plastyczną lekturę, opisaną

przez Malabou, przedstawiłam sobie jako próbę jednoczesnego zerwania i zszycia, czyli wysilek deformowania i formowania tego, co czytam, nad czym myślę. Wciąż trzeba mieć na uwadze, że odkształcony plastik nie wraca do poprzedniej formy, a jeszcze łatwo eksploduje. Ale nawet wtedy zawsze zostaje coś, co dalej się przeobraża. I ucieka. Na razie nierozstrzygnięta pozostaje kwestia absolutyzowania sensu libidynalnego i somatycznego. Jednak anarchistyczny sposób i (zamierzony) konfesyjny styl analizowania tej problematyki w *Wymazanej przyjemności* realnie we mnie rezonują.

Postscriptum 3 Na pierwszej stronie okładki polskiego wydania *Wymazanej przyjemności* widać vulwę na czole androginicznej głowy oplecionej laurowym wieńcem. Kiedyś oglądałam komediową antologię *Movie 43*. Beth (Kate Winslet), na randce w ciemno w restauracji, wpatruje się w szyję Davisa (Hugh Jackman), na której wisi penis. Potem wyobraziłam sobie, że właśnie taką szyję zobaczymy na dosłownej okładce jakiejś kolejnej książki wydawnictwa Ostrogi. Ale przecież... fallus obnażony traci regulatywną i symboliczną moc, w takim razie wawrzyn niepotrzebny. A odsłonięta klitoris? Likwiduje odstęp między myśleniem a przyjemnością, według Malabou wyraża i ucieleśnia autonomię tego, co kobiece – przypomina chyba też o Baubo, która rozbawiła Demeter.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- | | |
|---|---|
| Derrida, Jacques. <i>Inny kurs</i> . Translated by Tomasz Żaluski, PWN, 2017. | Skalski, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2017. |
| Dufourmantelle, Anne. <i>Power of Gentleness: Meditations on the Risk of Living</i> . Translated by Katherine Payne, and Vincent Sallè, Fordham University Press, 2018. | ---. <i>Plastyczność u zmierzchu pisma: dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja</i> . Translated by Piotr Skalski, PWN, 2018. |
| Foucault, Michel. <i>Bezpieczeństwo, terytorium, populacja</i> . Translated by Michał Herer, PWN, 2014. | ---. "What Pleasure is There in Thinning Today?". <i>Spike</i> , no. 64, Summer 2020, https://www.spikeartmagazine.com/?q=articles/qa-catherine-malabou . |
| Lévi-Strauss, Claude. <i>Drogi masek</i> . Translated by Monika Dobrowolska, Wydawnictwo Łódzkie, 1985. | ---. <i>Wymazana przyjemność: Klitoris i myślenie</i> . Translated by Anastazja Dwulit, Ostrogi, 2021. |
| Malabou, Catherine. <i>Changing Difference: The Feminine and the Question of Philosophy</i> . Translated by Carolyn Shread, Polity Press, 2011. | |
| ---. <i>Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej</i> . Translated by Piotr | |

ABSTRACT

Iwona Misiak

More Pleasure, Fewer Principles

Catherine Malabou's latest book is an intermediary in the French philosopher's work on anarchy and anarchism. The author considers the reasons for erasing the pleasure of thinking, which is closely related to the clitoris. She finds two main reasons: the continued phallogentricity of philosophy and the currently popular anti-essentialist transgender and postgender theories. In the orders of these two discourses, both the anarchist clitoris and the rebellion of the feminine element of reflection are negated. Malabou emphasizes the importance of the legacy of radical second-wave feminism, and in creating a vivid and conceptual portrait of the clitoris, she does not forget the importance of biology or that the clitoris does not allow itself to be ruled. In her reflections, what is feminine acquires the dimension of total anarchy, which she defines as an order without domination and governmentality.

keywords: anarchy, clitoris, radical feminism, phallogocentrism, transgender

Felieton



Agata Araszkiewicz

Dziewczyńskie Centrum Mocy

„Zagubione córki epidemii” – światowe media przedstawiają zatrważające analizy sytuacji dziewczynek po pandemii w krajach rozwijających się¹. Młode kobiety i dziewczynki są grupą, która najbardziej ucierpiała w wyniku kryzysu sanitarnego, a ich prawa ulegną największemu regresowi. Komentarze ujawniają jeszcze inną niewygodną prawdę: w zachodniej kulturze pozycja dziewczynek również nie jest dobra.

Według badań socjolożki Iwony Chmury-Rutkowskiej (*Być dziewczyną, być chłopakiem i przetrwać*, 2019) socjalizacyjny przekaz ciągle umniejsza i podważa autonomię dziewczynek^{*2} oraz naraża je na całkowite poddaństwo wobec klisz kulturowych eksploatujących kobiecość pod względem seksualności i podporządkowania. Za stereotypami edukacyjnymi stoi niebezpieczna i sprzeczna narracja. Chodzi przede wszystkim o „ukryte i często nieuświadomione deprecjonowanie kobiecości”, na które składa się podwójność norm regulujących wygląd, zachowanie i nauczanie. Przekaz ten można by sparafrazować tak: jako dziewczynka* nie powinnaś być zbyt inteligentna, ale też nie możesz być zbyt samowolna. Nie możesz być niegrzeczna, ale ulegaj seksualizującym wyobrażeniom kobiecości.

1 J. Filipovic, *The Lost Girls of Covid*, Bloomberg, 6.01.2022, <https://www.bloomberg.com/news/features/2022-01-06/how-covid-is-impacting-young-girls-and-women-around-the-world> (8.03.2022).

2 Inkluzywna pisownia słowa „dziewczynki*”, „dziewczyny*” (z gwiazdką), przyjęta za publikacjami Autonomii, oznacza, że chodzi o osoby socjalizowane do tej roli, z doświadczeniem życia jako dziewczyna albo identyfikujące się z tym doświadczeniem. Pisownia ta oznacza także, że kategoria płci w działaniach aktywistycznych jest ważna, ale przeplata się intersekcjonalnie z innymi: sprawnością, orientacją, pochodzeniem.

Nie powinnaś być jednak nazbyt otwarcie seksualna, powinnaś za to przejawiać skłonność do wykonywania czynności usługowych wobec grupy, które nigdy nie są traktowane jako prestiżowe czy świadczące o specjalnych osiągnięciach. A nade wszystko twoje kompetencje, talenty i zdolności nie są postrzegane jako wartości, które będą bezwarunkowo chronione przez system edukacyjny i wsparcie społeczne.

Czym jest *girl power*? Dziewczyńska moc to zgoda na możliwość słabości, przededefiniowanie stosunków władzy między płciami w społeczeństwie, a także ponowne przemyślenie kobiecej autonomii – taki wniosek płynął z debaty o „krótkiej herstorii dziewczyńskich centrów mocy”, otwierającej niedawną siódmą edycję Kongresu Kobiet w Brukseli (którego programem merytorycznym mam przyjemność się opiekować)³. Dziewczyńskość – zwłaszcza w świecie po pandemii – jawi się jako kategoria wymagająca najradykałniejszego przemyślenia, zwłaszcza w czasie, gdy chcemy rozważać rozwój wspólnej przyszłości.

Dziewczyńskie centra to niemiecki pomysł polityczny, który pojawił się po 1989 roku. Miał on ułatwiać tranzycję komunistycznego „monopłciowego” porządku, w którym nie tematyzowano problematyki genderowej, w bardziej feministyczne modele edukacyjne. Inwestycja w programy przewartościowujące wychowanie dziewczynek* wydawała się wtedy jednym z najważniejszych czynników społecznej zmiany. Chodziło o to, by integrować myślenie feministyczne, nie tracąc zdobyczy komunistycznego porządku (powszechna praca kobiet), a zarazem skutecznie blokując możliwość bezrefleksyjnego przejęcia zachodniej „mistyki kobiecości” (ograniczającej aktywność kobiet* do sfery domowej, usługowej wobec męża i rodziny). Dziewczyńskie centra spotkań oznaczały w praktyce rodzaj świetlic z programem zajęć, w którym dominował charakter rekreacyjny czy doradztwa zawodowego.

W dziewczynach* i młodych kobietach* drzemie ogromny, niewykorzystywany potencjał, którego świat, znajdujący się obecnie w kryzysowym przełomie, potrzebuje, twierdzi Agata Teutsch, założycielka pierwszego w Polsce Dziewczyńskiego Centrum Mocy przy Fundacji Autonomia w Krakowie. Prawa dziewczynek* są dzisiaj uznane jako ważny aspekt prawa człowieka, ale dziewczynki* ciągle chętnie widzi się w rolach upodrzędzonych. To osoby, których świat powinien zajmować mniej przestrzeni i których upodobania są mniej ważne wobec świata chłopięcych przywilejów. „Dziewczynki* uczą się, aby się bały, by ograniczały własne marzenia – twierdzi Teutsch. – Nie uczą się ich, jak rozpoznawać przemoc i stawiać jej opór ani jak reagować, gdy zagrożone jest ich bezpieczeństwo”.

Gdy w szerszej perspektywie weźmiemy pod uwagę przekazy tradycji naszej kultury w kwestiach pedagogicznych zasad dotyczących dziewczynek* i chłopców,

3 Kongres Kobiet w Brukseli organizowany jest przez belgijskie polonijne stowarzyszenie feministyczne Elles sans Frontières. Tutaj zapis debaty *Girl power. Krótka herstoria dziewczyńskich centrów mocy*: <https://fb.watch/9BQoEvUmAQ/>.

okaże się, że tradycja ta jest do odrzucenia i wymyślenia na nowo. O ile na przykład Montaigne zwracał uwagę na konieczność edukacji dziewczynek*, o tyle nowożytność została zdominowana przez silną opinię Rousseau, że edukacja dziewczynek* powinna jednak być wyznaczana przez przydatność późniejszej roli kobiety dla męża. W oświeceniu roi się od stereotypów na temat uczenia dziewcząt*, nawet u najświeższych umysłów typu Wolter, choć pojawiają się pierwsze pomysły edukacji egalitarnej dla obu płci, na przykład w pisarstwie Louise d'Epina (jak opisuje to Tomasz Wysłobocki w książce *Obywatelki. Kobiety w przestrzeni publicznej we Francji przełomu XVIII i XIX wieku*). Pozostawała ona jednak odosobniona. Pomysły egalitarne znalazły kontynuację dopiero w ruchu sufrażystek i ich rozlicznych działaniach, również edukacyjnych. W Polsce pierwszą szkołę dla dziewcząt z możliwością zdawania matury otworzyła Kazimiera Bujwidowa na przełomie XIX i XX wieku. Dziś mamy kilka ważnych akcji prodziewczęcych, z których wyróżnić należy powstałą oddolnie #MamyGłos w 2016 roku oraz pismo dla dziewczynek* „Kosmos”. Ale specjalne miejsce przypada Fundacji Autonomia, która nie tylko sfinalizowała projekt założenia Dziewczyńskiego Centrum Mocy, ale i zainicjowała międzynarodową współpracę z partnerkami z Belgii i Niemiec w celu popularyzacji tej idei.

Na początku XXI wieku Klaudia Snochowska-Gonzales zainicjowała cykl spotkań „Dlaczego dziewczynka i dlaczego musi umrzeć?”. Tytuł był nawiązaniem do filmu Sophii Coppoli *Przekleństwa niewinności* według powieści Jeffreya Eugenidesa – historii zbiorowego samobójstwa nastoletnich siostr w Ameryce czasów „mistyki kobiecości”. Snochowska-Gonzales pokazywała, w jaki sposób wzory kultury patriarchalnej obliczone są na uciszanie, wykluczanie i symboliczne unicestwianie dojrzewających dziewczynek*. Ideą, która dzisiaj odpowiada na ten problem, jest aktywistyczna zasada *empowermentu* dziewczynstwa. Termin tłumaczony jako „upełnomocnienie” oznacza kompleksowe zwalczanie dyskryminacji i aktywizację dziewczęcej podmiotowości na wielu poziomach.

Upełnomocnienie jest naraz celem i procesem. Jego dynamika ma być spiralna i ciągła – obliczona na silną, kulturową zmianę. W praktyce oznacza to wszelkie propozycje aktywności, które przeprowadzane są przez specjalnie przeszkolone edukatorki, wyczulone na stereotypy płci, w sposób wzmacniający dziewczyny*. Dziewczyńskie centra upełnomocnienia stosują zasadę „tylko dla dziewcząt” – stawania zawsze po stronie dziewcząt*, stwarzania przestrzeni dla nich bezpiecznej i przychylnej. *Empowerment* to także rozwój świadomości politycznej, związanej z prawami dziewczynek* i kobiet*, która – jak czytamy w obszernej publikacji Autonomii (do znalezienia na stronie Fundacji) – „obała istniejące relacje władzy, używając języka przynależnych praw, zamiast narracji o wsparciu czy pomocy”.

W przypadku dziewczczyńskiego upełnomocnienia istotne jest to, że praktyka współtworzy zmianę naszego myślenia, nawet jeśli czasem nie wyprzedza

wielkich narracji i teorii. Kiedy Judith Butler mówi o „dziewczęciu dziewczynki”⁴, dowodząc, że normy genderowe zarządzają nami bardziej niż my nimi, w tle odpowiada jej głos Gilles’a Deleuze’a, którego concept „stawania się” podważył zasadę zamkniętej, określonej podmiotowości, pozwalając również feminizmowi na rozbijanie tradycyjnych filozoficznych norm. A w filmowym wywiadzie rzece *Abecadło Gilles’a Deleuze’a* (1996) myśliciel przy analizie swej koncepcji „stawania się” zatrzymuje na chwilę głos i rozmarzony kontynuuje: „stawać się, być jak młoda dziewczyna”... I zwierzenie to ma charakter tyleż nieuprawniony, co zawłaszczający. Najbardziej zaskakuje fakt, że najmniej przyswojone w kulturze jest rozumienie dziewczynkości jako punktu wielokrotnego napięcia wektorów przemocy, występujących na kilku poziomach i w wielu konfiguracjach: symbolicznej, podporządkowującej, ale też dosłownej, fizycznej i seksualnej.

Bycie dziewczynką* w naszej kulturze wciąż wiąże się z fenomenem przetrwania przemocy (każda dziewczynka* to *surviverka*, przetrwanka!) i ciągle nie mamy jeszcze dobrej feministycznej polityki na ten temat. Upelnomocnienie to zatem także praca z dziewczynkami w zakresie walki z przemocą, feministycznej samoobrony oraz feministycznej pedagogiki, dotyczącej werbalnej i niewerbalnej reakcji na zagrożenie. Warto tu przypomnieć fenomen *suffrajitsu*, czyli powszechnej nauki jujitsu przez brytyjskie sufrażystki jako sposobu walki o kobiecą podmiotowość, oraz feministyczne WenDo dla dziewczynek uczone przez Autonomię czy warszawską Feminotekę.

W eseju *Biegać jak dziewczyna* Iris Marion Young, współczesna fenomenolożka, pokazuje, jak sposoby czytania znaczeń wpisane są w nasze procesy widzenia i poznania. Można jej spostrzeżenia rozciągnąć na przewartościowanie rozumienia dziewczynstwa w procesie jego upelnomocnienia – zmienia ono całą kulturę. Marta Konarzewska w wizualnym eseju, selfie-manifeście powiedziała kiedyś, że „dziewczyństwo może być dzisiaj kategorią mocniejszą, bardziej radykalną niż kobiecość”. Nie dotyczy tylko formowania się przyszłej kobiecej podmiotowości, ale odwołuje się też do jej archeologii, mocy, do dziewczynek, ciągle obecnych w dorosłych kobietach jako rezerwuar anarchicznej siły⁴.

I o to chyba chodzi w dziewczynskich centrach mocy. Istniejąca kultura nie upodmiotawia dziewczynek*, nie daje im miejsca. Należy więc tworzyć niezbędną, alternatywną przestrzeń, kodującą dziewczynstwo według innego porządku. W panelu na brukselskim Kongresie Kobiet wzięły udział kilkunastoletnie absolwentki niemieckiego dziewczynskiego centrum w Poczdamie Mädchentreff Zimtzigke (Cynamonowe Kozy).

4 A. Ambroziak, *Konarzewska: Dziewczyństwo może być kategorią mocniejszą niż kobiecość*, *Codziennik Feministyczny*, 14.09.2017, <http://codziennikfeministyczny.pl/konarzewska-dziewczynosc-moze-byc-kategoria-mocniejsza-niz-kobiecosc/> (8.03.2022).

Wsluchuję się zwłaszcza w ich głosy i wraz z nimi uznaję, że *girl power* to:

ZDOLNOŚĆ DO
BUDOWANIA SOJUSZY
I KOLEKTYWNEGO
PRZYWÓDZTWA

WZMACNIANIE TRANSNARODOWEJ
SOLIDARNOŚCI, ROZUMIENIA
WŁASNEGO KONTEKSTU ORAZ
WYBORÓW KORZYSTNYCH DLA SIEBIE

KWESTIONOWANIE WŁADZY,
TEGO, KTO JĄ MA I DLACZEGO

WYZBYCIE SIĘ LĘKU
PRZED DZIAŁANIEM
SAMODZIELNYM
I DODAWANIE ODWAGI
INNYM, RÓWNIEŻ W SENSIE
POLITYCZNYM

WSPIERANIE INNYCH
DZIEWCZYN

ODUCZENIE SIĘ
TRADYCYJNYCH
PRZYKAZÓW, KIM MA BYĆ
DZIEWCZYNA* I MŁODA
KOBIETA*

PRACA ŚWIADOMOŚCI
NAD KWESTIĄ RÓŻNYCH
IDENTYFIKACJI SEKSUALNYCH
ORAZ NIETOKSYCZNEJ MĘSKOŚCI

PEWNOŚĆ SIEBIE
I POCZUCIE
SPRAWCZOŚCI

POKAZYWANIE
EMOCJI

PANOWANIE NAD
WŁASNĄ ŻYCIEM, A TAKŻE
WARUNKAMI, KTÓRE JE
TWORZĄ

WYTWARZANIE ZMIANY
I UTRWALANIE WPŁYWU

Specjalne podziękowania dla Hong, Maggie, Marysi i Merle-Very, a także Agaty Teutsch, Pauliny Banaś, Anety Sobotki oraz Bianki Strzei, Hind Acil i Very Spatz.

Anna Cieplak

Ciało dziewczyny vs. minister i Meta

Po wycieku informacji na temat wpływu Instagrama¹ na młode dziewczyny wiemy, że 32% z nich ma gorsze samopoczucie i odczuwa kompleksy w wyniku obcowania z mediami społecznościowymi. Korporacja Meta w takich okolicznościach oczywiście – jak zawsze – odpowiada, że „ulepsza swoje narzędzia”. Dodaje, że przecież w tym samym medium jest mnóstwo ciałopozytywnych profili, które eksponują różne wymiary piękna. Takie argumenty idealnie mogłaby podsumować szesnastoletnia Kat z *Euforii*². W kapitalnej kilkunastosekundowej scenie, która jest interpretacją pracy mózgu w chwili natłoku informacji o „ciele kobiecym”, Kat dochodzi do wniosku, że nienawidzi siebie. Nie chodzi tylko o to, co czyta i rozumie, ale o to, co odczuwa na poziomie neuronalnym. W rzeczzonej scenie w pokoju Kat nagle pojawiają się trenerki personalne i motywatorki z Instagrama, które powtarzają: „Pokochaj siebie, to wystarczy!”, „Jesteś piękna taka, jaka jesteś”. Inna postać mówi: „To niefeministyczne, żeby martwić się o własny wygląd”. W konsekwencji nastolatka jeszcze bardziej nie wie, co robić, i nie rozumie, dlaczego nienawidzi samej siebie; krzyczy, żeby influencerki dały jej po prostu spokój. Niestety: chór jest tak skupiony na sobie i swoim przekazie, że zagłusza to, co Kat chciała powiedzieć.

1 G. Wells, J. Horwitz, D. Seetharaman, *Facebook Knows Instagram Is Toxic for Teen Girls, Company Documents Show*, „The Wall Street Journal”, 14.09.2021, https://www.wsj.com/articles/facebook-knows-instagram-is-toxic-for-teen-girls-company-documents=-show11631620739-?mod=hp_lead_pos7 (30.01.2022).

2 Serial *Euforia*, sezon 2, odcinek 2.

Co druga piętnastolatka w Polsce ma ten sam problem co Kat – nienawidzi swojego ciała. To dane WHO. Nie chodzi o to, że dziewczyny nie mają szansy zetknięcia się z profilami ciałopozytywnymi. Problemem jest to, jak zaprojektowane są media społecznościowe, oraz fakt, że dziewczyny często nie mają z kim porozmawiać o tym, jak odczuwają własne ciało i w jaki sposób obraz własnego ciała wpływa na ich samopoczucie. Choć publikacji na ten temat skierowanych do młodych osób jest bardzo dużo, to ich zasięg często jest zawężony, a dotarcie do nich wymaga pewnych kompetencji.

Z tego powodu warto przyjrzeć się programom wspierania dziewczyn, które tworzone są oddolnie, a realizowane tam, gdzie trudniej dotrzeć. Tworzone są po to, aby zapobiegać negatywnym skutkom i presji wywieranej nie tylko przez globalne korporacje, ale i polski rząd, który od lat, konsekwentnie nie widzi problemu w braku edukacji seksualnej przy równoczesnym ograniczaniu praw kobiet do decydowania o własnym ciele.

Kierunki działań i praktyki, które od dawna rozwijane są w różnych organizacjach zajmujących się zdrowiem i relacją dziewczyn z ciałem, pomagają młodym po prostu nazywać własne odczucia i budować pozytywny obraz siebie, niezależnie od tego, z jaką płcią osoba się identyfikuje. W obszarze wsparcia dziewczyn jest już wiele przykładów dobrych praktyk, które umożliwiają pogłębioną refleksję i samorzeczność w obliczu zaniżonej samooceny młodych dziewczyn, wpływającej na ich społeczne funkcjonowanie.

Poszerzenie pola takich działań – choćby pozainstytucjonalnie, gdy nie ma innej możliwości – jest ważne nie tylko dlatego, bo statystycznie biorąc, ciała dziewczyn częściej niż męskie narażane są na zagrożenia wynikające ze społecznej presji.

Dziewczyny działają

Za sformulowaniem „edukacja seksualna” kryje się mnóstwo działań zaczynających się zawsze od akceptacji samego siebie; a o tę jest bardzo trudno, szczególnie gdy wywodzi się ze środowiska wykluczonego ze względu na dostęp do wiedzy medycznej i psychologicznej. To zresztą ten argument i hasło „profilaktyka ciąży wśród nastolatek i chorób przenoszonych drogą płciową, w tym profilaktyka HIV” były na początku stosowane przez organizacje zajmujące się edukacją seksualną, aby dostać zgodę na wejście do placówki, dla której słowo „seksualność” kojarzy się z czymś złym. Teraz już częściej mówi się po prostu o „edukacji seksualnej”, choć klimat polityczny nadal nie sprzyja. Zmienił się jednak język dyskusji. Bo jak długo można stosować eufemizmy, kiedy podmiotowość dziewczyn i kobiet jest zagrożona?

Warto przyjrzeć się rozwojowi Fundacji SPUNK z Łodzi, działającej w obszarze edukacji seksualnej od dwunastu lat. Organizacja przeszła razem z dziećmi i nastolatkami różne przemiany obyczajowe, technologiczne i polityczne; jednak

od samego początku zwraca uwagę na kwestię ciała traktowanego w sposób holistyczny, na jego wizerunek w mediach, na zdrowie fizyczne i dobrostan psychiczny. SPUNK organizuje działania w szkołach, domach dziecka, świetlicach, czyli wszystkich tych miejscach, gdzie nierzadko publikacje o ciałopozytywności skierowane do dziewczyn (na szczęście często już obecne w życiu osób z klasy średniej) nie docierają.

Tylko do Fundacji SPUNK w ubiegłym roku zgłosiło się ponad 40 osób z 25 miast w Polsce, żeby następnie wprowadzać programy w swoich miejscowościach – reprezentowały głównie małe gminy, ale też średnie czy duże miasta. Jak można się domyślić, większość osób, które się zgłosiły do prowadzenia warsztatów, to kobiety. Aleksandra Dulas – prezeska Fundacji SPUNK – tłumaczy, że kobiety sprawniej organizują zajęcia, lepiej współpracują z politykami, szybciej pozyskują środki. No i nie obawiają się porażek. Widzą w swoim otoczeniu, do czego prowadzi brak edukacji seksualnej, bo działają na rzecz swoich społeczności, pracują w szkołach, zajmują się edukacją nieformalną, są blisko młodych ludzi.

W efekcie ich działań w 2021 roku aż 520 osób takich osób, jak prezydentki, wiceprezydenci, dyrektorzy szkół, posłanki, wójtowie, dało poparcie dla wprowadzania lokalnych programów w różnych gminach.

Jak podkreśla Dulas: „Młodzi ludzie chcą i potrzebują wiedzy z zakresu swojego zdrowia, dojrzewania, relacji. Codziennie odbieram kilka telefonów od rodziców z całej Polski, którzy chcą zorganizować zajęcia dla swoich dzieci. Ale też dzwonią osoby chcące się kształcić. Co oznacza: jest popyt, tworzymy podaż. Tego nie da się zatrzymać żadnym ministerialnym dekretem. Rodzice po prostu rozumieją, że wiedza z zakresu dojrzewania i seksualności jest ich dzieciom potrzebna do dobrego rozwoju”.

Szukanie języka opowieści o ciele

W Polsce działają też organizacje podejmujące wątek dorastania dziewczyn na innych jeszcze polach niż sama edukacja seksualna.

W książce Justyny Sucheckiej *Nie powiem ci, że wszystko będzie dobrze* (premiera: maj 2022), która opowiada o problemach nastolatków oraz różnych sposobach radzenia sobie z trudnościami, można przeczytać historię Natalii Królak i Marysi Pyrek, które założyły Fundację Fala Nowej Kultury. Jeszcze przed oficjalnym zarejestrowaniem organizacji dziewczyny doszły do wniosku, że w trakcie prowadzonych przez nie warsztatów teatralnych nie da się ominąć tematów związanych z dojrzewaniem.

W efekcie tej refleksji powstało już dużo działań edukacyjnych i artystycznych. Jednym z nich był spektakl *Ciała niewieście* (premiera: sierpień 2021) w reżyserii Marysi Pyrek, który opowiada historie dziewczyn związane z ich ciałem. Motywem, od którego wychodzi spektakl, jest książka Roxane Gay *Glód. Pamiętnik (mojego) ciała*, ale znajdują się w nim także osobiste wypowiedzi nastolatków, które

doświadczaly różnych form dyskryminacji, a teraz przede wszystkim próbują odzyskać ciało dla siebie. Jest czego słuchać i z czego wyciągać wnioski.

Organizatorki działań dla dziewczyn mają świadomość tego, jak zmienił się ruch ciałopozytywności od lat 70., gdy zapoczątkowały go czarne kobiety w Stanach Zjednoczonych doświadczające rasizmu, klasizmu i seksizmu. Śledząc działania edukacyjne na rzecz dziewczyn, widzimy, że są one bliskie pierwotnej idei, skupiającej się na wspieraniu osób, które ze względu na własne społeczne usytuowanie potrzebują większej reprezentacji w debacie publicznej. I przede wszystkim wydobyć swojego głosu. Gra toczy się o „mówienie w swoim imieniu”, bo tylko wtedy możliwe jest upodmiotowienie. W przypadku rozmowy o własnym ciele jest to szczególnie ważne, bo często dziewczyny odczuwają, że „mają ciało”, ale nie oznacza to, że czują się jego częścią. A to właśnie akceptacja cielesności, z którą – jak widać na podstawie badań – mają coraz większy problem, daje szansę znalezienia nowego języka opisu doświadczania dziewczynności.

Ciało dziewczyny to przecież nie tylko poligon walki politycznej czy przestrzeń wyznaczania granicy na podstawie negatywnych doświadczeń. Cieleśność określana samodzielnie to przede wszystkim obszar dla wyobraźni i wrażliwości. Nawet jeśli nie pozwala na to minister, a Meta zostawia użytkowniczkę same z problemem.

Jakub Kornhauser

Permanent Vacation

Poznałem Jenny w pociągu z Wiednia do Lublany. Miała ledwie kilkanaście lat, przyjechała ze Stanów poszwendać się po Europie z uczniowską legitymacją w rękę. Pokazała mi transeuropejski bilet, który pozwalał jej na tysiące przesiadek w najodleglejszych zakamarkach kontynentu. Machała nim współpasażerom w przedziale i tym, którzy przechodzili korytarzem do toalety. Austriacki konduktor na widok papierowej harmonijki tylko podkręcił wąsa, po czym raz dwa wbił kolejny stempelek do kolekcji. Jenny stwierdziła, że chce podróżować do momentu, gdy bilet stanie się całkowicie fioletowy od pieczętek. Trzeba przyznać – niewiele jej brakowało.

Wtedy, kilka dobrych lat temu, widok takiej beztroskiej *flâneuse* budził niepokój. Bo jak to tak: bez rodziców, z jakimiś lichymi dolarami za pazuchą, bez konkretnego planu podróży, za to z różowymi włosami, w kurteczce dżinsowej z plamą w kształcie Balatonu i podartych na strzępy rajstopach. I z megaplecakiem ważącym zapewne więcej od niej samej. Pewien wytworny Austriak z przedziału, na oko filharmonik, jak większość Austriaków, albo przynajmniej ważny urzędnik, jak cała reszta, nie mógł się powstrzymać – choć, prawdę mówiąc, wstrzymywał się aż do Grazu, sapiąc i chrząkając co chwila – i zagadnął ją wprost: Osobliwa dziewczynko, czy nie zgubiłaś się czasem w czeluściach Środkowej Europy, czy nie trawi cię jakiś golem, dybuk paskudny nie naprzykrza ci się nocną porą, nie kąsa cię wąpierz ni strzyga? Chyba nie myślisz, dziewczę niebaczne, że bezkarnie tak można przemierzać szlaki styryjskich nizin i wyżyn bez celu?

Oczywiście mógł zagaić w ten deseń, ale ograniczył się do paru sflaczałych zdaniek zdradzających cokolwiek podtatusiałe inklinacje, że to już późno i ciemno, że samej tak to chyba smutnawo i że kot Sylwester, Bugs z Daffym i cała ta

menażeria dawno już po kąpieli i nic, tylko grzeje się pod kolderką, z łapkami na wierzchu. Jenny lubiła sobie pogadać, więc zaczęła mu tłumaczyć o swoim pomysle na życie: ma teraz wakacje, więc zwiedza świat i raczej słabo się przejmuje tym, że jest niepełnoletnia i niewiele ma banknotów do dyspozycji. Jeździ, prowadzi fajny pamiętnik, do którego wkleja co lepsze fanty, poznaje ludzi, trochę takich, jak ona sama, którzy wolą się wałęsać tu i tam, zamiast siedzieć ze starymi przed telewizorem, doić, kroić albo obśmiewać syna sąsiadów, tego, co pryszczy ma więcej niż oleju w głowie.

Jako że Austriak jakoś się zapowietrzył i wysiadł, zanim Jenny zdążyła dojść do szczegółów swoich europejskich tras, zmieniliśmy temat. Widziałem, że czyta Joyce'a, a w każdym razie czytała go, gdy wchodziłem do przedziału. Jasna sprawa – pewnie metę tego etapu zaplanowała w Trieście, gdzie *Ulisses* pęcniał do rozmiarów arcydzieła, co zapewniło jego autorowi lokalną nieśmiertelność pod postacią zgrabnego pomniczka. Na którym zresztą wygląda, jakby miał zamiar poślizgnąć się pod naporem dującej znad Krasu w stronę Adriatyku bory i wylądować z głośnym plumknięciem w odmęcie Canale Grande. Przy czym z *Ulisesem* zawsze jest ten problem, że czyta się go z dziwnym namaszczeniem i właściwie idzie bardziej o sam kontakt z dziełem niż o składanie literek na setkach stron, które, jak wiemy i jak wiedziała teraz również Jenny, miejscami w ogóle do niczego nie są podobne. Dowiedział się o tym kiedyś też mój podstawówkowy kompan Kamil. Otóż, wypożyczając egzemplarz *Ulissesa* od mojego taty, który z zasady nikomu nie dawał swoich książek, nawet do potrzymania, usłyszał ultimatum: 48 godzin na przeczytanie całości, a potem test sprawdzający znajomość lektury, a jak nie, to najazd na chatę, odsetki, hańba na wieki. Kamil to był lebski gość, dał radę, nie spał, nie jadł, stawiał się o wyznaczonej porze i w pocie czoła egzamin oraz egzemplarz zdał.

Ale Jenny Kamila nie знаła, nie znała również mojego taty, zdążyła za to zapoznać się ze Stefanem Dedalusem, no i głowiła się, czy Triest będzie choć trochę podobny do Dublina. Bo że będzie takim mini-Wiedniem, to się spodziewała. Rozmowa zboczyła po jakimś czasie na pociągi. Jenny była zdania, że dostępność i relatywna niezawodność połączeń kolejowych wyróżnia Europę na tle świata, a na pewno na tle Nebraski i okolic – mimo że Nebraska, jak stwierdziła ze znanstwem i chyba z dumą, przez lata uchodziła za kolebkę amerykańskiego kolejnictwa. Wprawdzie pogląd o niezawodności wyrabiała sobie głównie na torach elegancko zelektryfikowanych eks-Austro-Węgier, lecz co prawda, to prawda, sunęliśmy aż miło wśród pól, łąk, wzgórz, krów i małych domków z jeszcze mniejszymi kominami. Pociągi okazały się całkiem nośnym tematem. Mogłem się w nieskończoność popisywać znajomością siatki połączeń i godzin odjazdów w połowie Europy, którą to znajomość hodowałem już w świecie bez efektywnego Internetu w każdej kieszeni. Jenny wyciągała kolejne notesy, żeby zapisać interesujące ją przesiadki. Choć w gruncie rzeczy nie nastawiała się jakoś

szczególnie na kolejne etapy podróży. Wolłała dać się zaskoczyć okolicznościom, skądinąd zgodnie z mottem, które miała wydziergane na plecaku – „I’m a certain kind of tourist. A tourist that’s on a permanent vacation”.

Motto było mi bliskie, ja też się wychowałem na *Permanent Vacation*, debiutancim filmie Jima Jarmuscha, i znałem teksty Lautréamonta, którymi inspirował się główny jego bohater, miejski włóczęga Allie. Nic dziwnego, że Jenny chciała być równie swobodna, równie nieufna wobec wszelkich powinności i wszelkich autorytetów, które te powinności zlecały i żyrowały. Jednak mocno różniła się od moich znajomych anarchistów. Im do szczęścia wystarczały byle koncert z pogo pod sceną, kradzież mentosów z osiedlowego spożywczaka i nawalanki z nauczycielami. Jenny natomiast sprawiała wrażenie całkiem ogarniętej. Z jednej strony sama radziła sobie doskonale, nocowała po schroniskach młodzieżowych, zatrzymywała się u świeżo poznanych ziomków, do tego nie owijała w bawełnę, gdy coś jej się nie podobało, kawa na ławę i do widzenia. Z drugiej – nie odrzucała w cholerę wszystkich bezpieczników. A w końcu podróżowanie po całej Europie tam i z powrotem wymagało jakichś punktów oparcia.

Kolej była najważniejszym z nich. Do tego Jenny po prostu lubiła jeździć pociągami. Owszem, przemieszczała się też czasem autostopem, ale bez większego przekonania co do idei. Wcale mnie to nie dziwiło. Spośród moich bardzo nielicznych licealnych koleżanek, które wybierały się samotnie w dalekie trasy, tylko dwie, trzy miały dobre wspomnienia z autostopu. Coś, co z pozoru mogłoby się wydawać celebrowaniem wolności, w rzeczywistości groziło pułapką: zawsze prędzej czy później trafiało się na jakichś napompowanych swoją męskością typów, którzy rzucali wszystko, by tylko roztoczyć nad tobą parapedofilską opiekę. Pociągi oferowały krótkotrwałą, ale w sumie uspokajającą stabilizację w pozbawionym stabilizacji przedsięwzięciu. Co do tego byliśmy z Jenny zgodni.

W rozmowie z nią po raz pierwszy chyba usłyszałem o Rebecce Solnit. Jenny czytała jej książki o chodzeniu (tę znamy już teraz po polsku), literacko-artystyczne przewodniki i eseje o mikropodróżowaniu. Z tego, co pamiętam, miała o nich dość ambiwalentne sądy. Na pewno podobała jej się sama idea bycia w ruchu, kontaktu ze światem i naturą, „wychodzenia” ze swoich codziennych ról i zmierzania w nieznane. Ale cała ta natchniona aura, którą Solnit podlewała ideę zjednoczenia ciała i ducha w praktyce wędrowania, budziła jej opory. W końcu zamiast krzątać się po końcach świata, Jenny wolła przylecieć do środka Europy i szukać atrakcji wśród habsburskich mitów i bajek. Nie chcę przez to powiedzieć, że sama nie była trochę na te natchnienia podatna, właściwie to każdy z nas jest, tylko nie wszyscy chcą się z natchnieniami konfrontować u innych. W każdym razie jechaliśmy sobie w przedziale, do którego czasem ktoś wsiadał, choć częściej chyba wysiadał. Byliśmy już w Słowenii i domy, krowy i kominy zrobiły się całkiem malutkie.

Opowiedziałem Jenny o bohaterkach filmów jednego z moich ulubionych reżyserów, Słowaka Martina Šulíka (zapisła sobie jego nazwisko w notesie), bo w sumie

trochę mi je przypomniała. Zwłaszcza Terezkę z *Orbis Pictus*, nastoletnią uciekinierkę z domu dziecka, która wędruje po środkowoeuropejskim świecie z mapą wyrwaną z książki z baśniami. Przez lasy i góry, bezimienne drogi i zabudowania, pieszo i podrzucana przez rozmaitych lokalsów. W końcu trafia na opuszczoną stację kolejową. W miejscu, gdzie powinna widnieć nazwa miejscowości, odcyfrowuje napis: Stacja. Z pociągami raczej tu słabo (no, nie jest to Austria ani Słowenia). Kiedy po wielu przygodach dociera na najwyższe wzgórze, okazuje się, że to skraj świata; na pytanie, co znajduje się po drugiej stronie, napotkany pasterz odpowiada ze zdziwieniem: „Nic!”. Jenny stwierdziła, że to śmieszna bajka, może na koniec trochę smutna. Musiałem się streszczać, bo zbliżał się Maribor, gdzie miałem wysiadać. Jenny jechała w stronę Lublany, no i nie chciałem przerywać w połowie. Ale pociąg stanął w polu i zrobiło się cicho, chyba nie było już o czym gadać. Jenny sięgnęła po *Ulissesa* i po jakimś czasie dowlekliśmy się na stację.

Dzisiaj wędrowniczynie, które na górskich szlakach wyrabiają grube kilometry z dala od szkolnych ławek, nie są rzadkością, podobnie jak rowerzystki z pomysłem na wieloetapowe, międzysemestralne rajdy. Niektóre z niebieskimi ptakami na plecach, inne taszczące śpiwory i wielkie termosy, jedne zafiksowane na ucieczce jak najdalej od domu, drugie tylko na krótkich wagarach od dobrobytu, można je spotkać w starych składach telepiących się między Piwniczną a Tuchowem i w każdym innym zakątku Europy, tej nieco bardziej Środkowej i tej Środkowej nieco mniej. Może któraś z nich w końcu dotrze do Nebraski, gdzie, jak twierdziła Jenny, jest po prostu nudnawo: płasko, kwadratowo i pusto kompletnie. Albo na inny koniec świata, których mamy w okolicy pod dostatkiem.



Biogramy

10

Henry Aldridge-Cartwright – poeta.

W 1996 r. postanowił odwalić całą robotę za kiepskich poetów. Od tamtej pory regularnie wydaje zbiory złych haiku. Założył undergroundowe (a raczej podwodne) wydawnictwo Underwater Press, którego jest jedynym pracownikiem i jedynym autorem. Opublikował m.in.: *37 Bad Haikus* (1997), *The Definitive Bad Haiku Collection* (2018), *The Worst Haikus* (2021). Mieszka we wschodnim Londynie.

Agata Araszkiewicz – doktor nauk humanistycznych, historyczka literatury, krytyczka sztuki, działaczka feministyczna. Opublikowała monografię *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki* (2001), zbiór esejów *Nawiedzani przez dym* (2012) oraz książkę *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym* (2014). Opracowała i opatrzyła posłowiem tomik poezji Zuzanny Ginczanki *Mądrość jak rozkosz* (2017). Jej afiliacja naukowa to paryska placówka Laboratoire d'études de genre et de sexualité (UMR LEGS CNRS/UPL Paris 8 / Paris Nanterre). Inicjatorka i współtłórczyni belgijskiego Kongresu Kobiet, opiekunka naukowa Uniwersytetu Trzech Pokoleń w Belgii. Mieszka w Brukseli.

Joanna Bednarek – filozofka, pisarka, tłumaczka, członkini redakcji „Praktyki Teoretycznej”, publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Krytyce Politycznej” i „Czasie Kultury”. Autorka książek, ostatnio: *Życie, które mówi. Nowoczesna wspólnota i zwierzęta* (2017), *O pochodzeniu rodziny* (powieść, 2018) i *Próba* (powieść,

2021). Teksty literackie publikowała w „Czasie Kultury”, „Wakacie” i „FA-arcie”.

Anna Cieplak – animatorka kultury, pisarka. Autorka książek *Ma być czysto, Lata powyżej zera* i *Lekki bagaż*, współautorka *Zaufania*. Prowadzi warsztaty literackie dla dzieci, młodzieży i dorosłych. Związana z „Krytyką Polityczną”, specjalistka ds. projektów społecznych w Regionalnym Instytucie Kultury w Katowicach. Laureatka Nagrody Conrada i Gombrowicza. Nominowana do Paszportów „Polityki”, Nagrody Nike, Nagrody Literackiej Gdynia.

Sylwia Chutnik – doktora nauk humanistycznych. Absolwentka Instytutu Kultury Polskiej UW ze specjalizacją animacja kultury oraz gender studies w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych UW. Wykładała na Uniwersytecie SWPS w Warszawie. Prowadziła również wykłady gościnne. Jej teksty i badania ukazały się w ponad 20 książkach zbiorowych i antologiach. Zainteresowania naukowe: antropologia codzienności, literatura XX i XXI wieku, historia ruchów emancypacyjnych, praca opiekuńcza, miasto i pleć.

Anna Maria Czernow – doktor literaturoznawstwa, badaczka literatury dla dzieci i młodzieży. Autorka licznych artykułów opublikowanych w polskich i anglojęzycznych monografiach oraz czasopismach naukowych. Jej szczególne zainteresowania to historia literatury dla młodych, sztuka dla dzieci i młodzieży oraz życie i dzieło Janusza Korczaka. Tłumaczka literatury z języka szwedzkiego. Od 2015 r. prezeska Polskiej Sekcji IBBY.

Joanna Frużyńska – adiunkt na Wydziale Polonistyki UW. Absolwentka warszawskiej Polonistyki (2003), autorka pracy doktorskiej (i książki) poświęconej dziejom powieści nielinearnej, określonej często mianem „hipertekstu” bądź „protohipertekstu”. Zajmuje się literaturą dziecięcą i popularną (zwłaszcza powieścią kryminalną); bada różne formy opowiadania. Interesuje ją także sztuka adresowana do dzieci, szczególnie opera adaptowana dla najmłodszych odbiorców oraz tworzone z myślą o nich dzieła współczesnych sztuk plastycznych.

Karolina Gierszewska – absolwentka wrocławskiego kulturoznawstwa. Autorka tekstów poświęconych wizerunkom Afro-Amerykanek w serialach Shondy Rhimes oraz związkom kultury popularnej z aktywizmem politycznym w kształtowaniu się tropu aktywnej nastolatki. Publikowała w czasopiśmie naukowym „Dzieciństwo. Literatura i kultura”.

Katarzyna Gondek – autorka dwóch powieści i książki poetyckiej. Scenarzystka i reżyserka filmowa. Jej powieści były nominowane do Nagrody Literackiej Gryfia i Nagrody-Stypendium im. Stanisława Barańczaka. Jej filmy były pokazywane i nagradzane na festiwalach na całym świecie. Absolwentka Berlinale Talents, Torino Film Lab, reżyserii w Szkole Wajdy i filmoznawstwa UAM w Poznaniu. Stypendystka PISF.

Jan Gondowicz – eseista, tłumacz, taternik. Były krytyk, także filmowy. Z amatorstwa badacz wyobraźni. Autor bestiariusza *Zoologia fantastyczna uzupełniona* (1995,

2007), antologii tekstów surrealistycznych *Przekleństwa wyobraźni* (2010), studium *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza* (2014) i czterech zbiorów esejów. Tłumaczył m.in. Josifa Brodskiego, Daniilę Charmsa, Moliera, Gustawa Flauberta, Alfreda Jarry’ego, Raymonda Queneau i Karela Čapka. W roku bieżącym ukaże się jego kolejny tom eseistyczny *Flirt z Parali-pomeną*.

Anouk Herman – poetka i studentka w Kolegium Indywidualnych Studiów Międzyobszarowych UŚ. Naukowo zajmuje się krytyką ekofeministyczną i queerowym ekofeminizmem.

Krystyna Kazanecka – absolwentka kulturoznawstwa – wiedza o kulturze w ramach MISH UW.

Agnieszka Kocznur – doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu i członkini Zespołu Badań nad Literaturą i Kulturą Dziecięcą. Jej zainteresowania badawcze obejmują krytykę feministyczną, literaturę Young Adults i prozę współczesną.

Jakub Kornhauser – poeta, tłumacz, eseista, kulturoznawca. Współzałożyciel i pracownik Ośrodka Badań nad Awangardą na UJ, adiunkt na Wydziale Filologicznym UJ. Opublikował sześć książek poetyckich, za *Drożdżownię* (2015) otrzymał Nagrodę im. Wisławy Szymborskiej. Ostatnio wydał monografię *Preteksty, posłowie. Małe kanony literatury światowej* (2019), tom próz rowerowych *Premie górskie najwyższej kategorii* (2020), przekłady Gherasima Luki, Miroljuba

Todorovicia (z Kingą Siewior) i Henri Michaux (z Wacławem Rapakiem), a także tomy poezji *Krwotoki i wiewiórki* oraz *Brzydko tną twoje noże?* (oba 2021). Autor i współredaktor kilkunastu monografii dotyczących zagadnienia awangardy, ostatnio *Polityki/awangardy* (2021). Redaktor prowadzący kilku serii wydawniczych. Redaktor pism „Nowa Dekada Krakowska” i „Romanica Cracoviensia”.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany – profesor, polonistka, komparatystka, eseistka, poetka. Zajmuje się interpretacją, recepcją poetycką, Zagładą Żydów, esejem i poezją dziecięcą. Autorka książek, ostatnio: *Nikt nie widzi dobrze. Eseje* (2018), *Tuwim. Pęknięcie* (2021). Edytorka wierszy Anny Pogonowskiej (2018) i Ireny Tuwim (2020). Współautorka podręcznika *Staropolskie korzenie współczesności* (2004).

Magdalena Lange-Henszke – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Literatury i Nowych Mediów USZ, autorka monografii *Współczesna francuska literatura kobieca w kształceniu literackim na studiach filologicznych. Perspektywa socjokrytyczna* (2018), artykułów na temat kanonu lektur w uniwersyteckich programach nauczania literatury oraz współczesnej francuskiej i włoskiej literatury kobiet.

Iwona Misiak – doktor, historyczka literatury, IBL PAN. Członkini Zespołu Archiwum Kobiet i Komitetu Redakcyjnego serii wydawniczej *Lupa Obscura* (IBL PAN). Autorka książek *Zmysł czytania* (2003) i *Początek zagadki. O labiryntowej twórczości Ryszarda Krynickiego* (2015).

Członkini zespołu redakcyjnego kwartalnika „Fraza”.

Beata Mytych-Forajter – doktor habilitowana, profesor UŚ, pracuje na Wydziale Humanistycznym UŚ. Badaczka związków literatury i antropologii, przyrodznawstwa oraz geografii, miłośniczka oraz interpretatorka literatury dla dzieci i młodzieży. Współautorka dwóch tomów szkiców poświęconych literaturze dziecięcej: *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury* (2013) i *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (2019) (oba napisane wspólnie z Iwoną Gralewicz-Wolny). Członkini Polskiej Sekcji IBBY.

Monika Rudaś-Grodzka – profesor IBL PAN. Historyczka idei, historyczka literatury XIX i XX w., kierowniczka podyplomowych gender studies, podyplomowych studiów polsko-żydowskich. Obecnie zajmuje się również problematyką duchowości kobiet. Kieruje zespołem Archiwum Kobiet IBL PAN. Powołała do istnienia dwie serie wydawnicze „Lupa obscura” i „Archiwum Kobiet. Dokumenty” IBL PAN. Opublikowała książki *„Sprać, aby idee śpiewały”*. *Motywy platońskie w życiu i dziełach Adama Mickiewicza w okresie wileńsko-kowieńskim* oraz *Sfinks słowiański i mumia polska*.

Laura Radzewicz – studentka intermedii na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Tworzy formy obiektowe oraz animacje, bazując na recyklingu internetowych treści, cyfrowym generowaniu obrazów oraz przeprowadzaniu interakcji z powszechnie dostępnymi formami sztucznej inteligencji. Podejmuje tematy

związane z nowym materializmem, etycznością algorytmizacji i wpływem procesów późnego kapitalizmu na stan jednostki. Kontrastuje myślenie magiczne ze współczesną potrzebą zrationalizowania.

Weronika Rychta – absolwentka filologii polskiej na UKSW, studentka gender studies w IBL PAN, członkini zespołu badawczego Archiwum Kobiet i komitetu redakcyjnego serii Lupa Obscura Wydawnictwa IBL PAN. Interesuje się edytorstwem naukowym oraz zagadnieniem duchowości w literaturze.

Katarzyna Stańczak-Wiślicz – historyczka, adiunktka w Instytucie Badań Literackich PAN, członkini zespołu Archiwum Kobiet. Zainteresowania badawcze: historia społeczna Polski po 1945 r. ze szczególnym uwzględnieniem historii kobiet. Autorka książki *Opowieści o trudach życia. Narracje zwierzeniowe w popularnej prasie kobiecej XX wieku*, współautorka (wraz z Małgorzatą Fidelis, Barbarą Klich-Kluczewską i Piotrem Perkowskim) monografii *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm* (2020). Członkini Komisji Historii Kobiet przy Komitecie Nauk Historycznych PAN.

Alicja Urbanik-Kopeć – dr, kulturoznawczyni, anglistka. Adiunktka w Instytucie Historii Nauki PAN. Zajmuje się historią kultury XIX w. Píše o pracy seksualnej, wynalazkach, emancypacji i klasie robotniczej. Autorka książek *Anioł w domu*, *mrówka w fabryce* oraz *Instrukcja nadużycia*, *Chodzić i uśmiechać się wolno każdemu*.

Michalina Wesołowska – studentka filologii polskiej UAM w Poznaniu. Zainteresowania badawcze: literatura dla dzieci i młodzieży, przekład oraz współczesne adaptacje powieści przełomu XIX i XX wieku.

Agnieszka Wolny-Hamkało – poetka, autorka powieści, sztuk teatralnych i książek dla dzieci. Ostatnio wydała tom wierszy *Raster Lichtensteina* i mikro-powieść *Po śladach*. Autorka antologii opowiadań, kuratorka Międzynarodowego Festiwalu Opowiadania. Teatr Polski we Wrocławiu i Teatr Muzyczny Capitol wystawiły jej sztuki, m.in. *Leśni: apokryf* i *Wyzwolenie: królowe*. Redaktorka i współtwórczyni poetycko-społecznego pisma „Zakład”. Doktorantka IBL PAN. Naukowo zajmuje się zjawiskiem kampu w nowej poezji polskiej.

Adam Zdrodowski – poeta, prozaik, tłumacz, od niedawna hałasuje pod szyldem Mayhem in the Laundry Room. Wydał m.in. *47 lotów balonem* (2013), *Moon machine* (2019). Przekładał Sarah Perry, Marka Forda, Arvinda Mehrotę, Gertrude Stein, Williama S. Burroughsa, Vahni Capildeo, Marcusa Slease’a i Grzegorza Wróblewskiego. Publikował m.in. w „Literaturze na Świecie”, „Przekroju”, „Odrze”, „Opcjach”, „Jacket Magazine” i „Past Simple”.

Martix Navrot & Jagoda Wójtowicz

Eternal Engine: Enter the Chamber

Poznań, 14–30.06.2022

kuratorka: Aleksandra Skowrońska
producentka: Aleksandra Kołodziej
wystawa w ramach 14. Short Waves Festival

SKALA

Święty Marcin 49a, Poznań
galeriaskala.com

instytucje wspierające:

POZNAŃ*

AD
ARTE

FUNDACJA
EDUKACJI
KULTURALNEJ



SAMORZĄD MIĘDZYGOSPODARSTWA
WIELKOPOLSKIEGO

SHORT
WAVES
FESTIVAL



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

ABSENCE OF PROTAGONISTS

**galeria
SKALA**

5.07 – 2.09 2022

Laura Radzewicz
Jakub Kanna
Wojtek Nika
Julia Woronowicz
Xu Yang
Mari Ferrario
Julia Walkowiak
Miłosz Rygiel-Sańko

Działalność galerii SKALA wspierają:

POZnań



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



HILDEGARD SKOWASCH

Ogród Marty

1 lipca – 11 września 2022

BWA Galeria Sztuki
w Olsztynie

al. Marsz. J. Piłsudskiego 38

wt. - czw. 10:00 - 18:00

pt. - ndz. 11:00 - 19:00

Patroni medialni:



al. Marsz. J. Piłsudskiego 38
11-400 Olsztyn
tel. 08 523 21 08
www.olsztyn.pl





AMNESTY
INTERNATIONAL



Odważ się **RZĄDzić!**

amnesty.org.pl/odwaz-sie-poznac



AMNESTY
INTERNATIONAL



**POMÓŻ NAM DOKUMENTOWAĆ ŚLADY
ZBRODNI WOJENNYCH W UKRAINIE, BY WINNI
ZOSTALI POCIĄGNIĘCI DO ODPOWIEDZIALNOŚCI
PRZEKAŹ DAROWIZNĘ!**



Polska Misja
Medyczna



Wesprzyj działania humanitarne
w Ukrainie
www.pmm.org.pl



Biały nigdy nie był bardziej eko

Cradle to Cradle Certified® jest uznanym na całym świecie standardem gospodarki o obiegu zamkniętym. Arctic Paper Munkedals jest pierwszą fabryką na świecie, która uzyskała brązowy certyfikat Cradle to Cradle Certified® dla całego swojego asortymentu. Arctic Paper Grycksbo może poszczycić się srebrnym certyfikatem Cradle to Cradle Certified® dla wszystkich produkowanych papierów: Arctic, Arctic Volume oraz G. Dlatego niezależnie od tego czy zdecydujesz się na papier powlekany czy niepowlekany, nie tylko wybierasz najlepszą jakość, dokładasz również cegiełkę do ekologicznej odbudowy naszej planety.

Sprawdź naszą ofertę papierów z certyfikatem Cradle to Cradle Certified® na arcticpaper.com/c2c



ARCTIC PAPER