

Dzieciństwo

Literatura i Kultura

2024

tom 6

numer 2

volume 6

issue 2

Ciało i cielesność – reprezentacje i dyskursy
w tekstach kultury o dzieciństwie i dorastaniu

Body and Corporeality – Representations
and Discourses in Cultural Texts about
Childhood and Adolescence

Redakcja / Editors

Weronika Kostecka (Uniwersytet Warszawski, PL) – redaktor naczelna / editor-in-chief
Maciej Skowera (Uniwersytet Warszawski, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego, PL) – zastępca redaktor naczelnej / managing editor
Marta Niewieczyża (Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego, PL) – sekretarz redakcji / editorial assistant
Mell Sauter Brites Guimarães (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, BR)
Daniel Compora (University of Toledo, US)
Lillyam Rosalba González Espinosa (Ostravská univerzita, CZ)
Agata Klichowska (Uniwersytet Warszawski, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego, PL)
Anna Mik (Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego, PL)
Karolina Stępień (Uniwersytet Warszawski, PL)

Rada redakcyjna / Editorial board

Cristina Bacchilega (University of Hawai‘i at Mānoa, US)
Susan Deacy (University of Roehampton, UK)
Donald Haase (Wayne State University, US)
Grzegorz Leszczyński (Uniwersytet Warszawski, PL)
Katarzyna Marciniak (Uniwersytet Warszawski, PL)
Kimberly J. McFall (Marshall University, US)
Dorota Michułka (Uniwersytet Wrocławski, PL)
Xavier Mínguez-López (Universitat de València, ES)
Melek Ortobasi (Simon Fraser University, CA)
Veronica Schanoes (Queens College, City University of New York, US)
Violetta Wróblewska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, PL)
Krystyna Zabawa (Akademia Ignatianum w Krakowie, PL)

Redakcja językowa / Language editors

Zespół DLK

Projekt okładki i skład / Cover design and DTP

Grafini DTP

Wydawca / Publisher

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
Warszawa 2024

ISSN 2657-9510

Wersja elektroniczna jest referencyjna i publikowana na stronie

<https://www.journals.polon.uw.edu.pl/index.php/dlk>

Adres / Address

Redakcja czasopisma „Dzieciństwo. Literatura i Kultura”
Instytut Literatury Polskiej, Wydział Polonistyki
Uniwersytet Warszawski
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28
00-927 Warszawa
e-mail: redakcja.dlk@uw.edu.pl

Czasopismo finansowane przez
Wydział Polonistyki Uniwersytetu
Warszawskiego i afiliowane przy
Wydziale Polonistyki Uniwersytetu
Warszawskiego

Poglądy wyrażone w artykułach
nie zawsze są zbieżne
z poglądami redakcji.



 Teksty w czasopiśmie (jeśli nie zaznaczono inaczej) dostępne są na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

Lista osób recenzujących artykuły w roku 2024

Kamila Augustyn (Uniwersytet Wrocławski, PL)
Małgorzata Budzanowska-Drzewiecka (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, PL)
Justyna Hanna Budzik (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)
Anita Całek (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, PL)
James Joshua Coleman (University of Iowa, US)
Karolina Czerwiec (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, PL)
Monica DellaMea (Marshall University, US)
Konrad Dominas (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, PL)
Terri Doughty (Vancouver Island University, CA)
Mirosław Filiciak (Uniwersytet SWPS, PL)
Monika Frania (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)
Grażyna Gajewska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, PL)
Sylviane Greensword (Texas Christian University, US)
Beata Gromadzka (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, PL)
Jeremy Johnston (Illinois State University, US)
Kit Kavanagh-Ryan (Charles Sturt University, University of New England, AU)
Ewelina Konieczna (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)
Jakub Knap (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, PL)
Stanisław Krawczyk (Uniwersytet Wrocławski, PL)
Neil Lester (Arizona State University, US)
Jennifer Lindsay (Pacific Lutheran University, US)
Katarzyna Marak (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, PL)
Monika Mazurek (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, PL)
William McCarthy (Zayed University, AE)
Rosa Nam (Colorado State University, US)
Philip Nel (Kansas State University, US)
Ewa Nicewicz (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, PL)
Eghosa Obaizamomwan-Hamilton (Stanford University, US)
Sharifah Aishah Osman (Universiti Malaya, MY)
Anna Pigoń (Uniwersytet Wrocławski, PL)
Roberta Price Gardner (Kennesaw State University, US)
Jacek Pyżalski (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, PL)
Tom Sandercock (Deakin University, AU)
Roberta Seelinger Trites (Illinois State University, US)
Szymon Sikorski (Uniwersytet Rolniczy w Krakowie, PL)
Bogusław Skowronek (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, PL)
Magdalena Stoch (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, PL)

Theresa Strouth Gaul (Texas Christian University, US)
Joanna Szewczyk (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, PL)
J. Szpilka (Uniwersytet SWPS, PL)
Jaśmina Śmiech (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)
Andrzej Świrkowski (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, PL)
Sabina Waleria Świtała (Uniwersytet Wrocławski, PL)
Laureen Tedesco (East Carolina University, US)
Łukasz Tomczyk (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, PL)
Grzegorz Trębicki (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, PL)
Marta Tymińska (Uniwersytet Gdański, PL)
Anastasia Ulanowicz (University of Florida, US)
Alicja Ungeheuer-Gołąb (Uniwersytet Rzeszowski, PL)
Aleksandra Wieczorkiewicz (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, PL)
Halszka Witkowska (Uniwersytet Warszawski, PL)
Michał Wolski (Uniwersytet Wrocławski, PL)
Monika Woźniak (Università degli Studi di Roma „La Sapienza”, IT)
Chengcheng You (Universidade de Macau / University of Macau, MO)
Zofia Zasacka (Biblioteka Narodowa, Instytut Badań Edukacyjnych, PL)
Ruonan Zhang (Rollins College, US)



Od redakcji	8
From the Editors	

STUDIA / STUDIES

Davide Inengo	12
----------------------------	----

„Rozrywka dla dzieciątek”? Cieleśność, eros i wiek w *Pentameronie*
Giambattisty Basilego ze szczególnym uwzględnieniem opowieści
La vecchia scortecata

“Entertainment for Little Ones”? Corporeality, Eros, and Age in Giambattista Basile’s
Pentamerone, with a Focus on the Tale “La vecchia scortecata”

Anne Klomberg	37
----------------------------	----

Looking Different(ly): Staring and Performativity in the Construction
of Adolescent Embodied Outsiderhood Based on *Scars Like Wings*
by Erin Stewart

Patrzeć inaczej. Gapienie się i performatywność w konstrukcji wyobcowania
nastoletnich ciał na przykładzie powieści *Blizny jak skrzydła* Erin Stewart

Rosalyn Borst	53
----------------------------	----

“We’ll See Who Knits the Fastest”: Female Emotionality and Embodied
Knowledge in Annemarie van Haeringen’s Dutch Picturebook
Sneeuwvitje breit een monster and Its American Translation

„Zobaczmy, kto najszybciej robi na drutach”. Kobięca emocjonalność i ucieleśniona
wiedza w holenderskim picturebooku *Sneeuwvitje breit een monster* autorstwa
Annemarie van Haeringen i jego amerykańskim przekładzie

Anna Marczukiewicz	70
---------------------------------	----

Poznać swoje ciało, zrozumieć siebie. Problem samoakceptacji i dążenia
do doskonałości w *Tomie* Junjiego Itō

Get to Know your Body, Understand Yourself: The Problem of Self-Acceptance
and the Pursuit of Perfection in *Tomie* by Junji Itō

Karolina Czerkas 84

„Czy... już... twoja róża zakwitła czerwienią?”, czyli o tym, jak temat dojrzewania ujmują twórcy filmu *To nie wypanda*

“Did the red thing happen?”, or How the Creators of the film *Turning Red* Address the Theme of Adolescence

Faustyna Białous 106

Ciało: dziecięce – chore – hybrydyczne. Konstrukcje cielesności w serialu *Łasuch* Jima Mickle’a i Beth Schwartz

Body: Child – Sick – Hybrid. Constructions of Corporeality in Jim Mickle and Beth Schwartz’s TV Series *Sweet Tooth*

Katarzyna Szul 131

Autoagresja nastolatków na przykładzie bohaterów wybranych seriali młodzieżowych

Self-Aggression of Teenagers Based on the Example of Characters from Selected Young Adult TV Series

VARIA

Michalina Lubaszewska 154

To co ukryte, w tym co widoczne. Kilka uwag o *Piotrusiu Króliku* Beatrix Potter

The Hidden in the Visible: Reflections on *The Tale of Peter Rabbit* by Beatrix Potter

ARTYKUŁY RECENZYJNE / REVIEW ARTICLES

Rosy-Triantafyllia Angelaki 167

The Impact of Political and Cultural Changes in the European Landscape of the 20th and 21st Centuries on Children’s and Young Adult Literature

Wpływ przemian w europejskim krajobrazie polityczno-kulturowym XX i XXI wieku na literaturę dziecięcą i młodzieżową

Kümmerling-Meibauer, B., & Schulz, F. (Eds.). (2023). *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children’s literature*. Universitätsverlag Winter.

Agnieszka Kocznur 187

About a Girl: Louisa May Alcott’s *Little Women* at 150th Anniversary – Analysing Its Cultural and Literary Impact

O dziewczynie. 150 lat *Małych kobietek* Louisy May Alcott – literackie i kulturowe znaczenie powieści

Shealy, D. (Ed.). (2022). *Little Women at 150*. University Press of Mississippi.

Faye Dorcas Yung Schwendeman 196

Diverse Representations of Success in Asian Children's Texts

Zróżnicowane reprezentacje sukcesu w azjatyckich tekstach kultury dziecięcej

Chen, S.-W. S., & Lau, S. W. (Eds.). (2022). *Representations of children and success in Asia: Dream chasers*. Routledge.

Najnowszy numer *Dzieciństwa. Literatury i Kultury* poświęcony jest ciału i cielesności w tekstach kultury o dzieciństwie i dorastaniu. Punktem wyjścia rozważań zaprezentowanych w tomie jest przekonanie, że żyjemy w rzeczywistości, w której ciało stanowi nie tylko temat rozmaitych dyskusji, lecz także przestrzeń kulturowych, społecznych i politycznych napięć. Widać to wyraźnie w ambiwalentnym przekazie medialnym na temat cielesności. Z jednej strony, otaczają nas wizerunki wysportowanych ciał i przefiltrowanych twarzy influencerów i influencerki; reklamy, w których modele i modelki epatują swoją młodością i atrakcyjnością. Z drugiej zaś, pozornie dowartościowane ciało pozostaje tematem tabu. Choć upowszechniana masowo kultura popularna staje się coraz bardziej inkluzywna, wciąż dość niechętnie mówimy o chorobach, niepełnosprawności, starości czy trudnych relacjach z ciałem; słowem – o wszystkich ciałach, które nie mieszczą się w ogólnie przyjętym kanonie piękna. *Status quo* próbują zmienić ruchy społeczne, takie jak ciałopozytywność czy ciałoneutralność.

Dyskurs ten nie jest ograniczony do sfery mediów i polityki. Rozmaicie konceptualizowane ciało jest jednym z najstarszych wielkich tematów tekstów kultury. Nawet pierwsze ślady działalności twórczej człowieka – odciski dłoni na ścianach jaskiń – są namacalnym odbiciem jego cielesności, wyrazem fascynacji własnym ciałem i możliwością wykorzystania go jako środka wyrazu artystycznego. Jednakże w tradycyjnych koncepcjach podmiotowości przejawia się niechęć wobec ciała; jak pisała Ewa Hyży w monografii *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku* z 2012 roku, ta niechęć jest „efektem sposobu, w jaki ciało i umysł są rozumiane i definiowane, a mianowicie jako wzajemnie wykluczające się kategorie. [...] umysł zostaje uprzywilejowany w stosunku do ciała” (s. 22). Elizabeth Grosz, która w latach 90. ubiegłego wieku zakwestionowała tradycję owego dualistycznego podejścia, postulowała, by rozumieć ciało jako element tożsamości – podlegający inskrypcjom wewnątrz i na zewnątrz, a tym samym stanowiący kulturowy zapis idei, zjawisk i hierarchii społecznych oraz politycznych. Na polskim gruncie, zainspirowana myślą tej filozofki, wtórowała jej m.in. Katarzyna Rychter, dowodząc (w pracy *Krytyka podmiotu kartezjańskiego w feminizmie korporalnym Elizabeth Grosz* z 2014 roku), że ciało stanowi „ontologiczną

i metafizyczną całość materii (fizyczności) i kulturowych wyobrażeń ciała, poprzez które podmiot może pozostawać w relacji do świata [...] i przez które świat może pozostawać w relacji do podmiotu”.

W najnowszym numerze pytamy więc o to, jakim kulturowym inskrypcjom podlega ciało (zwłaszcza) w dzieciństwie i młodości, w jaki sposób zachodzą te procesy oraz jak obrazowane są w rozmaitych tekstach kultury, których twórcy i twórczynie próbują rozpoznać i zrozumieć owo rozdarcie ciała i umysłu oraz rozprawić się z binarnym pojmowaniem tożsamości. Autor i autorki artykułów zawartych w dziale „Studia” przyglądają się przeobrażeniom, dylematom, dyskursom i konfliktom dotyczącym ciała i cielesności m.in. w odniesieniu do kulturowych wizji dziecka i adolescenta. Numer rozpoczyna się, nieco paradoksalnie, od tekstu dotyczącego dzieła, które sugerując w podtytułe dziecięcy adres czytelnicy, jest w rzeczywistości utworem dla dorosłej publiczności odbiorczej – mowa o artykule, w którym Davide Iengo rozważył motywy cielesności, erosa i wieku, ale też kwestię (nie)dziecięcości treściowej w słynnym *Pentameronie* Giambattisty Basilego (1634–1636); autor poświęcił szczególną uwagę zawartej w tym zbiorze opowieści o staruszce, która została oskórowana na własne życzenie, aby zmienić się w młodą dziewczynę. Anne Klomberg omówiła natomiast powieść young adult *Blizny jak skrzydła* Erin Stewart (2018), rozpatrując znaczenie splotu wieku, płci i (nie)sprawności protagonistki dzieła dla odgrywania przez nią roli outsiderki, zwłaszcza w odniesieniu do stygmatyzującego spojrzenia innych postaci na jej ucieleśnione doświadczenie. Autorki kolejnych dwóch tekstów przeanalizowały zaś narracje werbalno-wizualne. Rosalyn Borst poddała namysłowi holenderską książkę obrazkową *Sneeuw witje breit een monster* autorstwa Annemarie van Haeringen (2014) oraz jej amerykański przekład *How to Knit a Monster* (2018), zwracając uwagę, jak dwie wersje tego picturebooka odnoszą się petryfikująco (poprzez reprodukcję stereotypów) lub subwersywnie (poprzez odwołanie do kategorii ucieleśnionej wiedzy) do obecnego w kulturze zachodniej konstruktu kobiet jako bytów emocjonalnie niestabilnych i pozbawionych kontroli. Anna Marczukiewicz skupiła się na japońskiej mandze *Tomie* Junjiego Itō (1987–2000), którą omówiła w kontekście rozmaitych perspektyw wewnątrztekstowego odbioru głównej bohaterki tej serii (*male gaze*, *female gaze* oraz własnego spojrzenia tytułowej postaci). Wreszcie, ostatnie trzy teksty w dziale „Studia” zostały poświęcone mediom audiowizualnym. Karolina Czerkas zaprezentowała analizę multimodalną filmu animowanego *To nie wypanda* w reżyserii Domee Shi (2022), zwracając baczną uwagę na to, jak na różnych poziomach (fabularnym, językowym, wizualnym itd.) przedstawiono w nim fizyczne i emocjonalne aspekty procesu dorastania – ukazanego za pomocą metaforycznej

metamorfozy dojrzewającej protagonistki w pandę rudą. Faustyna Białous poświęciła artykuł serialowi telewizyjnemu *Łasuch* Jima Mickle'a i Beth Schwartz (2021–2024) – zbadała z perspektywy myśli posthumanistycznej (m.in. studiów nad zwierzęcością, potwornością i śmieciowością) wizerunki pojawiających się w tym programie dziecięcych hybryd, podkreślając transgresyjny, przełamujący antropocentryczne myślenie charakter tego tekstu kultury. Katarzyna Szul zanalizowała natomiast, jak problem autoagresji osób nastoletnich jest prezentowany w wybranych współczesnych serialach telewizyjnych dla młodzieży: *Trzynastu powodach* Briana Yorkeya (2017–2020), *Sex Education* Laurie Nunn (2019–2023) oraz *GINNY i Georgii* Sarah Lampert (2021–). W dziale „Varia” prezentujemy artykuł Michaliny Lubaszewskiej na temat treści ukrytych w opowiadaniu Beatrix Potter o Piotrusiu Króliku, rozpatrywanych jako przekazy symboliczne ujawniające się na przecięciu tekstu i obrazu. W dziale „Artykuły recenzyjne” znalazły się trzy teksty: Rosy-Triantafyllia Angelaki omówiła tom zbiorowy *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children's Literature* pod redakcją Bettiny Kümmerling-Meibauer i Farriby Schulz (2023), Agnieszka Kocznur – monografię wieloautorską *Little Women at 150* zredagowaną przez Daniela Shealy'ego (2022), a Faye Dorcas Yung Schwendeman – książkę *Representations of Children and Success in Asia: Dream Chasers* pod redakcją Shih-Wen Sue Chen i Sin Wen Lau (2022).

Dziękujemy wszystkim osobom, które współtworzyły 12. numer czasopiśma *Dzieciństwo. Literatura i Kultura*¹. Serdecznie zapraszamy do lektury!

¹ Artykuły Davidego Ienga, Anny Marczukiewicz, Karoliny Czerkas i Faustyny Białous bazują na referatach wygłoszonych w trakcie konferencji naukowej *Od stóp do głów. Ciało i cielesność w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, która odbyła się w Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w dniach 5–6 maja 2023.

Studia / Studies

„Rozrywka dla dzieciątek”? Cieleśność, eros i wiek w *Pentameronie* Giambattisty Basilego ze szczególnym uwzględnieniem opowieści *La vecchia scortecata*¹

Abstrakt:

W artykule omówiono obecność motywów cielesności, erosa i wieku w najważniejszym dziele neapolitańskiego pisarza barokowego Giambattisty Basilego – zbiorze zatytułowanym *Lo cunto de li cunti* [Baśń nad baśniami], czyli *Pentameron* [Pentameron] (1634–1636), przy czym szczególną uwagę poświęcono analizie opowieści pt. *La vecchia scortecata* [Staruszka oskórowana]. W ramach krótkiej rekonstrukcji struktury *Pentameronu* w pierwszej kolejności podlega omówieniu znaczenie jego podtytułu – *Lo trattenimento de le peccerille* [Rozrywka dla dzieciątek] – wraz z obecnością elementu makabrycznego w całości dzieła. Aby to zilustrować, krótko przeanalizowano kilka innych opowieści, które wykorzystują elementy makabry, groteski i potworności w różnych formach: *Verde Prato* [Zielona Łąka], *Lo serpe* [Wąż] i *Tre corone* [Trzy korony]. Następnie, kładąc nacisk na baśń *La vecchia scortecata*, autor tekstu wyjaśnia związek między motywami erosa a starości, połączonymi odniesieniem do cielesności, wraz z ich wpływem na moralność i zachowanie postaci oraz nagrody, które otrzymują. Dzięki dokładnej analizie tekstualnej artykuł podkreśla rolę tego konfliktu w rozwoju i tragikomicznym rozwiązaniu historii. Na koniec krótko omówiono wersję tej opowieści zaprezentowaną w filmie *Pentameron* w reżyserii Matteo Garronego (2015).

Słowa kluczowe:

cielesność, eros, Giambattista Basile, Matteo Garrone, *Pentameron*, starość

* Davide Iengo – mgr, studiuje filologię klasyczną i historię starożytną na Uniwersytecie w Pizie oraz w Wyższej Szkole Normalnej w Pizie (Włochy). Jego zainteresowania naukowe obejmują archaiczną lirykę grecką (Bakchylidesa, Anakreonta) i komedię starogrecką, a szczególnie recepcję dzieł Arystofanesa w Polsce pod względem tłumaczeniowym oraz scenicznym. Kontakt: davide.iengo@sns.it.

¹ Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia autora artykułu – Davidego Iengo. W cytatach z *Pentameronu* skorzystano z oryginału w języku neapolitańskim według wydania w opracowaniu Michelego Raka (Basile, 1634–1636/1995).

“Entertainment for Little Ones”? Corporeality, Eros, and Age in Giambattista Basile’s *Pentamerone*, with a Focus on the Tale “La vecchia scortecata”

Abstract:

This article discusses the themes of corporeality, eros, and age in the most significant work of the Baroque Neapolitan writer Giambattista Basile – *Lo cunto de li cunti* [The Tale of Tales], also known as *Pentamerone* (1634–1636), with particular attention given to the analysis of the tale “La vecchia scortecata” [The Skinned Old Lady]. The article begins with a brief reconstruction of the *Pentamerone*’s structure, exploring the meaning of its subtitle – *Lo trattenimento de le peccerille* [Entertainment for Little Ones] – along with the presence of macabre elements throughout the work. To illustrate this, a few other tales are shortly considered for their use of macabre and monstrosity in various forms: “Verde Prato” [Green Meadow], “Lo serpe” [The Snake], and “Tre corone” [The Three Crowns]. With a focus on the tale of the skinned old lady, the author of the paper clarifies the link between the motifs of eros and old age, interwoven with the theme of corporeality, and their influence on the behaviours and rewards of the protagonists. Through a detailed textual analysis, the article underlines the role of this conflict in the evolution and the tragicomic resolution of the story. Finally, the cinematic rendition of the narrative in *The Tale of Tales* by Matteo Garrone (2015) is briefly discussed.

Key words:

corporeality, eros, Giambattista Basile, Matteo Garrone, *Pentamerone*, old age

Wstęp. Po co czytać *Pentameron*?

Najważniejsze dzieło neapolitańskiego poety i pisarza barokowego Giambattisty Basilego (1566/1575/1583–1632²) to zbiór 50 fabuł o charakterze fantastycznym połączonych opowieścią ramową zatytułowany *Lo cunto de li cunti* [Baśń nad baśniami], napisany w języku neapolitańskim i szerzej znany jako *Pentamerone* [Pentameron] – co stanowi odwołanie do wielkiego wzoru

² Niektóre dane biograficzne o Basilem są niepewne, niejasne albo po prostu nieznanne. Wędlug katalogu dzieci ochrzczonych w parafii św. Mikołaja w miejscowości Giugliano (Neapol) dziecko nazwane Giovan Battista Basile przyszło na świat w 1566 roku, natomiast Benedetto Croce (1925/2017, s. 3) przesunął datę urodzenia pisarza na rok 1575, mimo że nie podał źródła proponowanej daty, a ostatnie badania Vincenza Palmisciana (2022) i Domenica Antonia D’Alessandra (2023) nad dokumentami archiwalnymi o rodzinie Basilego sugerują, że prawdopodobnie neapolitański twórca urodził się w roku 1583, pomieszczenie dat wyniknęło zaś z homonimii w odniesieniu do imion i nazwisk jego rodziców.

literackiego, *Dekameronu* Giovanniego Boccaccia z połowy XIV wieku. Dzieło Basilego jest czasami uważane za jeden z pierwszych zbiorów bajek i baśni w europejskiej tradycji literackiej³.

Niniejszy artykuł ma na celu analizę kilku opowieści zawartych w *Pentameronie* ze szczególnym uwzględnieniem obecności i wzajemnych relacji makabry, potworności i cielesności (w tym starości i erotyzmu jako jej aspektów), którymi świat wykreowany przez Basilego jest wypełniony. W dziele neapolitańskiego autora przeplatają się bohaterowie znani z tradycyjnego folkloru – ogry, wróżki, czarownice, księżniczki i książęta, smoki, królowie i królowe – oraz inne, raczej absurdalne postaci, np. dziewczyna o koziej twarzy i pchła wielkości krowy. Aby rozpoznać i zrozumieć formy i funkcje makabry, potworności fizycznej oraz erotyzmu i ich wzajemnego przenikania się w tym zbiorze, krótko przedstawię trzy fabuły, w których elementy o takim charakterze są widoczne i ważne: *Verde Prato* [Zielona Łąka] (II 2)⁴, *Lo serpe* [Wąż] (II 5) i *Tre corone* [Trzy korony] (IV 6). W dalszej kolejności zwrócę baczną uwagę na baśń pt. *La vecchia scortecata* [Staruszka oskórowana] (I 10), aby wyjaśnić silną relację między pojawiającymi się w niej motywami erosa, starości, moralności oraz makabrycznie zaprezentowanej cielesności wraz z ich znaczeniami. Analizować będę przede wszystkim oryginał Basilego, ale też kontekstowo jego wersję filmową – *Pentameron* w reżyserii Mattea Garronego (2015).

Krótką historia recepcji *Pentameronu*

Już około 1615 roku wersje rękopiśmienne niektórych opowieści później zawartych w *Pentameronie* bywały prawdopodobnie czytane na dworach (Stromboli, 2005, s. 16; adresatami dzieła Basilego byli faktycznie dworzanie – inaczej niż sugeruje podtytuł, jak wyjaśnię w dalszej kolejności). Pierwsze wydanie *Pentameronu* ukazało się jednak już po śmierci Basilego, w dwóch tomach w latach 1634 i 1636⁵, bez ostatniej rewizji autora, który

³ Jak słusznie podkreśla Armando Maggi (2015), „nowoczesne baśnie europejskie mogły się pojawić dopiero w epoce barokowej, szczególnie zaś – na Półwyspie Apenińskim, a obecne w nich eksperymenty retoryczne i ekstrawagancje językowe zyskały rozgłos w XVII-wiecznej Europie” (s. 28).

⁴ W całym tekście cyfra rzymska oznacza dzień, w którym zostaje zaprezentowana opowieść, a arabska – kolejność w danym dniu.

⁵ Pod właściwym tytułem *Lo cunto de li cunti* [Baśń nad baśniami]; dzieło przyjęło tytuł *Pentamerone* dopiero od piątego wydania (1674).

zmarł z powodu choroby podczas nagłej epidemii w 1632 roku. Wraz z jego innymi utworami napisanymi w języku neapolitańskim *Pentameron* został opublikowany na polecenie siostry pisarza Adriany, znanej ówczasie śpiewaczki operowej, pod anagramowym pseudonimem Gian Alesio Abbatutis⁶. Później – przynajmniej do 2005 roku, kiedy to ukończona została praca doktorska Caroliny Stromboli zawierająca tę informację – miało miejsce jeszcze 14 wydań w języku neapolitańskim, z czego 11 edycji opublikowano między 1637 a 1788 rokiem (s. 26–29). Świadczy to o wielkim sukcesie literackim dzieła Basilego i o popularności zbioru przez ponad 150 lat od daty pierwotnej publikacji. Ogromny był też wpływ zbioru na europejską tradycję baśniową do XIX wieku, co podsumowuje tabela 1.

Trzeba wspomnieć, że nie wszystkie z baśni wskazanych w tabeli w drugiej kolumnie wywodzą się bezpośrednio z wariantów zawartych w dziele Basilego; w licznych przypadkach był on po prostu pierwszym autorem wersji literackiej opowiadań już praktycznie wszechobecnych w folklorze różnych narodów i epok. Armando Maggi (2015, s. 28–29) pisze, że ogólnymi wzorami literackimi dla pisarza, ze względu na konstrukcję narracyjną, były „włoska proza barokowa” oraz „epizodyczna i fragmentaryczna struktura typowa dla baśni ludowych”, jednocześnie parodiowane i imitowane zarówno formalnie oraz stylistycznie, przez skomplikowaną składnię i widoczne upodobanie do nadmiernej opisowości, jak i językowo, z uwagi na użycie neapolitańskiego. Ten ostatni wybór jest szczególnie interesujący, zwłaszcza że przed *Pentameronem* język neapolitański nie miał jeszcze usystematyzowanego, „wyższego” statusu języka literackiego – można stwierdzić, że Basile spełnił dla literatury neapolitańskiej taką samą funkcję co Dante Alighieri dla włoskiej. Użycie tego języka w dziele parodiująco-imitującym wielkie wzory literatury włoskiej, do tego napisanym w stylu w pełni barokowym, wywołuje u czytelnika poczucie dysonansu – ironia, wulgarność i rozwiązłość tematyczna zostają bowiem w *Pentameronie* wyrażone co prawda w wysokim, skomplikowanym stylu, lecz po neapolitańsku, a więc językowo niezależnie od włoskiej tradycji i jej krystalizacji, jak stwierdza Mario Petri (1983, s. 162).

⁶ Mario Praz (1975, s. 208) zaznacza, że pierwsze wydanie *Pentameronu* było niskiej jakości, w przeciwieństwie do luksusowego pierwszego wydania innego majstersztyku Basilego – *Teagene* (1637).

TABELA 1. Pierwowzory wątków w *Pentameronie* i ich późniejsze warianty

Pierwowzory wątków u Basilego	Warianty innych autorów
<i>La gatta Cennerentola</i> [Kotka Popielucha] (I 6)	Charles Perrault, <i>Cendrillon, ou la Petite Pantoufle de verre</i> [Kopciuszek, czyli pantofelek z popieliczki] (1697) ^a
	Wilhelm i Jacob Grimm, <i>Aschenputtel</i> [Kopciuszek] (1812)
<i>Lo cuorvo</i> [Kruk] (IV 9)	Wilhelm i Jacob Grimm, <i>Schneewittchen</i> [Królewna Śnieżka] (1812)
<i>Sole, Luna e Talia</i> [Słońce, Księżyc i Talia – imiona własne postaci] (V 5)	Charles Perrault, <i>La Belle au bois dormant</i> [Śpiąca królewna] (1696)
	Wilhelm i Jacob Grimm, <i>Dornröschen</i> [Śpiąca królewna] (1812)
<i>Petrosinella</i> [Pietruszynka] (II 1)	Charlotte-Rose de Caumont La Force, <i>Persinette</i> [Pietruszynka] (1698) ^b
	Wilhelm i Jacob Grimm, <i>Rapunzel</i> [Roszpunka] (1812)
<i>Cagliuso</i> [własne imię postaci] (IV 2)	Charles Perrault, <i>Le Maître chat, ou le Chat botté</i> [Imć kot, czyli Kot w butach] (1697)

^a Kwestia wpływu Basilego na Perraulta nie jest do końca jasna. W czasach tego drugiego nie istniała jeszcze francuska wersja *Pentameronu* – ta została opublikowana po raz pierwszy dopiero w 1986 roku (wspominam o tym więcej w tekście głównym). Możliwe, że Perrault miał okazję słuchać poszczególnych historii na dworach czy salonach albo po prostu sam przeczytał *Pentameron* w oryginale. Prawdopodobnie jednak francuski twórca poznał historie podobne do opowieści Basilego dzięki dziełu włoskiego pisarza i poety Francesca Straparoli *Le piacevoli notti* [Przyjemne noce] (1550), dostępnym w języku francuskim już w czasach Perraulta. Problematyczne zagadnienie to nie tyle ogólny wpływ Basilego na Perraulta, ile raczej ustalenie konkretnego źródła, dzięki któremu ten drugi mógł się zetknąć z *Pentameronem*.

^b Możliwy wpływ *Pentameronu* widać w samym tytule zbioru Mademoiselle de La Force, z którego pochodzi *Persinette*, czyli *Les contes des contes* [Baśnie nad baśniami], mimo że, jak w przypadku Perraulta, nie wiemy z pewnością, czy ani skąd dokładnie autorka знаła tekst Basilego: „Nie sposób dowiedzieć się, czy de La Force zainspirowała się pewną »opowieścią mamek« [*conte de nourrice*] z ustnej tradycji, czy samym *Pentameronem* Basilego, lecz niektóre podobieństwa między utworem Basilego a tym de La Force sugerują, że znała ona neapolitańskie dzieło” (Vos-Camy, 2023, s. 69).

Opracowanie własne.

Po pierwszym tłumaczeniu – na dialekt boloński w 1742 roku⁷, dokonanym przez siostry Angiolę i Teresę Zanotti oraz Maddalenę i Teresę Manfredi (Stromboli, 2005, s. 30) – dzieło Basilego zostało po raz kolejny w całości przełożone – na niemiecki przez Felixa Liebrechta – w 1846 roku. Kompletny przekład na angielski wydał brytyjski polimat Richard Burton w 1893 roku, a dopiero w 1925 roku ukazało się pełne tłumaczenie na włoski, którego autorem był krytyk i filozof Benedetto Croce. W odniesieniu do dziejów *Pentameronu* we Włoszech⁸ trzeba wspomnieć ważne prace Michelego Raka, który w 1986 roku opublikował tekst Basilego w nowoczesnym włoskim przekładzie, dzięki któremu dzieło dotarło do większej – choć wciąż stosunkowo niewielkiej – grupy czytelników. W tym samym roku co przekład Raka pojawiło się też pierwsze pełne tłumaczenie na francuski, wykonane przez Myriam Tanant. Polskiego kompletnego przekładu jeszcze nie ma, ale w 1992 roku wydano *Najpiękniejsze baśnie* podpisane nazwiskiem Basilego⁹, kolekcję zawierającą osiem wybranych opowieści w tłumaczeniu Marii Żurowskiej.

Struktura *Pentameronu*, funkcja i kształt ramy narracyjnej

Idąc śladami Boccaccia, Basile wybrał dla swojego dzieła strukturę metanarracyjną, rozdzielając baśnie między wiele opowiadaczek snujących historie przez pięć dni – dokładne znaczenie tytułu *Pentameron* odnosi się zresztą właśnie do historii rozwijającej się w takim czasie (znów – odwołanie do *Dekameronu*).

Na początku *Pentameronu* wprowadzona zostaje rama narracyjna, stanowiąca faktycznie samodzielną historię. Oto w krainie Vallepelosa [Dolina

⁷ To najczęściej pojawiająca się w opracowaniach data, choć np. Stromboli (2005, s. 30) podaje 1714.

⁸ Mimo że za życia Basilego ani Włochy nie istniały jeszcze jako zjednoczony kraj, ani język włoski nie został do końca ustalony formalnie, koncepcje „włoszczyzny”, „Włoch” i „języka włoskiego” już od czasów Dantego, Petrarcki i Boccaccia pojawiały się w społecznej refleksji, w różnego rodzaju dziełach literackich i w zbiorowej świadomości mieszkańców Półwyspu Apenińskiego; dlatego w artykule często stosuję terminy „włoski” i „Włochy” bez odniesienia do państwa w pełni zjednoczonego politycznie lub językowo – mam na myśli pojęcia już szeroko obecne w czasach Basilego w przestrzeni ideowej, a nie faktyczny stan rozpoznany na poziomie oficjalnej nomenklatury.

⁹ Podtytuł został przełożony na polski jako *Festyn tłuścioszek*. Takie tłumaczenie zachowuje pewny ironiczny ton – pasujący do ogólnej groteskowej atmosfery narracji. Jednak ta interpretacja podtytułu pozbawia go ważnego szczegółu dotyczącego (fałszywych) adresatów opowiadań, tj. „dzieciątek”.

Owłosiona]¹⁰ smutna księżniczka Zoza naśmiewa się z pewnej staruszki, nie wiedząc, że jest ona czarownicą. Zemsta więdźmy polega na tym, że wskutek klątwy Zoza będzie mogła wziąć ślub tylko z Tadeuszem, księciem krainy Camporotondo [Okragłe Pole], który też został przeklęty i nie jest w stanie się obudzić. Może mu pomóc wyłącznie dziewczyna, która w ciągu trzech dni wypełni ceber swoimi łzami. Zozie nie udaje się tego zrobić: kiedy brakuje już niewiele do napełnienia cebra, opanowuje ją zmęczenie i bohaterka zasypia. Z okazji korzysta chytra niewolnica, która budzi księcia, wypłakując ostatnie brakujące łzy do cebra, a następnie zachodzi z mężczyzną w ciążę i bierze z nim ślub. Będąc w ciąży, kobieta wydaje rozkaz, aby na dworze królewskim zebrało się 10 starszych niewiast, które mają jej opowiadać zabawne historie. Każda ze staruszek prezentuje więc jedną bajkę dziennie, a pierwsze cztery dni kończą się śpiewaniem tzw. eklogi, tj. utworu lirycznego różnej długości o strukturze dialogiczno-dramatycznej i charakterze satyrycznym. Koniec piątego dnia łączy się z początkiem opowieści, zamykając ramę narracyjną w sposób właściwy dla tzw. kompozycji pierścieniowej – po finale ostatniej z 50 baśni to Zoza opowiada przed królem i całą publicznością swoją historię, a kiedy Tadeusz odkrywa oszustwo niewolnicy, skazuje ją na śmierć i żeni się z Zożą. Dodatkowo, każdy dzień posiada własny wstęp, w którym przedstawiony zostaje kontekst, w jakim staruszki snują swoje opowieści; wstęp do pierwszego dnia jest także wstępem do całego dzieła.

Taka struktura była już w czasach Basilego tradycyjnym elementem organizacyjnym zbiorów opowiadań. Jak słusznie podkreśla Ruth M. Bottigheimer (2009):

W latach 20. XVII stulecia [...] zbiory opowieści były gatunkiem literackim istniejącym już od wieku i wyraźnie ugruntowanym [...]. Takie zbiory miały standardową formę pod względem organizacji strukturalnej. Historie [w nich zawarte] nie były losowo gromadzone, lecz umieszczano je w ogólnej narracji ramowej, w której autor wskazywał przy każdej opowieści jednego narratora obdarzonego imieniem, [...] próbując dodać prawdopodobieństwa fabułom, przedstawiając w wiarygodny sposób fakt, że pewna grupa osób [...] (faktycznie) się zgromadziła (s. 77).

Biorąc pod uwagę tę ważną cechę typowej ramy narracyjnej zbioru opowiadań, można już w samej historii *Zozy* zauważyć wyraźną tendencję do parodii i zmiany tradycyjnych wzorów literackich. Prawdopodobieństwo zaistnienia

¹⁰ Widoczne jest tu odniesienie do żeńskich genitaliów. Ironia i rubasznosc są najważniejszymi cechami stylu Basilego, ciągle mającego za wzór Boccaccia.

sytuacji opisywanej przez Basilego w ramie, wspomniane przez Bottigheimer, zostaje bowiem zanegowane w kontekście fizycznego wyglądu 10 starych opowiadaczek zasugerowanego przez przydomki dodane do każdego imienia: „Lukrecja Kulawa, Franciszka Skrzywiona, Dominika z Wolem, Wiktorria Nosaczka, Porcja Garbata, Antonella Śliniąca się, Julia Mordziasta, Paula o Zapalonych Oczach, Hieronima z Grzybicą, Jakubina Prawiekowa” (Basile, 1634–1636/1995, s. 9). Zebranie się tak komicznie nazwanych, groteskowych postaci w jednym miejscu nie jest zbyt prawdopodobne – co nie powinno jednak dziwić czytelników żadnego dzieła literackiego, tym bardziej barokowego.

Co więcej, opowieść ramowa zawiera dwa elementy, tj. przemoc (na poziomie tematycznym) i zgryźliwą ironię (na planie retorycznym), które stoją w zdecydowanej opozycji do podtytułu *Pentameronu*: po neapolitańsku to *Lo trattenimento de le peccerille*, a więc dosłownie: „Rozrywka dla dzieciątek”. Już od pierwszych słów dzieła widoczny jest więc wyraźny kontrast między ironicznie zasugerowaną, fałszywą publicznością dziecięcą, a właściwą grupą odbiorczą, w pełni dorosłą, a nawet, co sugeruje treść zbioru, potencjalnie rozwiązłą – jak podkreśla Nancy L. Canepa (1999):

[...] sam podtytuł [...] jest ewidentnie żartobliwy. [...] bajki ludowe były opowiadane dzieciom przez matki i mamki, ale rozpowszechniły się także wśród przedstawicieli klas niższych [...] i [...] stały się arystokratyczną rozrywką na dworach, w elitarnych kręgach literackich. Kiedy weszły do świata literackiego dzięki piórom takich autorów takich jak Basile, dworska publika stała się [...] [ich] wyraźnie ograniczonym i elitarnym audytorium (s. 14).

W jeszcze większym stopniu można się zorientować, że *Pentameron* to nie „dziecięca rozrywka”, patrząc na trzeci – tym razem tematyczny i estetyczny – ważny aspekt zbioru: wszechobecność potworności cielesnej i makabry oraz ich związek z seksualnością i erotyzmem¹¹. Dodatkowo, warto od razu podkreślić, że wszystkie opowiadania z wyjątkiem jednego – *Lo viso* [Twarz] (III 3) – mają radosny finał. Odgrywa to ważną rolę w kontekście znaczenia podtytułu, który – mimo że faktycznie jest intencjonalnie nieprawdziwy – może być także interpretowany jako deklaracja pewnych zamiarów komunikacyjnych autora. Jak zostanie szczegółowo wyjaśnione dalej, da się bowiem zinterpretować ten

¹¹ Sama przemoc czy potworność wcale nie są wyjątkowymi elementami folkloru oraz, bardziej szczegółowo, tradycji bajek i baśni, również tych dziecięcych, w których takie składniki mają spełniać szczególną pedagogiczną funkcję. Na jasne zwracanie się autora/narratora do dorosłej publiczności wskazuje raczej erotyczny charakter niektórych historii i silne wzajemne przeplatanie się tych elementów – nie da się wziąć ich pod uwagę niezależnie.

ironiczny podtytuł jako wskazówkę, że Basile traktuje swoich (dorosłych) czytelników „jak dzieci”, próbując im przekazać nauki moralne przybrane w kostium komicznych historii.

Kluczowe pojęcia interpretacyjne: eros, makabra, groteska

Przed analizą czterech opowieści, o których wspomniano we wstępie, konieczne jest doprecyzowanie pojęć używanych przeze mnie w trakcie przedstawiania i analizowania konkretnych historii: erosu, makabry i groteski, których wzajemne przenikanie się będzie w artykule eksplorowane ze szczególną uwagą.

Pierwsze z tych trzech kluczowych pojęć, eros, jest w niniejszym tekście w głównej mierze analizowane z perspektywy cielesnej i traktowane jako synonim seksualności oraz erotyzmu. Przydatne jest przede wszystkim wyjaśnienie terminu pojawiającego się w tytule *Encyclopedia of Erotic Literature*:

Jako literaturę erotyczną określa się tutaj te dzieła, w których dominują tematy seksualności / pożądania seksualnego. [...] zaskakująca jest trudność, z którą zetknęli się badacze, próbując odróżnić literaturę erotyczną od pornografii lub historii miłosnych zawierających treści seksualne. Żaden z istniejących terminów, ani „erotyzm”, ani „pornografia”, nie jest neutralny. Ogólnie rzecz biorąc, pierwsze słowo odnosi się do pewnej akceptowalnej formy seksualności, podczas gdy drugie oznacza seksualność społecznie lub politycznie nie do przyjęcia (Brulotte, Phillips, 2006, s. x).

Należy pamiętać, że *Pentameron* w żadnym sensie nie należy do literatury ściśle erotycznej, a obecność seksualności w tym zbiorze można raczej opisać jako czynnik narracyjny, z którego opowiadacz korzysta głównie po to, by wywołać śmiech u publiczności, a gdzieś tam – jako element zawiązania akcji, co zostanie szczegółowo wyjaśnione w kontekście historii o staruszce oskórowanej. Można jednak zestawzić przedstawienie seksualności u Basilego z zakresem dwóch określeń podanych wyżej. *Pentameron*, mimo że niektóre z opowieści w zbiorze faktycznie należą do kategorii „historii miłosnych zawierających treści seksualne”, wykorzystuje zarówno elementy erotyzmu, jak w przypadkach zakochanych młodych bohaterów i bohaterek, którzy muszą pokonać wielkie trudności, aby zjednoczyć się z partnerem czy partnerką, jak i elementy pornografii, często połączone z makabrą i groteską. Zostaną one szczegółowo przybliżone dalej: znajdziemy tu związki niezgodne z moralnością społeczną, jednostki pożądliwe albo zazdrosne o życie seksualne głównej postaci, niekiedy

z pewnym akcentem voyeurystycznym – co zobaczymy w przypadku opowieści pt. *Verde Prato* [Zielona Łąka].

Pojęcia drugie i trzecie, tj. groteskę i makabrę, omówię łącznie ze względu na ich wzajemną zależność: w znaczeniu, które w niniejszej analizie będzie brane pod uwagę, makabra staje się częścią groteski jako szerszej kategorii. Sama koncepcja groteski jest trudna do szczegółowego opisanie. Philip Thomson (2018) stwierdza jednak, że „ogarnia [...] [ona] jednoczesną obecność śmieszności i elementów niezgodnych ze śmiesznością” (s. 3). W tym określeniu, którego znaczenie w pewnej mierze odpowiada zakresowi definicji pojęcia *umorismo* [humoryzm] podanej przez włoskiego pisarza Luigię Pirandella (1908)¹², warto się skupić nie tyle na obecności pewnego elementu „śmiesznego” (co można postrzegać jako coś w miarę pozytywnego), ile raczej na obecności składnika „nie-śmiesznego” (co da się interpretować na różne sposoby i w różnych znaczeniach: zarówno jako zjawisko poważne czy smutne, jak i w negatywnym sensie niepokojące czy grozotwórcze – będzie to widoczne u Basilego). W interpretacji zaproponowanej przez Thomsona groteskę należy rozumieć jako kategorię bliską innemu pojęciu, które w *Pentameronie* ma znaczną wagę – mowa o cudowności. Suzanne Magnanini (2008) opisuje włoskie określenie *meraviglia* [cud, cudowność] jako istotną cechę i ważny cel tamtejszej poetyki barokowej – właściwość powstającą:

[...] z zestawienia dwóch różniących się od siebie składników, która ujawnia poprzednio niezauważone podobieństwa między nimi [...]. Poczucie cudowności [...] rodzi się z jednoczesnego odczuwania atrakcyjności i obrzydzenia przez widza stojącego przed przedmiotem, który chwilowo opiera się zawłaszczeniu lub asymilacji w istniejącym schemacie epistemologicznym (s. 20).

W tym sensie można uważać groteskę za konkretną formę cudowności – co zgadza się z jej funkcją rozrywkową, służącą w całym *Pentameronie* celom dydaktycznym i pedagogicznym: jednoczesne odczuwanie sprzecznych wrażeń

¹² Pirandello (1908) definiuje humoryzm jako „poczucie przeciwieństwa” [*sentimento del contrario*] (s. 149), tj. jednoczesnej obecności czegoś śmiesznego i czegoś smutnego w tej samej sytuacji. Znany przykład podany przez Pirandella, by wyjaśnić koncepcję *umorismo*, to postać tzw. staruszki ozdobionej [*vecchia imbellettata*]: kiedy zobaczymy starszą panią ekstrawagancko ubraną i mocno umalowaną, naszą pierwszą reakcją może być poczucie śmieszności. Jednak zastanawiając się nad powodami, dla których staruszka tak się prezentuje, możemy dojść do poważnych refleksji (tj. mieć reakcję przeciwną do pierwotnej), np. na temat jej niskiej samooceny – być może staruszka próbuje czuć się bardziej komfortowo ze swoim wyglądem, który bez odpowiedniego ubioru i makijażu wywołuje w niej niepokój, albo stara się lepiej wyglądać dla swojego męża, który już jej nie kocha.

staje się intrygującym źródłem fascynacji dla czytelnika, słuchacza, widza; stąd właśnie w grotesce element rozrywkowy (w *Pentameronie* skierowany raczej do dorosłych niż do „dzieciątek”).

Należy jeszcze zwrócić uwagę na pojęcie makabry, którego również nie da się w pełni satysfakcjonująco objaśnić. Zauważa to Marius A. Pascale (2019, s. 552–553), który wszakże podaje następującą definicję tego zjawiska: „[...] chęć oddawania się zainteresowaniu tym, co obiera za temat [...] permutację śmierci lub pośrednie etapy cierpienia”, dodając w przypisie, że „podane określenie wywodzi się z codziennego, nieformalnego użycia języka [...]”, co jest spowodowane „brakiem formalnych badań w kierunku wskazania dokładnego znaczenia [tego terminu]”. Podczas gdy groteska może nie zawierać odniesień do śmierci, okaleczenia czy cierpienia fizycznego, pod warunkiem że przedstawi związek między jednym elementem – śmiesznym – i drugim – na różne sposoby niepasującym do tego pierwszego, makabra łączy się obowiązkowo z jakąś formą horroru cielesnego, z bolesną kondycją fizyczną, z różnego rodzaju niekomfortowymi – i pewnie niekoniecznie śmiesznymi – dla publiczności obrazami. Co najciekawsze, makabra spełnia też funkcję rozrywkową: w większości przypadków jest ona bezpośrednio połączona z groteską, czyli staje się dla niej podstawą, co można zauważyć w finale opowieści *La vecchia scortecata*, w którym staruszka śmieje się, gdy jest skórowana, przekonana, że to przywróci jej młodość i piękno, a w rzeczywistości – makabrycznie umiera.

Ogólna obecność makabry. *Pentameron* – „rozrywka dla dzieciątek”?

Aby umieścić we właściwym kontekście opowiadanie *La vecchia scortecata*, na które później zostanie zwrócona szczególna uwaga, zasadne jest wstępne rozpatrzenie ogólnej obecności makabry i potworności w *Pentameronie*. W tabeli 2 wyszczególniono opowieści¹³, w których pojawiają się motywy seksualności, potworności i przemocy/śmierci; ich obecność w zbiorze sugeruje, że adresatami dzieła mają być raczej dorośli, a nie dzieci (mimo że takie tematy częściowo należą do tradycji literatury dziecięcej ze względu na ich – przynajmniej w ujęciu niektórych tradycji pedagogicznych – potencjał edukacyjny).

¹³ Wykluczona została historia tworząca ramę narracyjną, o której pisałem wcześniej – opowieść ramowa ewidentnie porusza tematy seksualności i śmierci; za element potworności można zaś uznać obecność w niej 10 groteskowych staruszek.

TABELA 2. Opowieści zawarte w *Pentameronie* wykorzystujące motywy seksualności, potworności i/lub przemocy/śmierci

Opowieści z motywem seksualności	Opowieści z motywem potworności	Opowieści z motywem przemocy/śmierci
I 2, I 10	I 1, I 3, I 4, I 7, I 8, I 9, I 10	I 1, I 2, I 7, I 9, I 10
II 2 , II 5, 9	II 1, II 2 , II 3, II 5, II 7	II 2 , II 3, II 5 , II 8
–	III 1, III 5	III 2, III 3, III 4, III 9, III 10
IV 6	IV 3, IV 5, IV 6	IV 3, IV 4, IV 5, IV 6
–	V 4, V 6	V 1, V 4, V 5, V 9, V 10

Opracowanie własne.

Jak wynika z tabeli, jedyne historie, które zawierają jednocześnie wszystkie „dorosłe” tematy, to opowieści I 10, II 2, II 5 i IV 6 (cyfry w tabeli zostały w tych przypadkach pogrubione). Pomijając na razie pierwszą z nich, której zostanie poświęcona oddzielna część artykułu, warto porównać trzy pozostałe baśnie ze względu na zawarte w nich tematy.

Wspólne wzory narracyjne. *Verde Prato*, *Lo serpe* i *Tre corone*

Porównanie trzech opowieści trzeba zacząć od ich krótkiego podsumowania. Pierwszą, *Verde Prato* [Zielona Łąka]¹⁴ (II 2), Basile prezentuje następująco (1634–1636/1995):

Nella jest kochana przez księcia, który często odwiedza ją, przechodząc przez kryształowe przejście, i razem się radują; jednak po zniszczeniu przejścia przez zazdrosne siostry księżę doznaje ciężkich ran na całym ciele i niemal umiera. Nella, dzięki niezwykłemu przypadkowi, dowiadyuje się, jak uleczyć rany¹⁵, dokonuje tego, uzdrawia księcia i bierze z nim ślub (s. 134).

Drugą historię, *Lo serpe* [Wąż] (II 5), tak przedstawia streszczenie zawarte w *Pentameronie*:

¹⁴ Croce stosuje zapis Verdeprato, co interpretuje jako imię księcia, mimo że w opowieści nigdzie nie wspomina się wprost tego imienia (Basile, 1634–1636/2017, s. 133).

¹⁵ Nella, kiedy wędruje po lesie w wyszukiwaniu leku, podsłuchuje rozmowę małżeństwa ogrów i odkrywa, że tę funkcję może pełnić ogrzy tłuszcz. Podając się za głodną biedaczkę, bohaterka przekonuje ogry, by wpuściły ją do domu, zabija oba pogrążone we śnie stwory i odkrawa tłuszcz ze zwłok, aby za jego pomocą uleczyć rany wybranka (przyp. autora artykułu).

Król krainy Starza Longa [Długie Pole] łączy w małżeństwie córkę [o imieniu Grannonia] i węża, a po odkryciu, że wąż jest w istocie pięknym młodzieńcem, pali jego wężową skórę. Chłopiec, próbując uciec przez okno, rozbija głowę, a ponieważ nie da się znaleźć żadnego leku [na jego dolegliwość], królowna zostawia ojcowski dom i usłyszawszy od lisa, jak wyleczyć ukochanego, chytrze zabija lisa i tłuszczem¹⁶ jego oraz różnych ptaków smaruje zranionego chłopca, będącego synem pewnego księcia, i bierze z nim ślub (s. 152)¹⁷.

Trzecią historię, *Tre corone* [Trzy korony]¹⁸ (IV 6), Basile streszcza następująco:

Marchetta, porwana przez wiatr, zostaje przeniesiona do domu pewnej ogrzycy, przez którą jest bita, a po różnych przejściach przebiera się za mężczyznę i ucieka; trafia później na dwór pewnego króla, gdzie królowa się w niej zakochuje, lecz złościąc się z powodu nieodwzajemnienia uczucia, oskarża ją przed mężem o usiłowane cudzołóstwa; skazana na powieszenie [Marchetta] zostaje uwolniona dzięki pierścieniowi danemu jej przez ogrzycę i po śmierci oskarżycielki zostaje królową (s. 350).

Już na podstawie samych streszczeń da się zauważyć ważne cechy łączące trzy opowieści zarówno tematycznie, jak i strukturalnie.

Pierwsze dwie narracje można traktować jako różne wersje tej samej historii: żeby wyleczyć zranionego kochanka, bohaterka (Nella/Grannonia) musi brutalnie zabić pozaludzkie istoty / pozaludzką istotę (ogry/lisa), które pomogły / która pomogła jej, sugerując nieintencjonalnie (ogrzycyca w *Verde Prato*) lub intencjonalnie (lis w *Lo serpe*) fatalne dla samych siebie rozwiązanie problemu, przez który przygody bohaterki się zaczęły. Łącznikiem między pierwszą a trzecią historią, która na tle pozostałych wyróżnia się formalnie i tematycznie, jest zaś pozytywna – mimo potwornego wyglądu – rola ogrzycy. W historii Nelli ogrzycyca martwi się o wędrowniczyńię i chce jej pomóc (w przeciwieństwie do jej męża, który planuje pożreć dziewczynę, gdyż jest „żarłoczniejszy na ludzkie

¹⁶ Streszczenie wspomina o tłuszczu, ale w samej historii Grannonia korzysta z krwi zwierząt; możliwe, że zamieszanie wynika z podobieństwa między opowieściami o Grannonii i o Nelli (przyp. autora artykułu).

¹⁷ Neapolitański oryginał wprowadza w ostatnim zdaniu w tym fragmencie nagłą zmianę podmiotu logicznego: o bohaterce czytamy *le diventa marito*, tj. że „staje się mężem”, mimo że podmiotem gramatycznym jest Grannonia (przyp. autora artykułu).

¹⁸ Tytuł odnosi się do frazy: „Przysięgam na swoje trzy korony!”, często używanej przez ogrzycę, szczerze wierzącą w to, co obiecuje (wypowiedzenie tych słów przez ogrzycę oznacza, że mówi ona prawdę).

mięso¹⁹ niż jest czyż na orzechy włoskie” – Basile, 1634–1636/1995, s. 138), a ogrzyca w trzeciej narracji też jest dla bohaterki miła i pomocna: przyjmuje u siebie Marchettę i dobrze ją traktuje; jedyny akt przemocy ze strony monstrum powoduje ucieczkę dziewczyny i inicjuje jej dalsze przygody.

Ważnymi wspólnymi elementami wszystkich fabuł są oczywiście makabra i przemoc, przedstawione w trzech formach i połączone z tematem zemsty: w pierwszych dwóch historiach – w kształcie zabicia ogrów i zwierząt²⁰, rozczłonkowania trupów i skorzystania z substancji o magicznych właściwościach; w pierwszej opowieści makabryczna jest także zemsta Nelli na zazdrosnych siostrach, które zostają zamknięte w kotłowni i spalone żywcem – to okrutna kara za zranienie księcia wskutek zniszczenia kryształowego przejścia; w trzeciej historii formą przemocy jest skazanie królowej na śmierć przez utopienie, służące jako kara za fałszywe oskarżenie Marchetty – to drugi wariant zemsty głównej postaci na antagoniście poprzez okrutne zabicie.

Wreszcie, wszystkie historie są także połączone motywami seksualności i erotyzmu. Pierwsze dwie opowieści przedstawiają jeszcze raz bardzo podobną sytuację: mężczyźni zostają zranieni chwilę po współżyciu z dziewczyną (w pierwszej historii) albo chwilę przed współżyciem (w drugiej) – w obu przypadkach powodem tragicznego wydarzenia jest mające seksualny charakter (faktyczne lub planowane) spotkanie kochanków; w pierwszej opowieści dodatkowym elementem o takim charakterze jest tendencja voyeurystyczna antagonistek: spotkania Nelli z księciem prowadzą do zazdrości jej siostr – to podglądactwo zostaje wyraźnie zasugerowane przez zdanie: „[...] po takiej zgodzie [ustaleniu sygnału, który Nella ma dać księciu na znak, że spotkanie jest możliwe] co noc książę do tamtego przejścia wchodził i stamtąd wychodził²¹ w taki sposób, że siostry szpiegując poczynania Nelli, zorientowały się co do obchodzonych tam świąt²² (Basile, 1634–1636/1995, s. 135). Ciekawy wariant tego motywu zawiera trzecia opowieść, w której erotyzm wyraźnie przeplata się

¹⁹ *Carne de cristiano* [mięso chrześcijanina] – to synekdocha, która odnosi się do człowieka *lato sensu*, niezależnie od jego właściwej religijności, do dzisiaj bardzo często używana w języku neapolitańskim i w wielu dialektach południowych Włoch, a nawet w potocznym języku włoskim (przyp. autora artykułu).

²⁰ Oprócz lisa Grannonia musi też zabić ptaki i zmieszać ich krew z lisią; ta mieszanka ma uzdrowić księcia.

²¹ Te słowa mogą być dodatkowym, niezbyt subtelnym odniesieniem do sfery seksualnej: w tej metaforze magiczne przejście, przez które co noc książę „przebiegał nago i wściekle” (Basile, 1634–1636/1995, s. 135), jest symbolem ciała Nelli (przyp. autora artykułu).

²² „Obchodzone tam święta” to dosłowne tłumaczenie z oryginalnego określenia *lo fattefeste*, które ma podtekst seksualny (przyp. autora artykułu).

z przemocą i zemstą – pożądanie królowej w stosunku do Marchetty, przebranej za mężczyznę, przemienia się w złość i próbę zemsty ze strony władczyni. Marchetta zostaje uratowana tylko dzięki magicznemu działaniu daru ogrzycy, co skutkuje wyjawieniem prawdy i prowadzi do śmierci antagonistki oraz ślubu dziewczyny z królem – służy to za przykład niepożądliwej miłości.

La vecchia scortecata. Makabryczne skutki pragnienia młodości

Oddzielnie trzeba skupić się na analizie ostatniej narracji zawierającej wszystkie motywy opisane wyżej: w *La vecchia scortecata* zostają one mistrzowsko połączone, także za pomocą dodatkowego ważnego elementu fantastycznego, tj. magii²³. Ta historia jest unikatowa również ze względu na swoją oryginalność: jak stwierdza Canepa (2003), „opowieść o staruszce oskórowanej [...], która nie ma alternatywnej wersji w żadnym zbiorze tradycyjnych bajek, zawiera wiele z najbardziej oryginalnych cech *Pentameronu*” (s. 38). Tak brzmi streszczenie historii u samego Basilego (1634–1636/1995):

Król krainy Roccaforte²⁴ zakochuje się w głosie pewnej staruszki i, oszukany pokazanym przez nią palcem, zaprasza ją, by spędziła z nim noc. Później, kiedy za-

²³ Magia jest elementem często spotykanym w *Pentameronie*, szczególnie w związku z potwornymi przemianami, które stanowią kary za niegodziwe zachowanie. Ważnym przykładem jest *Faccia de crapa* [Kozia bródka] (I 8), której główna bohaterka, czyli młoda córka biednego rolnika, poślubia króla dzięki magicznej pomocy wróżki, lecz gdy później niewdzięcznie ją traktuje, zostaje za to przemieniona – zgodnie z tym, co sugeruje tytuł. Angela Marić, Marko Dragić i Ana Plavša (2021) podsumują rolę odgrywaną w *Pentameronie* przez elementy magiczne następująco: „Basile często i w naturalny sposób korzysta z magii, [...] zawieszając możliwość znalezienia logiki i odbicia rzeczywistości w swoich narracjach. Jednakże magia, choć może najpierw jawić się wyłącznie jako droga do tego, by uciec z trudnej rzeczywistości, faktycznie spełnia funkcję pedagogiczną. Karze ona pychę, zazdrość i lekceważenie, a wynagradza pokorę, cierpliwość i skromność” (s. 149–150).

²⁴ Nazwa królestwa wydaje się neutralna – to bardzo popularna i rozpowszechniona nazwa włoskiej miejscowości z czasów średniowiecznych. Ciekawą interpretację proponuje Pasquale Guaragnella (2015, s. 544), który łączy znaczenie nazwy (*roccaforte* oznacza po włosku twierdzę, strategiczny punkt obrony wojskowej, lecz metaforycznie również miejsce ogólnie bezpieczne) z trudnością w osiągnięciu przez władcę cielesnego zbliżenia ze staruszką; taka interpretacja wydaje się szczególnie pasować zarówno do charakterystyki króla jako odważnego, wybitnego żołnierza, jak i do ironicznego wymiaru całego dzieła; w ramach wielkiej metafory, w pełni barokowym stylu i jednocześnie pod widocznym wpływem tradycji epiki miłosnej, miłość staje się walką, zakochany mężczyzna – wojownikiem, a dziewictwo kobiety – twierdzą do zdobycia (przyp. autora artykułu).

uważa jej zmarszczki, rozkazuje, aby wyrzucić ją przez okno. Staruszka, zwisając z drzewa, zostaje zaklęta przez siedem wrózek i przemienia się w piękną dziewczynę, a król się z nią żeni. Druga²⁵ siostra jednak, zazdrosna o jej szczęśliwy los, prosi, by ją oskórowano, aby i ona stała się piękna – lecz umiera w wyniku tej decyzji (s. 88).

Przed wszystkim należy dodać nieco więcej kontekstu do samej rekapitulacji fabuły, aby wyjaśnić niektóre szczególne odniesienia pojawiające się w opowieści. W tym celu analizowany tekst zostanie podzielony na trzy części, których najważniejsze elementy będą po kolei omawiane.

Początek historii. Podwójna żądza, jednostronna chytryć

Do pierwszego kontaktu między władcą a starszą z kobiet dochodzi z powodu jej głosu: kiedy spadające z królewskiego balkonu liście, kwiaty i kawałki papieru ranią wątłe ciało staruszki, ta głośno na to narzeka – tym samym (jako że jej głos nie brzmi staro) nieintencjonalnie przekonując króla, że jest w istocie piękną, niezwykle delikatną dziewczyną. Mężczyzna od razu się w niej zakochuje i wyrusza do domu dwóch staruszek, aby zaprosić – jak sądzi – dziewczynę na spotkanie. Żeby zyskać czas i znaleźć sposób, by król nie zorientował się, że kobieta, którą uważa za młodą pannę o pięknym głosie, jest tak naprawdę staruszką, proponuje mu ona, żeby wrócił do niej osiem dni później, używając wymówki, że zbyt się wstydzi tak nagłego spotkania z samym królem. Staruszka obiecuje, że kiedy mężczyzna zjawi się ponownie, pokaże mu ona palec – przez cały tydzień obie siostry planują bowiem ssać swoje palce wskazujące, aby stały się one gładkie i miękkie, a gdy król przybędzie z powrotem, to ta siostra, która będzie miała najgładszy palec, pokaże go władcy. Okazuje się, że starsza siostra wygrywa, a kiedy król powróciwszy, widzi jej palec, od razu zaprasza rzekomą dziewczynę do swojego łóża.

Ta inicjalna część historii przedstawia wyraźnie wielowymiarowość cieleśności, na którą spogląda się w tekście z różnych perspektyw: ważne są zarówno jej bezpośrednia obecność, jak i faktyczna nieobecność, które przeplatają się w całej opowieści. Pierwszy przejaw zainteresowania cieleśnością, który pojawia się w tej baśni, to motyw ran zadanych staruszce przez spadające liście itp., co staje się napędem całej akcji: wyrażające ból krzyki kobiety zwracają bowiem uwagę króla. To również pierwsza przemiana cieleśności w niecieleśność: król, słysząc głos staruszki, wyobraża sobie młodą pannę o delikatnej

²⁵ W oryginale – *l'autra sora* [inna siostra], mimo że drugiej siostry wcześniej w tekście nie wspomniano (przyp. autora artykułu).

skórze, ale nie dostaje żadnego konkretnego (tj. fizycznego) dowodu na to, że to prawdziwy stan rzeczy, ani nie martwi się tym, by to sprawdzić. Można powiedzieć, że niecielesny głos staruszki zostaje przez władcę ucieleśniony w jego wyobraźni. Z takim ucieleśnieniem łączy się bezpośrednio potrzeba ukrycia prawdy przez dwie siostry: niemożliwość pokazania się królowi jest przez nie przedstawiana jako skromność, przez co ciekawość władcy i związana z nią żądza tak bardzo wzrastają, że samo pokazanie ssanego przez kilka dni palca wystarcza, aby mężczyzna zapragnął aktu seksualnego z jeszcze niewidzianą kobietą – która, jak król wnioskuje po widoku jednego palca, wydaje się podobna do tej przezeń wymyślonej.

Oszustwo ukarane... czy nie?

W drugiej z trzech części, na które można podzielić historię, starsza siostra ma faktycznie znaleźć sposób, aby ukryć swój prawdziwy wiek nawet w trakcie współżycia z królem. Problem z wyglądem zostaje wstępnie rozwiązany poprzez skierowanie do zalotnika prośby, aby ich spotkanie odbyło się w nocy²⁶, co więcej – w nieoświetlonej sypialni, co kobieta motywuje swoim rzekomym wstydem przed pokazaniem się nago. Trudniejsze jest odnalezienie skutecznego sposobu, aby pozbyć się zmarszczek i podobnych fizycznych oznak starości, jednak staruszka wprowadza w życie plan: dzięki pomocy młodszej siostry skóra na jej plecach zostaje naciągnięta, a jej nadmiar – związany mocnym węzłem; potwornie stara kobieta wygląda teraz na piękną, młodą dziewczynę. Problemu dotyczącego wyglądu już nie ma, ale staruszka ciągle strasznie śmierdzi – zarysowany w opowieści portret kobiety staje się coraz bardziej groteskowy. Jednak, „ku pełnemu szczęściu staruszki, król był tak bardzo spryskany perfumami, że nie czuł smrodu jej ust, fetoru jej pach, odoru jej okropnej rzeczy” (Basile, 1634–1636/1995, s. 93)²⁷.

Bohaterce nie udaje się w pełni uciec od problemu starości fizycznej: w trakcie współżycia z królem węzeł za plecami kobiety się rozwiązuje, ujawniając całą prawdę o jej rzeczywistym wyglądzie. Faktycznie, władca orientuje się, że coś się zmieniło, ale ignoruje to i nie sprawdza, co takiego się stało, aż do końca stosunku (w opisie narratorki Ciommetelli u Basilego pożądlivy charakter takiej decyzji zostaje ironicznie podkreślony przez różne typowo barokowe

²⁶ Narrator (w tej części dzieła – Ciommetella, narratorka drugiego stopnia, która opowiada historię) opisuje głos staruszki ironicznie – za pomocą wyrażenia *vocella de gatta scortecata* [głosik oskórowanej kocicy] (Basile, 1634–1636/1995, s. 92), z widocznym odniesieniem do makabrycznego losu drugiej siostry.

²⁷ „Rzecz” [*cosa*], o której mowa w ostatnim zdaniu, oznacza żeńskie genitalia.

metafory). Ostateczna reakcja króla – strach i wstręt – prowadzi do wyrzucenia kłamliwej kochanki przez okno, co staje się jednocześnie karą i zbawieniem dla kobiety: groteskowy spektakl z udziałem nagiej staruszki zwisającej z drzewa pod oknem dworu królewskiego tak bardzo rozbawia przelatujące obok siedem wróżek, które zostały przeklęte, aby nigdy więcej się nie śmiać, że magiczne stworzenia obiecują spełnić dowolne życzenie kobiety. W taki sposób, nareszcie, staruszka staje się prawdziwie piękną młodą dziewczyną – na tyle atrakcyjną, że gdy król ją widzi, ciągle zwisającą z drzewa, ale w zupełnie innej postaci, od razu podejmuje decyzję, by ją poślubić.

Można tutaj zauważyć osobliwą koncepcję dotyczącą oszustwa: w przeciwieństwie do tego, czego można by było się spodziewać po utworze m.in. wykorzystującym przysłowia o celu moralizatorskim i konsekwentnie traktującym dorosłą publiczność „jak dzieci”, samo kłamstwo jest ujmowane jako raczej pozytywne zachowanie, wynikające z mądrości i mogące przynieść skuteczne rozwiązanie problemu. Tyle tylko, że w tej konkretnej opowieści pozytywny stosunek narracji do nieuczciwości nie wystarcza, aby główna postać osiągnęła sukces – konieczna okazuje się również prawdziwa metamorfoza cielesna. Gdyby samo oszustwo – czyli przebranie się za młodą pannę – wystarczało do realizacji celu bohaterki, to staruszce udałoby się pozostać nierozpoznaną. Plan jednak zawodzi w momencie fizycznego kontaktu między kochankami, gdy do ich relacji wkracza właśnie realna cieleśność, która wcześniej była w niej praktycznie nieobecna. Oszustwo staruszki staje się skuteczne tylko dzięki interwencji magii, czyli po właściwym zdobyciu przez nią na stałe nowej cieleśności. To kara za pierwszą, nieudaną próbę wyrowadzenia króla w pole prowadzi do takiej metamorfozy, która jest potrzebna, aby zapewnić powodzenie w efektywnym zwiedzeniu mężczyzny – oszustwo zostaje więc jednocześnie ukarane i nagrodzone. Ważnym elementem tekstu jest przyczyna tej nagrody – wdzięczność wróżek za złamanie rzuconej na nie wcześniej klątwy, motyw często spotykany w całym *Pentameronie*, wskazujący na różnicę między dobrymi skutkami wdzięczności a złymi niewdzięczności; w przypadku staruszki nagroda jest stała i wielka, doprowadza bowiem finalnie do jej ślubu z królem.

Nauczanie przez makabrę, czyli relatywność moralności

Koniec historii zawiera motyw drastycznej śmierci drugiej siostry, od czego pochodzi tytuł całej opowieści. Kiedy młodsza z kobiet dowiaduje się o radykalnej przemianie starszej, pyta ją o szczegóły metamorfozy. Nie chcąc wyjawić prawdy o magicznym podłożu swojego powrotu do młodości, starsza

bohaterka kłamie, stwierdzając, że sama się oskórowała. Dlatego właśnie druga siostra najmuje balwierza z prośbą o to, by ją oskórował, i tak bardzo na to nalega, że balwierz, oczywiście zdziwiony, w końcu daje się przekonać do spełnienia życzenia staruszki, która w efekcie umiera wskutek zdarcia z niej skóry.

W samym finale historii, która kończy także serię opowieści snutych pierwszego dnia *Pentameronu*, makabra staje się widoczna i brutalnie mocna: nie chodzi tu tylko o śmierć, lecz o – szczególnie niepokojące – morderstwo/samobójstwo. Staruszka w trakcie skórowania strasznie cierpi i jednocześnie się cieszy, powtarzając, że „jak ktoś chce wyglądać pięknie, to niech cierpi chętnie!” (Basile, 1634–1636/1995, s. 98)²⁸. Koniec opowieści jest raczej prosty, ale ze względu na strukturę narracyjną – nagły, niespodziewany: druga siostra, która nie miała centralnej roli w fabule aż do ostatniej części narracji, spełnia funkcję antagonistki, umierając w straszny sposób krótko po tym, jak postaci protagonistyczne zrealizowały swoje marzenia i życzenia. Wszystko staje się jednak jaśniejsze, kiedy weźmiemy pod uwagę moralistyczne przysłowie kończące opowieść, będące cytatem prawie dosłownie przetłumaczonym na neapolitański ze znanego dzieła *Arkadia* Jacopa Sannazara (1504/1806, s. 69 – ekl. VI, w. 13): „Często sama się niszczy, synku, zazdrość” (za: Basile, 1634–1636/1995, s. 98)²⁹. Widzimy tutaj kluczowy podgląd na temat moralności, który radykalnie odróżnia nasze współczesne interpretacje od etycznego wymiaru historii z czasów Basilego: największa wina to nie oszustwo, to nie przemoc, to nawet nie morderstwo – to zazdrość o szczęście drugiej osoby, czyli kompletne przeciwieństwo wdzięczności dla tych, którzy pomogli w osiągnięciu owego szczęścia: dlatego właśnie podczas gdy pierwsza staruszka otrzymuje pomoc ze strony wdzięcznych wrózek, zazdrosna siostra zostaje straszliwie ukarana.

To wszystko pomaga lepiej i z innej perspektywy zrozumieć podtytuł dzieła Basilego – mimo że cały *Pentameron* zwraca się do dorosłych zamiast do dzieci, to w istocie każda historia zawiera jakiś morał skierowany do czytelnika czy słuchacza, zachęcając go do głębszej refleksji. Można w pewnym sensie powiedzieć, że Basile traktuje swoją publiczność trochę „jak dzieci”, tzn. z pewnym zamiarem pedagogicznym: zabawne historie obejmują poważne tematy, na których podstawie każdy może się czegoś nauczyć. Na koniec zaś, dzięki radosnemu finałowi następującemu po serii wielu niepokojących przygód, odbiorcy narracji mogą się wspólnie radować.

²⁸ W tłumaczeniu próbuję zachować rym; w oryginale – *chi bella vo parere, pena vo patere*.

²⁹ Oryginał Sannazara: *L'invidia, figliuol mio, se stessa macera*, w wersji Basilego – *la 'nvidia, figlio mio, se stessa smafara*.

Jak pisze Bottigheimer (2004):

Baśnie [...] są przeważnie krótkimi narracjami napisanymi prostym językiem, skupiającymi się na przemianie losu, najczęściej od ubóstwa do bogactwa z końcowym ślubem. Ich bohaterowie i bohaterki są regularnie wspomagani przez magiczne stworzenia i w końcu stają się szczęśliwi; cała historia egzemplifikuje jakieś przysłowie, jak w *Pentameronie* Basilego, albo przekazuje jakiś morał, oddzielnie podany, jak w *Baśniach, czyli opowieściach z dawnych czasów* Perraulta, lub zawarty w samym tekście, jak w *Baśniach dla dzieci i dla domu* braci Grimm (s. 261).

W istocie u Basilego morał zostaje przedstawiony na wszystkie trzy sposoby wspomniane przez Bottigheimer: poza egzemplifikowaniem pewnej koncepcji moralnej *Pentameron* przedstawia takie refleksje także oddzielnie od tekstu (np. w streszczeniu, od którego każda opowieść się zaczyna) i w samym tekście, najczęściej na początku narracji albo w powiedzeniach, przez które poszczególne fabuły się kończą, konstruowanych na kształt fragmentów poetyckich.

Dzieło Basilego na ekranie. Reinterpretacja *Pentameronu* i przewartościowanie przekonań

Ponowny wzrost zainteresowania dziełem Basilego w ciągu ostatniego dziesięciolecia miał miejsce w 2015 roku dzięki jego ekranizacji w reżyserii Mattea Garronego pod oryginalnym tytułem *Il racconto dei racconti* [Baśń nad baśniami]. Jak doprecyzował sam reżyser, film jest silnie związany, także konceptualnie, z baśniowym źródłem – sam gatunek, do którego należy ta produkcja:

[...] powinno się opisać jako *fiabesco* (baśniowy), a nie fantasy, dlatego że nagrano go w prawdziwych miejscach i nie tworzy wymyślonych krajobrazów za pomocą nagrań studyjnych lub efektów cyfrowych, jak to ma miejsce w wielu międzynarodowych filmach i serialach fantasy (za: Lavarone, 2021, s. 142).

Film składa się z czterech części – czy raczej z „trzech i jeszcze jednej” – których fragmenty są przeplatane, a zaadaptowano w nim trzy z 50 opowieści zawartych w zbiorze Basilego: *Lo polece* [Pchła] (I 5), *La cerva fatata* [Zakłęty jeleni] (I 9) i właśnie *La vecchia scortecata*; za czwartą część można uznać finał, w którym ukazano wspólne zwieńczenie trzech historii, gdy wszystkie postaci zbierają się na ceremonii koronacji nowej królowej królestwa Altomonte [Wysoka Góra] (miejsce akcji baśni *Lo polece*).

Świat Garronego, podobnie jak ten w dziele Basilego, jest zaludniony różnego rodzaju fantastycznymi stworzeniami, wśród których znajdują się również istoty magiczne i potworne. W każdej z trzech adaptowanych na potrzeby filmu historii reżyser zmienia dużo ważnych szczegółów, dodając np. nazwy i postaci niewspomniane w oryginalnym *Pentameronie* oraz wyraźnie intensyfikując rolę i obecność makabry, przemocy i, przede wszystkim, seksualności. Cristina Mazzoni (2017) pisze, że „te przekształcenia skupiają się na płci, krwi, przemocy i ofierze [...]”, oraz dodaje, że „w filmie Garronego nie ma humoru, podczas gdy dzieło Basilego jest pełne zabawnych scen i fraz” (s. 183). Za wiele miejsca zajęłaby szczegółowa analiza całego filmu i wszystkich różnic, zmian i reinterpretacji w stosunku do pierwowzoru – dlatego też skupię się krótko na tym, w jaki sposób zaadaptowano w tej produkcji opowieść o staruszce oskórowanej.

Jak w zbiorze Basilego, tak w filmie pierwszy kontakt między królem a starszą z siostr (u Garronego ma ona na imię Dora, a druga staruszka to Imma, co stanowi skróconą wersję imienia Immacolata [Niepokalana]) jest oparty na dźwięku – jednak w dziele z 2015 roku kobieta przyciąga uwagę zalotnika pięknie śpiewając, a nie krzycząc z bólu. Ta pierwsza forma reprezentacji (nie)cielesności znika z filmu, sugerując jednocześnie stereotypowy obraz kobiecego piękna – delikatny śpiew (głos Dory) ma się łączyć ze wspaniałym wyglądem fizycznym (przynajmniej w wyobraźni pożądanego – o wiele bardziej niż w oryginale! – króla).

Garrone w wyraźny sposób charakteryzuje relację między królem a starszankami jako trójkąt miłosny. Gdy władca prosi o pokazanie palca, starsza siostra uświadamia sobie, że nie udało jej się wygładzić własnego (czego spróbowała, zanurzając go w gorącym wosku), więc zmusza młodszą siostrę do pokazania swojego – gładkiego dzięki temu, że ciągle go ssała podczas gotowania. Taka „współpraca” jest faktycznie dodatkową formą przemocy ze względu na to, że młodszą siostrę wyraźnie niechętnie poddaje się rozkazowi starszej, a wątek ssania palca w trakcie przyrządzania posiłku, mimo unikania seksualnej fizyczności zawartej w *Pentameronie*, wprowadza nowe, interesujące skojarzenie: cielesność i seksualność zostają powiązane z gotowaniem, które pełni naczelną funkcję zarówno w stereotypowej społecznej roli kobiety, jak i w konieczności przyjmowania pożywienia jako potrzeby fizjologicznej, jednocześnie silnie związanej ze sferą erotyzmu. Podobnie można interpretować inną zmianę wprowadzoną przez Garronego, dotyczącą elementu magicznego: u Basilego staruszce pomaga siedem wrózek, a u Garronego – wiekowa czarownica, która odmładza bohaterkę, karmiąc ją piersią; żywność (wraz z macierzyństwem, czyli stereotypowo kobiecą rolą

społeczną) zostaje jeszcze raz połączona z erotyzmem, stając się narzędziem do realizacji pożądliwych planów staruszki.

Zakończenie historii zawiera prawdopodobnie najbardziej zaskakującą zmianę wprowadzoną przez Garronego, który całkowicie przekształca losy dwóch staruszek. Starsza siostra, po ucieczce do lasu i przemianie przez czarownicę, cieszy się przywróconą młodością, ale podczas koronacji w finale historii zauważa, że jej skóra znowu pokrywa się zmarszczkami – magia okazuje się nietrwała, a chwilowe szczęście kobiety zmienia się w porażkę. Z kolei druga siostra zostaje oskórowana, lecz nie umiera – wędruje po królestwie elegancko ubrana, jednak makabrycznie zalana własną krwią. Morał oryginału traci więc swoje pierwotne znaczenie lub co najmniej zmienia je – Garrone dowodzi, że zarówno zazdrość, jak i oszustwo zasługują na drastyczną karę.

Zakończenie

Na koniec, w ramach kontekstu, warto krótko wspomnieć o obecności tematów makabry i cieleśności w ważnej kolekcji włoskich baśni ludowych przygotowanej przez Itala Calvina (1956/1971). Zawiera ona 200 opowieści z włoskiego folkloru³⁰ uporządkowanych według pochodzenia geograficznego. Nawiązując do kwestii makabry, należy wskazać, że w całym zbiorze słowo *sangue* [krew] pojawia się ponad 80 razy, a słowo *pece* [smoła] – 17 razy, przy czym ciekawym szczegółem jest to, że *pece* zawsze występuje w konkretnym połączeniu: *camicia di pece* [bluza ze smoły], co odnosi się do tortury stosowanej jako brutalna – i dlatego wzorcowa – kara za różnego rodzaju przestępstwa. Większość historii w zbiorze Calvina kończy się radośnie, ale nie ma sprzeczności między szczęśliwym finałem dla głównych postaci a drastycznymi, makabrycznymi karami wymierzonymi antagonistom. To ponownie potwierdza silny zamiar pedagogiczny, który może jawić się jako daleki od współczesnych poglądów, ale jest istotny w procesie interpretacji relacji między światem dorosłych a światem dzieci w europejskiej tradycji ludowej.

Wróćmy jednak do dzieła Basilego – przeprowadzona w tym artykule analiza wskazuje, że motywy cieleśności, erosa i wieku, a także elementy makabry i groteski, nie są w *Pentameronie* przypadkowymi dodatkami ani wyłącznie

³⁰ Calvino (1956/1971) precyzuje, że mowa tu o historiach z „terytorium włoskiego pod względem językowym, a nie politycznym” (s. 5); autor przetłumaczył baśnie na włoski z różnych dialektów regionalnych, a w przypadku opowieści austriackiego pisarza Christiana Schnellera – z niemieckiego (języka przeważnie używanego w Trydencie).

(nie)przyjemnymi ozdobnikami o charakterze czysto hedonistycznym. Wręcz przeciwnie, stanowią one ważne środki wyrazu – spełniające fundamentalną funkcję rozrywkową, ale również pozwalające autorowi przekazać precyzyjnie sformułowane morały, które współgrają ze światopoglądem społeczeństwa jego czasów.

Warto zwrócić uwagę na kontekst literacki, w którym umieszcza się *Pentamerone*, aby zrozumieć wagę i popularność omówionych w tekście tematów zarówno w czasach Basilego, jak i później. Cała koncepcja artystyczna włoskiego baroku charakteryzowała się upodobaniem do nadmiaru i podkreślania nietypowych aspektów rzeczywistości – makabra zajmowała wówczas istotne miejsce w kulturze, o czym świadczy m.in. styl malarski Michała Anioła Merisiego (szerzej znanego jako Caravaggio). Jego silne użycie światłocienia, zarówno tematyczne, jak i wizualne, stało się dominującym wzorem dla sztuk pięknych tej epoki. Samo słowo *barocco*, „barok”, nabrało później znaczenia związanego z makabrycznymi, niepokojącymi opisami i obrazami – np. w kontekście filologii klasycznej styl rzymskiego poety Marka Anneusza Lukana bywa określany jako „łaciński barok”, co Paola Venini (1967) opisuje jako „zamiłowanie do patetycznych, makabrycznych i ekstrawaganckich efektów” (s. 418; najważniejsze dzieło Lukana, *Farsalia*, będące poetycko-epickim opisem wojny domowej między Cezarem a Pompejuszem – 49–45 p.n.e. – zawiera m.in. długie opisy magicznych rytuałów wskrzeszania umarłych oraz ogólną tendencję pesymistyczną).

Nawiązując do istotnych tendencji epoki baroku, Vincenzo De Gregorio (1971) słusznie zauważa, że wśród różnych nurtów tego okresu wyróżnia się tzw. styl makabryczno-moralistyczny, w którym, poza celem hedonistycznym, makabra odgrywa rolę pedagogiczną (przeważnie, choć nie wyłącznie, w perspektywie religijnej), co zauważyliśmy także u Basilego. Należy zaznaczyć, że w jego czasach nie istniała jeszcze precyzyjna koncepcja literatury dziecięcej – historie dla dzieci miały głównie charakter ustny. Jak podkreśla Canepa (1999) „za jeden z pierwszych tekstów, które zapoczątkowały tendencję pisania opowieści mających na celu moralizację i edukację społeczną dzieci i młodzieży, uznaje się często wersję *Pięknej i Bestii* Pani de Beaumont z 1757 roku” (s. 14) – a to niemal 125 lat od pierwszego wydania *Pentameronu*, którego podtytuł, podobnie jak kwestię audytorium, omówiłem wcześniej.

Bibliografia

- Basile, G. B. (1995). *Lo cunto de li cunti* (M. Rak, red.). Garzanti. (wyd. oryg. 1634–1636).
Basile, G. (2017). *Il Pentamerone ossia La Fiaba delle Fiabe* (B. Croce, tłum.). Bolzano. (wyd. oryg. 1634–1636).

- Bottigheimer, R. B. (2004). Fairy tales and folk tales. W: P. Hunt (red.), *International companion encyclopedia of children's literature* (s. 261–274). Routledge.
- Bottigheimer, R. B. (2009). *Fairy tales: A new history*. State University of New York Press.
- Brulotte, G., Phillips, J. (red.). (2006). *Encyclopedia of erotic literature* (t. 1). Routledge.
- Calvino, I. (1971). *Fiabe italiane*. Einaudi. (wyd. oryg. 1956).
- Canepa, N. L. (1999). *From court to forest: Giambattista Basile's Lo cunto de li cunti and the birth of the literary fairy tale*. Wayne State University Press.
- Canepa, N. L. (2003). „Entertainment for Little Ones”? Basile's *Lo cunto de li cunti* and the childhood of the literary fairy tale. *Marvels and Tales*, 17(1), 37–54. <https://doi.org/10.1353/mat.2003.0002>.
- Croce, B. (2017). Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari. W: G. Basile, *Il Pentamerone ossia La Fiaba delle Fiabe* (B. Croce, tłum., s. 3–22). Bolzano. (wyd. oryg. 1925).
- D'Alessandro, D. A. (2023). Giovan Battista Basile tra “favole” campanilistiche e realtà documentaria. *Rivista del Dizionario Etimologico e Storico del Napoletano*, 1(1), 131–160. <https://doi.org/10.6093/ridesn/10131>.
- De Gregorio, V. (1971). Il tempo, la morte e la bellezza nella lirica barocca. *Studi secenteschi*, 11, 177–206.
- Guaragnella, P. (1986). Eros vecchiezza metamorfosi. Su una fiaba di G. B. Basile. *Lares*, 52(4), 535–552.
- Lavarone, G. (2021). Fabulous locations: Tourism and fantasy films in Italy. W: D. Bonelli, A. Leotta (red.), *Audiovisual tourism promotion: A critical overview* (s. 129–151). https://doi.org/10.1007/978-981-16-6410-6_7.
- Maggi, A. (2015). *Preserving the spell: Basile's The Tale of Tales and its afterlife in the fairy-tale tradition*. University of Chicago Press.
- Magnanini, S. (2008). *Fairy-tale science: Monstrous generation in the tales of Straparola and Basile*. University of Toronto Press.
- Marić, A., Dragić, M., Plavša, A. (2021). The grotesque and myth in Giambattista Basile's *Il Pentamerone*. *Folia linguistica et litteraria*, 36, 141–158. <https://doi.org/10.31902/fl.36.2021.9>.
- Mazzoni, C. (2017). Violence in fairy tales: Basile's *Lo cunto de li cunti* and Garrone's *Il racconto dei racconti*. *Annali d'italianistica*, 35, 177–192.
- Palmisciano, V. (2022). Novità per il profilo biografico di Andreana, Giovan Battista Basile e Giulio De Grazia. *Archivio storico per le province napoletane*, 140, 161–166.
- Pascale, M. A. (2019). Morality and morbidity: Semantics and the moral status of macabre fascination. *The Journal of Value Inquiry*, 53, 551–577. <https://doi.org/10.1007/s10790-018-9671-8>.
- Petrini, M. (1983). *La fiaba di magia nella letteratura italiana*. Del Bianco.
- Pirandello, L. (1908). *L'umorismo, saggio*. Carabba.

- Praz, M. (1975). *Il Cunto de li cunti* di G. B. Basile. W: *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco* (s. 208–225). Mondadori.
- Sannazaro, M. J. (1806). *Arcadia di M. Jacopo Sannazaro con la di lui vita scritta dal Consigliere Giambattista Corniani e con le annotazioni di Luigi Portirelli*. Società Tipografica de' Classici Italiani. (wyd. oryg. 1504).
- Stromboli, C. (2005). *La lingua de Lo cunto de li cunti di Giambattista Basile* [nieo-publikowana praca doktorska]. Università di Napoli Federico II, Neapol, Włochy.
- Thomson, P. (2018). *The grotesque*. Routledge.
- Venini, P. (1967). Ancora sull'imitazione senecana e lucanea nella *Tebaide* di Stazio. *Rivista di filologia e di istruzione classica*, 95, 418–427.
- Vos-Camy, J. (2023). Une fée curieuse : *Persinette* de Charlotte-Rose de Caumont La Force. *Segni e comprensione*, 105, 67–81. <https://doi.org/10.1285/i18285368aXXX-VIIIn105p67>.

Looking Different(ly): Staring and Performativity in the Construction of Adolescent Embodied Outsiderhood Based on *Scars Like Wings* by Erin Stewart

Abstract:

This article explores how staring informs the textual construction of adolescents' embodied outsiderhood, that is, the position of being perceived as outside the centre of particular norms. Since staring is an automatic response to an unexpected sight, the act can reveal which embodiments are deemed to diverge from presupposed norms. These norms are conceptualised as dwellings or circles – spaces that can either be inhabited or not – to illustrate the spatial implications of being considered an outsider. An analysis of Erin Stewart's young adult novel *Scars Like Wings* (2019) demonstrates the stigmatising effects of staring on the protagonist's embodied experience and how this shapes her sense of belonging. Examining the specific normative ideas underlying these acts of staring reveals how the protagonist's age, gender, and (dis)ability intersect to establish her outsiderhood. Reflecting on the performativity of the norms may shed light on their constructed nature, opening up space for a more diversified perspective on embodied performances of adolescence.

Key words:

adolescence, embodiment, Erin Stewart, normativity, outsiderhood, performativity, *Scars like Wings*, staring

Patrzeć inaczej. Gapienie się i performatywność w konstrukcji wyobcowania nastoletnich ciał na przykładzie powieści *Blizny jak skrzydła* Erin Stewart

Abstrakt:

Celem niniejszego artykułu jest zbadanie, w jaki sposób gapienie się wpływa na tekstową konstrukcję ucieleśnionego wyobcowania nastolatków i nastolatek, czyli

* Anne Klomberg – MA, prepares a doctoral dissertation at Tilburg University (the Netherlands). Her research interests include alterity studies, age studies, and young adult fiction. Contact: a.n.klomberg@tilburguniversity.edu.

pozycji bycia postrzeganą jako jednostka funkcjonująca poza dominującymi normami. Gapienie się jest odruchową reakcją na coś, czego nie spodziewaliśmy się zobaczyć, co może ujawnić, które ciała są postrzegane jako odbiegające od przyjętych norm. Autorka conceptualizuje normy jako przestrzenie lub kręgi, zamieszkane lub nie, aby zilustrować przestrzenne następstwa społecznego wyobcowania. Analiza powieści młodzieżowej Erin Stewart *Blizny jak skrzydła* (2019) ukazuje stygmatyzujący wpływ gapienia się na cielesne doświadczenie i poczucie przynależności bohaterki. Badanie normatywnych idei leżących u podstaw gapienia się pokazuje, w jaki sposób wiek, płeć i (nie)pełnosprawność protagonistki wyznaczają granice jej wyobcowania. Refleksja nad performatywnością norm pozwala ująć je jako konstrukt, otwierając przestrzeń dla bardziej zróżnicowanego spojrzenia na cielesne odgrywanie dojrzwania.

Słowa kluczowe:

dorastanie, cielesność, Erin Stewart, normatywność, wyobcowanie, performatywność, *Blizny jak skrzydła*, gapienie się

Introduction

Appearances matter. We often judge a book by its cover, as the saying goes. Even when we try not to, our first impressions (and perhaps also further interactions) are often shaped by how something or someone appears to us. This applies not only to books (and many other things) but also to people. As Rosemarie Garland-Thomson (2009) notes, “[w]hat you look like, rather than who you are, often determines how people respond to you” (p. 34). She explores the social dynamics of staring, arguing that acts of staring initiate a (brief) relationship between starers and starees (those being stared at), generating meaning. Appearance is central to these dynamics. Our embodiment – that is, the reality of the body in which we exist – plays a crucial role in how we look at others and how we are seen. These images, in turn, can influence the interactions we have with others. Sara Ahmed (2000) explains how some bodies are more readily perceived as being out of place in certain spaces compared to other bodies. These judgements rely on a visual assessment of bodies in relation to one another, where one type is considered “in-place” (p. 46) while another, by contrast, is not. Bodies deemed out of place may feel too uncomfortable to remain in a space, or they may even be explicitly expelled.

One mechanism for establishing the relative otherness of bodies is staring (Garland-Thomson, 2009). Staring is a visual process rooted in embodied differences as perceived by the beholder(s). Though not necessarily

ill-intentioned, its effect can be to relegate stareable bodies to the margins, thereby demarcating and safeguarding certain spaces of belonging. Consider the following introductory example from Erin Stewart's (2019) young adult novel *Scars Like Wings*, which serves as the case study for this article. The 16-year-old narrator, Ava Lee, has been severely burned in a house fire that killed her parents and her cousin. She now lives with her aunt and uncle. The scars on Ava's face and hands create an unexpected sight, drawing stares wherever she goes. This significantly affects her sense of self and her experience of space. In this example, Ava has just been dropped off for her first day back at high school, when another girl arrives at the curb behind her, and the following scene unfolds:

She stops midstride when she sees me, eyes wide, like she's paralyzed. I look down at the phone in my hand, releasing her, and the girl power walks into the building, her quick footsteps disappearing into Crossroads High. For a second, I almost run too – back to the car, back to my room, back to my out-of-sight existence (p. 19).

The passage illustrates the spatial implications of staring for both the starrer and staree. The unnamed girl is so unsettled by Ava's embodiment that she physically stops moving, making any form of interaction (such as a greeting) seem impossible. When the stare breaks, she hastens towards the relative safety of the school building. For Ava, however, no such refuge exists. The girl's silent judgment signals to Ava that she does not belong there, a realisation Ava reflects on shortly afterward: "As if my face doesn't draw enough attention to the fact that I. Do. Not. Belong" (p. 19). The incident leaves Ava feeling distinctly out of place.

Drawing upon Garland-Thomson's (2009) theory of staring and Ahmed's (2000) work on strange encounters, I examine how visual assessments of embodied differences affect adolescents' perceived *outsiderhood*, meaning their positioning as outside the centre of particular norms. In the following section, I elaborate on the concept of outsiderhood, arguing that adolescents are inherently positioned as outsiders due to the societal privileging of adulthood. I also outline the significance of embodiment and the effects of staring in connection with this outsiderhood. Next, I demonstrate how acts of staring in *Scars Like Wings* both reveal and reinforce Ava's outsiderhood, discussing the implications for her experience of space and her sense of self. Finally, I explore how Ava and her friends interrogate some of the normative assumptions underlying staring encounters by framing adolescence as a 'doing' in a sense that resonates

with Judith Butler's (1990/1999) concept of performativity. Recognising the constructed nature of such norms may ultimately contribute to a more inclusive understanding of embodied differences.

Adolescent Outsiderhood

Matters of belonging remain relevant throughout our lives but become especially pronounced during adolescence. A common conceptualisation of adolescence holds that young adults are in the process of developing their identities, forging relationships, and negotiating their place within society and its governing systems (McCallum, 1999; Seelinger Trites, 2000). In this sense, adolescents are effectively seeking spaces of belonging. These processes are especially intriguing given the ambivalent position that they occupy in society. Adolescence is often viewed as a preparatory phase, guiding young people toward the presumed goal of adulthood (Waller, 2009). This idea is frequently reflected in young adult literature. Roberta Seelinger Trites (2014) observes that young adult novels, unlike other literary forms, often convey to their readership that the subject position they currently hold is transient. She states that "teenaged characters demonstrate to teen readers that the only true form of empowerment comes from growing up and leaving adolescence behind" (p. 1). In such narratives, young adults are encouraged to change and become adults. This underlying message reinforces adulthood as the norm, while marginalising adolescence itself. Maria Nikolajeva (2010) describes this power imbalance between adults and younger age groups using the term 'aetonormativity' (the Latin prefix *aeto-* refers to age). Aetonormativity denotes a societal privileging of adulthood, which is granted higher status and more power than other age groups. The only way for adolescents to attain this status and power is to reach adulthood. As long as they are perceived as not-yet-adults, adolescents remain outsiders to the prevailing adult normativity (Seelinger Trites, 2000, 2014).

In other words, adolescents may be seen as not (yet) inhabiting the norm of adulthood. According to Ahmed (2017), norms can sometimes function like rooms or dwellings, granting (easy) access to some bodies while excluding others. Failing to inhabit a certain norm "can be experienced as not dwelling so easily where you reside" (p. 115). Ahmed's metaphor resonates with Dave Elder-Vass's (2012) concept of 'norm circles,' which refers to a "group of people who are committed to endorsing and enforcing a particular norm" (p. 22). Similar to Ahmed's notion of norms as dwellings, norm circles are inherently spatial, defined by the distinction between an inside and an outside. Those within the

circle tend to conform to or uphold a particular norm as opposed to those who are (deemed to be) outside the circle. In my view, the notion of outsiderhood involves a similar spatial understanding of normativity, aligning with Ahmed's and Elder-Vass's conceptualisations of norms as sites that can be inhabited or not. This perspective underscores how such positioning shapes one's sense of self and the spaces where one feels (un)comfortable residing.

Moreover, outsiderhood can be reinforced by the intersection of various embodied factors. The term intersectionality was originally used by legal scholar Kimberlé Crenshaw (1989) to explain how the intersections of race and gender compound the disadvantages faced by Black women. According to Seelinger Trites (2018), "all childhood experience is always already intersectional" (p. 31) due to societal heteronormativity. Young adults' age positions them as outsiders to adult norms, but the interaction of age with other aspects of their embodiment may intensify their outsider position. In Ava's case, her apparent deviance is not solely a result of her scars but stems from the intersection of her age, gender, and (dis)ability. Being a teenager, a girl, and a burn survivor collectively shapes Ava's embodied experiences.

The materiality of the body plays a key role in constructing outsiderhood, belonging, and dynamics of inclusion and exclusion. In the example from the introduction, Ava feels judged based on her embodiment. The girl's staring suggests to Ava that her appearance is shockingly different, reinforcing her belief that she does not quite belong in that space, unlike the unnamed girl. As Ahmed (2000) asserts, "some-bodies are more recognisable as strangers than other bodies precisely because they are already read and valued in the demarcation of social spaces" (p. 30). She characterises this process as a strange encounter, a meeting that designates one body as more out of place than another based on their relative embodiments. Strange encounters depend on a visual assessment of difference, involving "ways of *seeing the difference* between familiar and strange others as they are represented to the subject [emphasis added]" (p. 24).

Staring is a process that differentiates between familiar and strange bodies. It is a physiological (and often involuntary) response to an unexpected sight: "Disturbances in the visual status quo literally catch our eye, drawing us into a staring relationship with a startling sight" (Garland-Thomson, 2009, p. 13). Indeed, in the excerpt, the girl's evaluation of Ava's embodied differences is distinctly visual. She seemingly cannot help but stare at Ava, who represents a novelty in her visual landscape. Staring, in this sense, functions as a mechanism to delineate the inside and outside of a norm. It operates at the thresholds of norms-as-rooms and along the boundaries of norm circles, distinguishing the expected and familiar from the unusual and deviant. As

a result, staring encounters can demarcate spaces of (non-)belonging. While the unnamed girl does not explicitly expel Ava from the school grounds, her behaviour makes Ava feel almost too uncomfortable to remain there. Ava's embodiment apparently fails to inhabit the norms (Ahmed, 2017) that might otherwise allow her to pass unnoticed. When embodied differences are perceived as too disruptive (by either the starrer or the staree), they can contribute to the demarcation of social spaces.

In addition to its spatial consequences, staring can also impact starees' sense of self, as it involves stigma. Lerita Coleman Brown (2013) defines stigma as a social construct meant "to designate some human differences as discrediting" (p. 149). It is a judgment of value, ranking certain embodied features as superior or inferior to others. For Ava, the relentless staring directed at her scars communicates that her embodiment is considered as inferior. This is evident when she reflects on her peers: "Their stares tell me I'm different, sure, but they reveal an even deeper truth: I'm less" (Stewart, 2019, p. 28). Staring, in this sense, can convey an assessment of value with profound consequences for Ava's self-perception. Drawing on Butler's concept of performativity, I explore how Ava's conflicted sense of self is, to some extent, contingent on her (perceived) inability to perform (female) adolescence in the ways expected of her by society. Performativity allows us to consider the repetitive and constructed nature of such norms, opening space to imagine different ways of 'doing' adolescence.

A case in point, Stewart's young adult novel *Scars Like Wings* illustrates how staring constructs Ava's outsiderhood, complicating her sense of self and belonging. In the following sections, I first briefly discuss how Ava's stareability depends on the context in which the encounter takes place. Then, I explore how being seen – and, consequently, being touched – differently than others affects Ava's self-image and her sense of belonging. To conclude this section, I reflect on how Ava manages to reclaim a space of belonging and a part of her identity through a positive re-evaluation of an overlooked element of her embodiment: her voice.

A New Reality

Not all bodies elicit equally stareable sights. Exactly which body catches one's eye depends as much on the starrer's body as on the staree's. After all, what seems unfamiliar to some might be familiar to others – similarly, the circumstances in which staring encounters take place matter, as Garland-Thomson (2009) observes that "people become more or less stareable depending on the

context” (p. 7). A scene from the opening chapter of *Scars Like Wings* demonstrates how thin the boundaries between such contexts can be, as Ava’s body shifts from inconspicuous to stareable within the span of a hospital hallway. Ava is walking down the hallway after her monthly doctor’s appointment in the burn unit of the hospital. Lost in thought, she is not paying much attention to where she is going until she suddenly hears a child scream. Ava recounts: “I don’t even realize I’ve wandered into the regular hospital atrium until a little girl clinging to her mother’s skinny jeans emits a high-pitched scream. Her chubby little finger points at me. At my face” (Stewart, 2019, p. 6). The girl finds Ava’s embodiment not only unusual but even frightening. In response, Ava quickly removes herself from the general atrium, retreating to wait “inside the *safety* of the burn unit, where people are used to faces like mine [emphasis added]” (pp. 6–7). In this specific part of the hospital, people with burn scars represent the norm, offering Ava relative anonymity and safety. She can more easily inhabit this space than the general hospital atrium, where her embodiment becomes stareable due to its divergence.

As the introductory example already hinted, high school is another context where Ava’s body becomes highly stareable. This setting makes Ava wish she could disappear from view: “I force my head higher, but what I really want is to crawl into one of these lockers to *escape* all the eyes [emphasis added]” (Stewart, 2019, p. 28). Note how the verb ‘escape’ implies a spatial dimension. Staring may not only demarcate spaces in terms of exclusion, but other people’s stares also ‘capture’ Ava, locking her into a position she constantly tries to evade. Essentially, their stares keep reminding Ava of how she looks, forcing her to see herself primarily through the eyes of others. Being looked at with fear, horror, disgust, or confusion (among other emotions) profoundly shapes Ava’s self-image, to the point where she believes she is not fully human, “[s]omething to be looked at, not talked to” (p. 28). Ava is denied subjectivity, meaning that she is not quite perceived as an independent agent or even as a person in her own right. The little girl screaming and pointing at Ava’s face in the hospital atrium is one of the encounters that prompts Ava to reflect on her embodiment as ‘abnormal,’ as she comments after the incident: “*Normal* people don’t terrorize small children [...]. I’m a *monster* [emphases added]” (p. 7).

The comparison Ava makes is revealing, especially considering the historical associations between disability and monstrosity. Richard Godden and Asa Simon Mittman (2019) highlight the “pernicious history of defining people with distinctly non-normative bodies or non-normative cognitions as monsters” (p. 18). The monster embodies otherness, deviance, and the extraordinary, while also signifying danger. As Garland-Thomson (1997) notes, “that

ubiquitous icon of physical anomaly, the monster, exemplifies culture's preoccupation with the threat of the different body" (p. 36). The little girl's screams convey to Ava that her embodiment is perceived as so other it provokes fear, simultaneously alienating and dehumanising Ava.

Hands and faces are particularly significant focal points for staring in this context, as these body parts often play a key role in interpersonal communication. Garland-Thomson (2009) notes that:

Certain bodily sites inherently draw more attention than others because they are thick with cultural meaning. Our faces, for example, are the first territory our eyes inhabit when we encounter another. Our hands, as well, are places of recognition telling us whom we are approaching (p. 95).

Arguably, hands and faces can serve as cues to one's identity. Faces are an integral part of who we are, expressing our emotions and often functioning as a primary means of communication. Hands are frequently used to establish contact with others through gestures or physical touch. Consider, for instance, the customs of waving or shaking hands upon greeting someone. In turn, the ways our hands and faces are perceived by others might significantly influence interpersonal communication.

Particularly, the ways bodies are seen affect how they are touched. Ahmed (2000) argues that strange encounters are not solely visual but also tactile: "[...] just as some others are 'seen' and recognised as stranger than other others [...], so too some skins are touched as stranger than other skins" (p. 49). She perceives the skin as a boundary that not only separates bodies but also invites reflection on how specific modes of being touched by others inform the designation of certain bodies as stranger bodies: "[...] different ways of touching allow for different configurations of bodily and social space" (p. 49).

For instance, when a stack of papers is being handed out in class, Ava recounts how the boy tasked with giving her a paper "hesitates, holding the sheets tentatively, like he's offering a bunny carcass to a rabid dog" (Stewart, 2019, p. 30). Ava's body is approached with caution, even apprehension. She then reaches for her copy with her left hand, which looks rather unusual after the fire – her fingers have fused together, and her big toe has been transplanted onto her hand in lieu of her thumb. Upon seeing this, the boy lets out a "squeaking, strangulated sound" (p. 30), prompting Ava to quickly withdraw her hand. In a criticism of her own embodiment, Ava refers to her hand as her "Frankenhand" (p. 30), evoking the image of Frankenstein's monster. She extends the metaphor, reflecting on how her thumb looks out of place "because

it belongs on [her] foot and not here in the open, freaking out the villagers” (p. 30). The boy tosses the paper at Ava, “recoiling quickly,” leaving her to “pick up the paper from the floor, trying to ignore [the boy’s] wide-eyed glances that make [her] feel distinctly *subhuman* [emphasis added]” (p. 30).

The scene illustrates how Ava’s body is paradoxically touched through the refusal to touch her. The boy’s reluctance to come closer to her marks Ava’s body as unapproachable – a perception that arises only within his immediate proximity to her. Garland-Thomson (1997) argues that disabled bodies might be perceived as a threat because of their unpredictability: Ava’s body is implied to be dangerous and possibly out of control, linked to “a rabid dog” (Stewart, 2019, p. 30). Normative conceptualisations of how bodies should look and function inform the meanings assigned to Ava’s body in a process of stigmatisation (Coleman Brown, 2013; Garland-Thomson, 1997). The unusual shape of Ava’s hand is stigmatised, considered inferior in both appearance and function to regularly shaped hands. This stigma discourages the boy from simply handing her the paper and thus disrupts his interaction with Ava. Even though Ava is physically capable of accepting the paper with her left hand, she is never given the chance. Instead, the boy throws it toward her, denying Ava’s body its functionality. This denial of her embodiment leaves Ava feeling dehumanised, further reinforcing her self-perception as monstrous.

One place in high school that holds particular significance in relation to Ava’s self-perception is the auditorium. Ever since she was little, Ava has loved performing in plays and musicals: “The stage was [her] second home. A place [she] felt safe. Alive. Confident” (Stewart, 2019, p. 91). Before the fire, theatres were spaces where Ava felt she belonged – offering safety, assurance, and the freedom to be herself. Now, she feels shut out. When Ava decides to attend drama club at Crossroads High, the eyes turning in her direction fill her with fear, as she interprets: “The news of my attendance spreads quickly, judging by the not-so-covert head turns rolling like a wave through the crowd: *Alert! Alert! Drama crisis! The Burned Girl is here. In our theater* [emphases in original]” (p. 92). Ava’s presence is framed as a moment of panic, an intrusion, reinforcing her status as an outsider. The auditorium becomes a room of unease, and the realisation leaves Ava feeling unanchored: “I guess the fire claimed both my homes” (p. 92).

Despite the stares and discomfort, Ava continues to take part in drama club as a crew member, painting props and backdrops. One day, she finds herself alone in the theatre with her newfound friends, Asad and Piper. They encourage her to sing, which eventually inspires Ava to perform in the school’s annual musical production. Ava has been reluctant to return to the stage

because of her appearance. Drawing on the relentless staring she experiences, she anticipates the audience's reactions: "This face does not belong under a spotlight, unless the goal is to scare small children" (Stewart, 2019, p. 83). While her imagined audience may fear the metaphorical monster, Ava fears even more the spectacle of being made into one.

Ava's simultaneous anxiety and desire to return to the stage touches upon a paradox at the heart of staring: "[w]e both need and dread the intense recognition that staring accords us" (Garland-Thomson, 2009, p. 59). This paradox stems from the idea that "[b]eing seen is recognition, a validation of our existence" (Garland-Thomson, 2009, p. 59). Ava loathes being stared at for what the stares reveal about her appearance, yet she still longs to be seen. Through her performance in the school musical, Ava discovers that her voice remains unchanged from before the fire. It is a part of her embodiment she had lost sight of, having been so preoccupied with the more visible aspects of her appearance. Her voice enables Ava to reclaim the stage as a space of belonging, and, in doing so, to restore a part of her identity she thought the fire had taken. When she steps on stage, Ava chooses to be seen and demands that her voice be heard, demonstrating that there is more to her than just her physical appearance. In that moment, she is no longer the reluctant object of other people's stares but instead becomes the subject, deliberately opting for the spotlight.

A New Normal

In the analysis above, I focused on the effects of staring on Ava's embodied experiences, arguing that her sense of outsiderhood is largely shaped through the eyes of others. Staring encounters involve not only the body of the staree but also that of the starrer. Andy Jackson (2019), in his work on encounters with disability in poetry, concludes that "otherness cannot be contained in one body or person, and some poems, affirming this, stare back" (p. 22). Staring back shifts the focus from the disabled body to those doing the staring, the bodies against which deviance is measured. In doing so, it may draw attention to the norms that allow those bodies to remain inconspicuous in such encounters.

The next section focuses on the norms that instigate and regulate staring encounters in *Scars Like Wings*, aiming to illuminate the underlying ideas that construct Ava's outsiderhood. I understand a norm as "a situation or type of behaviour that is expected and considered to be typical" ("Norm," n.d.). Here, I draw on Elder-Vass's (2012) concept of norm circles as a group of people that "have the causal power to produce a tendency in individuals to follow

standardised practices” (pp. 22–23). Norm circles promote particular standards, which may or may not be embraced by those perceived as existing outside them. As previously noted, norm circles can be understood as a spatial concept. Their implied boundaries offer a framework for examining what occurs when inside and outside intersect. I argue that these boundary lines are where adolescents’ sense of outsiderhood is potentially established.

Ava’s outsiderhood is specifically shaped by the intersections of normative assumptions about adolescence, girlhood, and (dis)ability. Expectations about what kinds of embodiments are deemed acceptable for teenage girls at Crossroads High become clear when Ava overhears a conversation on her first day at school. While spending her lunchbreak in the quiet of the school’s theatre room, she listens from behind the curtain as three girls come in and gather in front of the vanity to touch up their makeup and talk about her. One of the girls says: “I’m not being mean, you guys. It was shocking. Not like I’d say it to her face or anything, but can you imagine going to high school looking like *that?* [emphasis in original]” (Stewart, 2019, p. 37). Another girl replies that she recently stayed home because of a pimple and adds: “If I looked like that, I’d crawl into a hole and never come out” (p. 37). For these girls, Ava’s embodiment is judged against an ideal of female adolescence that prioritises flawless beauty, a standard she apparently fails to meet. The second girl also reveals rigid views about the social spaces reserved for those who deviate from this standard, implying that embodiments like Ava’s seemingly have no place in society (or at least in the micro-society of Crossroads High).

Ava’s reaction to the girls’ conversation reveals how she holds similar normative ideas about teenage femininity. After the girls leave, Ava reflects: “Those girls have no idea that I used to be a *normal* girl with friends, and eyeliner in a pencil bag, who reapplied lip gloss between classes and covered [her] sun-induced freckles with foundation [emphasis added]” (Stewart, 2019, p. 40). Ava’s notion of ‘normal’ teenage girlhood relies heavily on the use of beauty products, much like the three girls who entered the theatre room armed with their “arsenal of eyeliner and concealer” (p. 37). Earlier in the novel, Ava underscores the seemingly self-evident malleability of teenage beauty when contemplating her own aversion to mirrors: “Normal sixteen-year-olds look in mirrors. *Is my lipstick on straight? Is my hair doing that swoopy thing in the front?* Their reflections reassure them, and if they don’t like what they see, they fix it [emphasis in original]” (p. 7). Both Ava and the girls seem to form a kind of norm circle that upholds the value of material intervention to achieve beauty. Beauty, and its pursuit, operates as a norm, an expectation that informs female adolescents’ embodied experience, one that Ava feels unable to fulfil. The

discrepancy between Ava's embodied inability to conform to these material representations of adolescence and her persistent belief in the validity of those norms complicates her sense of self as a teenage girl.

The example above echoes Judith Butler's (1990/1999) argument on gender performativity. The scholar asserts that "gender proves to be performative – that is, constituting the identity it is purported to be" (p. 33). Butler's concept of performativity is inspired by Louis Althusser's (1968/1970) notion of interpellation, which denotes the process by which individuals are called into certain subject positions, roles, and identities through ideology (see also Bunch, 2013). Butler (1993/2011) understands interpellation as a performative act, "precisely because it initiates the individual into the subjected status of the subject" (p. 82). Genders are called into being through the act of pronouncing bodies as such. Consider an ultrasound, where the identity of an unborn baby shifts from an indeterminate 'it' to being declared a 'she' or a 'he.' This act can be understood as initiating the process of interpellation, calling the unborn child into a normative gender framework. Our understandings of gender are produced by subsequent, repeated acts that continually reinforce the ways in which it is conceptualised. As Anna Szorenyi (2022) explains:

Butler argues that we reproduce gender not only through repeated ways of speaking, but also of doing. We dress in certain ways, do certain exercises at the gym, use particular body language, visit particular kinds of medical specialists, and so on. Through such repetitions, gender is reinforced, layer by layer, until it seems inescapable.

When certain norms become strongly anchored to conceptualisations of gender, we may foreground those aspects while overlooking others. Over time, this can result in a rather narrow understanding of gender. Such developments tend to exclude embodiments that do not align with these limited representations. The bodies of the three girls in the theatre room easily inhabit the norms governing female use of makeup, which Ava finds troubling. However, the required repetitiveness of performances in constructing gender norms also implies that it is an ongoing process, subject to eventual change: "if we stop doing [gender norms], or do them differently, we participate in changing their meaning" (Szorenyi, 2022). After all, norms are not set in stone – they can be interrogated, challenged, and ultimately subverted. In this sense, the concept of performativity highlights the constructed nature of norms.

I argue that Butler's theory of gender performativity can also be applied to adolescence. Seelinger Trites (2018) proposes that the concept of performativity

is particularly relevant to adolescence, “since it is during the second decade of life that many people become more self-conscious about needing to perform – or rejecting the performance of – socially prescribed gender roles” (p. 7). This idea can be extended to age-related roles. Adolescence is typically constructed as a series of rites of passage, or performances, that prepare adolescents for adulthood. These performances are generally gendered, with boys and girls experiencing and enacting adolescence in potentially different ways.

Conventional conceptualisations of adolescence dictate the types of behaviour most commonly expected from adolescents. In the following example, Ava and her friend Piper reflect on what it means to act as an adolescent. Both girls are acutely aware that their physical appearances do not quite fit the stereotypical ideas of female adolescence that seem to prevail in their high school. Driven by normative ideologies surrounding age, gender, and (dis)ability, staring encounters can be understood as non-verbal acts of interpellation, marking Ava and Piper (who is in a wheelchair after a car accident) as outsiders. At one point, Ava feels that it might be easier to just disengage from social life entirely and retreat to the isolated safety of her bedroom: “Life is just easier without constantly being reminded of what I am” (Stewart, 2019, p. 79). She shares this thought with Piper, who then asks Ava the following questions:

‘Okay, pop quiz,’ [...] ‘In the last two weeks, did you battle with inadequacy and self-loathing?’ ‘Check.’ ‘Did you feel like everyone in the school was talking about you and staring at you?’ ‘Check.’ ‘And did you compare yourself to others and always come up short?’ ‘Check.’ [...] ‘Congratulations! You’re a *normal teenager*’ [emphasis added] (pp. 79–80).

Piper lists some conventional assumptions about adolescence, such as insecurity, dependence on peers for affirmation, and a certain degree of self-centredness. When Ava ticks all the boxes, Piper pronounces her a “normal” teenager in a speech act that can be seen as performative. In other words, she explicitly interpellates Ava as a typical adolescent, reinforcing her identity within the framework of normative adolescence.

Piper presents adolescence as a ‘doing,’ specifically as a kind of battle with oneself and with the opinions of others. When Piper and Ava attend a party at a classmate’s house, they stand on the edge of the dancefloor, and Ava asks her friend: “Are we *doing* it? Are we *normal* teenagers yet? [emphasis added],” and Piper replies: “Let’s see... standing awkwardly against a wall at a party. We’re on our way!” (p. 223). In both scenes – Piper’s pop quiz and the house party – adolescence is depicted as a transformative performance. Ava’s questions

suggest that ‘doing’ acts of adolescence can quickly turn into ‘being’ teenagers. By framing their adolescent experience this way, Piper and Ava effectively shift the focus away from what they are currently unable to do (like walking upright or applying makeup) to what they are already doing. In doing so, they emphasise the similarities they share with other adolescents rather than their perceived differences.

Abbye Meyer (2022) recognises adolescence and disability as intricately connected experiences, observing how “[m]uch like adolescents, disabled people – at least during the twentieth and early twenty-first centuries – are forced to consider and reconsider self-definition, especially in relation to peers and larger institutions” (p. 5). Ava’s new embodied materiality complicates her ability to perform (gendered) adolescence in ways that once felt natural to her. Together with Piper, Ava renegotiates these embodied performances of adolescence. This process aligns with the advice their guidance counsellor, Dr. Layne, gives them: “You can’t change what happened to you, but you can take control of your story. Your lives have changed. My goal is to help you find a new normal” (Stewart, 2019, p. 52). Contemplating what it means to be an adolescent and exploring the various ways adolescence can be performed helps Ava and Piper in their efforts to find a new normal and create more comfortable spaces for themselves in the process.

Conclusion

Embodied outsiderhood is particularly relevant to adolescence. This stage of life is not only highly embodied due to the significant bodily changes it often entails, but also because the material body plays a crucial role in typical adolescent processes of identity formation and negotiating one’s place in society. Ahmed’s (2000) work on strange encounters illustrates how certain bodies are more readily perceived as out of place in specific spaces. Staring, as an involuntary response to the unfamiliar (Garland-Thomson, 2009), functions as a means through which these differences are marked, exposing embodiments that deviate from presupposed norms.

In this article, I have sought to demonstrate how staring can reinforce a position of outsiderhood, carving out spaces of (non-)belonging by excluding certain embodiments more than others. Serving as a case in point, Erin Stewart’s young adult novel *Scars Like Wings* demonstrates how persistent acts of staring stigmatise Ava’s embodiment, making her feel inferior to her peers and out of place in many of the spaces she inhabits. Normative ideas about age,

gender, and (dis)ability that underlie these staring encounters intersect to construct adolescence as a beauty-oriented performance, one that Ava now fails to enact. However, as Coleman Brown (2013) asserts, “Many stigmatized people regain their identity through redefining normality and realizing that it is acceptable to be who they are” (p. 155). Recognising the performative nature of gendered adolescence allows Ava and Piper to explore other, equally valid, ways of ‘doing’ adolescence.

References

- Ahmed, S. (2000). *Strange encounters: Embodied others in post-coloniality*. Routledge.
- Ahmed, S. (2017). *Living a feminist life*. Duke University Press.
- Althusser, L. (1970). *Lenin and philosophy and other essays* (Ben Brewster, Trans.). Monthly Review. (Original work published 1968).
- Bunch, M. (2013). The unbecoming subject of sex: Performativity, interpellation, and the politics of queer theory. *Feminist Theory*, 14(1), 39–55. <https://doi.org/10.1177/1464700112468569>.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble*. Routledge. (Original work published 1990).
- Butler, J. (2011). *Bodies that matter*. Routledge (Original work published 1993).
- Coleman Brown, L. (2013). Stigma: An enigma demystified. In Lennard J. Davis (Ed.), *The disability studies reader* (pp. 147–160). Routledge.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1(8), 139–167.
- Elder-Vass, D. (2012). Norm circles. In D. Elder-Vass (Ed.), *The reality of social construction* (pp. 15–34). Cambridge University Press.
- Garland-Thomson, R. (1997). *Extraordinary bodies: Figuring physical disability in American culture and literature*. Columbia University Press.
- Garland-Thomson, R. (2009). *Staring: How we look*. Oxford University Press.
- Godden, R. H., & Mittman, A. S. (2019). Embodied difference: Monstrosity, disability, and the posthuman. In R. H. Godden & A. S. Mittman (Eds.), *Monstrosity, disability, and the posthuman in the medieval and early modern world* (pp. 3–31). Palgrave MacMillan.
- Jackson, A. (2019). Staring at the Other: Seeing defects in recent Australian poems. *Critical Disability Discourses*, 9, 2–24.
- McCallum, R. (1999). *Ideologies of identity in adolescent fiction: The dialogic construction of subjectivity*. Garland.
- Meyer, A. (2022). *From wallflowers to bulletproof families*. University Press of Mississippi.

- Nikolajeva, M. (2010). *Power, voice and subjectivity in literature for young readers*. Routledge.
- Norm. (n.d.). In Cambridge Dictionary. Retrieved August 8, 2024, from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/norm>.
- Stewart, E. (2019). *Scars like wings*. Simon and Schuster.
- Seelinger Trites, R. (2000). *Disturbing the universe: Power and repression in adolescent literature*. University of Iowa Press.
- Seelinger Trites, R. (2014). *Literary conceptualizations of growth: Metaphor and cognition in adolescent literature*. John Benjamins.
- Seelinger Trites, R. (2018). *Twenty-first-century feminisms in children's and adolescent literature*. University Press of Mississippi.
- Szorenyi, A. (2022, October 19). *Judith Butler: Their philosophy of gender explained*. The Conversation. Retrieved May 7, 2024, from <https://theconversation.com/judith-butler-their-philosophy-of-gender-explained-192166>.
- Waller, A. (2009). *Constructing adolescence in fantastic realism*. Routledge.

“We’ll See Who Knits the Fastest”: Female Emotionality and Embodied Knowledge in Annemarie van Haeringen’s Dutch Picturebook *Sneeuwwitje breit een monster* and Its American Translation¹

Abstract:

The belief that women are more emotional than men and less able to control the influence of their emotions on their thoughts and behaviours is one of the strongest gender stereotypes in Western cultures. While gender representation in children’s books has been studied since the 1970s and has led to numerous books that challenge gender stereotypes, the notion of women as emotionally irrational persists – even in picturebooks that rewrite or circumvent other gender-stereotypical elements. Drawing on feminist (fairy-tale) studies, translation studies, cognitive theory, and picturebook studies, the author of this article seeks to examine how verbal and visual choices in the Dutch picturebook *Sneeuwwitje breit een monster* [Snow White Knits a Monster] by Annemarie van Haeringen (2014) and its American translation, *How to Knit a Monster* (2018), can reinforce or challenge the Western stereotype of women as emotionally unstable and lacking control. The author’s comparative multimodal analysis reveals that visual split depictions and dramatic

* Rosalyn Borst – MA, prepares a doctoral dissertation at Tilburg University (the Netherlands) on gendered constructions of anger in contemporary picturebooks. Her research interests include feminist theory, cognitive approaches to children’s literature, multimodal analysis, picturebooks, and fairy-tale adaptations. Contact: r.e.borst@tilburguniversity.edu.

¹ This publication is part of the project “From Silent Containment to Empowering Rage: Gendered Constructions of Anger Expression and Diversion in Contemporary Picturebooks” (project number PGW.20.003), conducted within the research programme PhDs in the Humanities, funded by the Dutch Research Council (NWO). I would like to thank the students and my colleagues at Tilburg University, as well as the audience of the 2024 The Child and the Book Conference in Rouen (France), for their valuable comments on the papers that contributed to writing this article. I am also grateful to the anonymous reviewers of *Dzieciństwo. Literatura i Kultura* for their useful remarks.

irony in the selected case studies uphold the harmful association of women with emotional irrationality and ignorance. In contrast, word-image interactions that allow for ambiguity and that suggest the main character's use of embodied knowledge offer a potential challenge to these connotations.

Key words:

Annemarie van Haeringen, gender, emotions, feminist theory, multimodal analysis, picturebooks, translation

„Zobaczymy, kto najszybciej robi na drutach”. Kobięca emocjonalność i ucieleśniona wiedza w holenderskim picturebooku *Sneeuw witje breit een monster* autorstwa Annemarie van Haeringen i jego amerykańskim przekładzie

Abstrakt:

Pogląd, że kobiety są bardziej emocjonalne niż mężczyźni i mniej zdolne do kontrolowania wpływu emocji na swoje myśli i zachowania, należy do najsilniejszych stereotypów genderowych w kulturach zachodnich. Choć badania reprezentacji genderowej w literaturze dziecięcej były prowadzone już od lat 70. XX wieku i wiele książek zaczęło kwestionować płciowe stereotypy, to przekonanie, że kobiety są emocjonalnie irracjonalne, jest utrwalone i pojawia się nawet w książkach obrazkowych, które przekształcają lub podważają inne stereotypy genderowe. Opierając się na feministycznych badaniach nad baśnią, badaniach nad przekładem, teorii kognitywnej i badaniach nad książką obrazkową, autorka niniejszego artykułu bada, w jaki sposób wybory werbalne i wizualne w holenderskim picturebooku *Sneeuw witje breit een monster* [Śnieżka robi potwora na drutach] autorstwa Annemarie van Haeringen (2014) oraz jego amerykańskim tłumaczeniu *How to Knit a Monster* [Jak zrobić potwora na drutach] (2018) utrwalają lub kwestionują zachodni stereotyp kobiet jako emocjonalnie niestabilnych i pozbawionych kontroli. Multimodalna analiza porównawcza przeprowadzona przez autorkę tekstu pokazuje, że wizualne przedstawienia podzielone [*visual split depictions*] oraz ironia dramatyczna w wybranych studiach przypadków podtrzymują szkodliwe skojarzenia kobiet z emocjonalną nieracjonalnością i ignorancją. Z kolei interakcje między słowem a obrazem, które pozostawiają miejsce na niejednoznaczność i sugerują wykorzystanie ucieleśnionej wiedzy przez główną bohaterkę, mogą podważać te konotacje.

Słowa kluczowe:

Annemarie van Haeringen, gender, emocje, teoria feministyczna, analiza multimodalna, książki obrazkowe, przekład

Introduction

To be considered “emotional,” feminist philosopher Sara Ahmed (2014) points out, is marked as a characteristic “of some bodies and not others” (p. 4). Oftentimes, these bodies are female. Psychology of emotion scholar Stephanie Shields (2002) identifies the belief that women are more emotional than men as one of the strongest gender stereotypes in Western cultures. In these societies, men are seen as capable of controlling their emotions rationally, while women are viewed as inherently emotional and unable to control how emotions affect their thoughts and behaviour (Brescoll, 2016; Shields, 2002). Feminist scholars highlight that this association of women with emotional irrationality reflects a broader Western tendency to think in hierarchical binary pairs that correlate with one another – this leads to the perception that the mind, reason, knowledge, and rationality are connected with men and the masculine, while the body, emotion, ignorance, and irrationality are associated with women and the feminine (Boler, 1999; Grosz, 1993). The ensuing stereotype of female emotional irrationality is harmful, as it is used to dismiss women’s emotional expressions outright, without giving due attention to the potentially legitimate causes behind those expressions (Cherry, 2018).

A number of studies demonstrate that gender-emotion stereotypes are acquired early in life (Birnbaum, 1983; Birnbaum & Chemelski, 1984; Parmley & Cunningham, 2008; Widen & Russell, 2002) and can be transmitted not only through caregivers but also through media, which provide frames and scripts for expressing and evaluating emotions (Coats, 2018; Mar & Oatley, 2008; Nikolajeva, 2018). While the representation of gender in children’s books has been a research topic since the 1970s and has led to numerous books that challenge gender stereotypes (Coats, 2018), the depiction of women as emotionally irrational remains persistent, even appearing in picturebooks that rewrite or circumvent other gender-stereotypical elements (Borst, 2022; Coats, 2019).

In this article, I explore how verbal and visual choices in picturebooks can either reproduce or challenge the stereotype of women as emotionally unstable and lacking emotional control through a comparative multimodal analysis of two versions of the same picturebook. The selected works are the award-winning and widely translated Dutch picturebook *Sneeuwwitje breit een monster* (hereafter referred to as *Snow White Knits a Monster*) by the acclaimed Dutch picturebook artist Annemarie van Haeringen (2014) and its American

translation titled *How to Knit a Monster* (Haeringen, 2014/2018).² In these fairy tale-inspired picturebooks, the main character – a goat who loves to knit (called Snow White in the Dutch source text and Greta in the American translation), gets angry at her neighbour, Mrs. Sheep, who derides her knitting skills. When Mrs. Sheep remarks that she herself knits much faster and more beautifully, Snow White / Greta angrily thinks: “We’ll see who knits the fastest” (Haeringen, 2014; p. [12]; 2014/2018, p. [15]), and starts knitting very fast. This effort produces a wolf on her knitting needles, who, once Snow White / Greta releases it, swallows Mrs. Sheep whole. Faced with the threat of being eaten herself, Snow White / Greta needs to figure out how to get rid of it. First, she decides to knit a tiger, which devours the wolf, but this only worsens her predicament as the tiger then turns on her. She then decides to knit a monster, keeping the last stitches unfinished on her needle. After the monster gobbles up the tiger, Snow White / Greta unravels her knitting, releasing Mrs. Sheep, who remorsefully apologises to the protagonist.

As the brief description of both books already reveals, the American edition introduces changes to the title and the main character’s name. Additionally, the translation incorporates other notable adjustments to the verbal text and the layout of the images. In the following sections, I compare the verbal and visual choices in *Snow White Knits a Monster* and *How to Knit a Monster*, examining how each challenges and/or reinforces Western gender stereotypes in general and the stereotype of women as emotionally irrational in particular. I will do so through a comparative multimodal analysis, drawing on feminist (fairy-tale) studies (Joosen, 2011; Paul, 2004), translation studies (Alvstad, 2018; O’Sullivan, 2005), cognitive theory (Lakoff, 1987; Tanaka, 2011), and picture-book studies (Gressnich, 2012; Moya Guijarro, 2014; Painter, Martin, & Unsworth, 2013). I start by analysing how the two books verbally and visually engage with fairy tales and feminist fairy-tale criticism, discussing how this engagement revises the stereotypical associations of femininity with being passive, social, sharing, and submissive. Next, I focus on two key narrative moments (one in the complication-climax phase and another at the very end of the

² Following its publication in 2014, *Snow White Knits a Monster* received the 2015 Zilveren Penseel [Silver Paintbrush] and the 2015 Biennial of Illustration Bratislava Plaque. Prior to the release of the American translation in 2018, translated editions were published in Danish in 2014, German, Chinese, and Japanese in 2016, and French and Korean in 2017. All unofficial translations from the Dutch edition to English presented in this article, including the English title, are my own renderings. The name of the translator of *How to Knit a Monster* is not indicated in the book. I reached out to the publishing house to inquire about it but had not received a response at the time of the article’s publication.

book), where the American edition introduces verbal and layout adjustments. I examine how the female main characters are represented both visually and verbally, and how the readers are invited to engage with the narrative at these two pivotal moments. My analysis reveals that while the Dutch source text challenges gender stereotypes by portraying the female protagonist as a skilled and adventurous creator who relies on her embodied knowledge, the American edition reinforces harmful associations of femininity with ignorance and emotional instability.

Revising Female Passivity

As children’s literature scholar Vanessa Joosen (2011, 2018) observes, many contemporary fairy-tale picturebooks engage in a dialogue with both traditional fairy tales and fairy-tale scholarship. *Snow White Knits a Monster* and *How to Knit a Monster* are no exception. The Dutch source text explicitly alludes to fairy tales, notably by referencing *Snow White* in its title and the main character’s name. Another prominent fairy-tale reference in both versions is the wolf devouring another character, a trope found in tales like *Little Red Riding Hood*, *The Wolf and the Seven Little Goats*, and *The Three Little Pigs*. Additionally, both versions include more subtle visual references to two of these tales. On the first opening, the main character is portrayed walking from her house with a basket, a scene reminiscent of *Little Red Riding Hood*. Furthermore, she is depicted knitting seven little goats and hiding from the wolf in a closet beneath a clock, both referencing *The Wolf and the Seven Little Goats*.

The most prominent feminist critique of popular Western fairy tales concerns their gender dynamics, particularly in terms of agency: while male characters often play active roles, female characters remain passive (Joosen, 2011). *Snow White Knits a Monster* and its American translation revise this trope by granting the female protagonist agency. Unlike *Little Red Riding Hood* and her grandmother in the Grimms’ version of the tale, who need to be saved from the wolf’s belly by a male hunter, *Snow White / Greta* confronts her antagonists herself: she stands up to Mrs. Sheep and ultimately ensures the safety of both herself and Mrs. Sheep. As the two editions revise the male saviour trope, they do not fall into the pitfall of presenting a simplistic role reversal where female characters take on traditionally masculine gender roles. Instead, the protagonist wields agency through knitting, an activity predominantly seen as women’s domestic work (Jones, 2024; Riley, Corkhill, & Morris, 2013), though also practised by men (McBrinn, 2021).

The verbal and visual portrayal of the main character's knitting blurs stereotypical gendered binaries. These oppositions include 'individual' versus 'social,' 'competitive' versus 'sharing,' 'aggressive' versus 'submissive,' and 'hard' versus 'soft.' As Hilary Janks (2010, p. 48) and Maria Nikolajeva (2005, pp. 149–150) note, such contrasts are traditionally used to define maleness and femaleness, yet in this portrayal, these distinctions are obscured. In the first two spreads of the editions, the protagonist is introduced verbally as engaging with knitting both as a social practice (she knits socks for everyone) and as an individual creative outlet: she wants to try something new and starts knitting goats, which, as shown in the illustrations, come to life. Additionally, while the main character demonstrates the female-coded trait of sharing (p. 150), she also exhibits the male-typed trait of competitiveness in her effort to prove Mrs. Sheep wrong by knitting very fast. What is more, through knitting a wolf that devours Mrs. Sheep, the protagonist's knitting also blurs the binaries of 'aggressive' versus 'submissive' and 'hard' versus 'soft' – she uses soft fabrics to retaliate after being insulted. Thus, the female-typed domestic activity of knitting, often associated with cuteness, cosiness, and perceived as harmless and nonthreatening (Jones, 2022; Steed, 2016), is “reclaimed” (Paul, 2004) as an active and powerful form of expression.

Moreover, the transformative quality of knitting introduces a more playful and cyclical aspect to how anger processing is often represented in Western cultures. As cognitive linguist Georg Lakoff (1987) points out, when talking about emotions such as anger, we frequently use figurative expressions like: “I'm *struggling* with my anger” and “[They] *unleashed* [their] anger [emphasis in original]” (pp. 391–392), which are grounded in conceptual metaphors that map an abstract idea or experience onto a more concrete referent to convey meaning. The two conceptual metaphors underlying these examples are ANGER IS AN OPPONENT (IN A STRUGGLE)³ and ANGER IS A DANGEROUS ANIMAL, both of which portray anger as an undesirable physiological reaction that one needs to keep under control, as losing control could be dangerous to the angry person or to others (pp. 391–393). In *Snow White Knits a Monster* and *How to Knit a Monster*, several aspects of these two conceptual metaphors are explored: the depiction of a dangerous animal emerging from anger, its growth (from wolf to tiger to monster), its uncontrolled presence, the owner's responsibility to restrain it, and the energy – or in this case, wit – required to manage it. However, by choosing to let the protagonist create a dangerous animal out of yarn, the story

³ In cognitive linguistics, conceptual metaphors are typically written in small capitals.

adds a playful and cyclical twist. Since knitted creations can be unravelled, every piece of knitting has the infinite potential to be transformed into new creations (Jones, 2022, p. 7). Both *Snow White Knits a Monster* and *How to Knit a Monster* employ the female-typed cyclical nature of knitting (Janks, 2010, p. 48) to show that releasing anger can be powerful and threatening, but it does not necessarily lead to long-term destructive consequences. Similar to the traditionally female-coded domestic activity of knitting, the expression of anger in these narratives is depicted as non-harmful; neither Mrs. Sheep, the protagonist, nor the yarn are harmed during this creative process. What emerges from the moment of knitting and anger expression can be unravelled, undone, and transformed into something new.

While *Snow White Knits a Monster* and *How to Knit a Monster* both portray the protagonist’s knitting as active, creative, and powerful, the following sections focus on two specific moments in the narrative where significant verbal and layout adjustments result in a different characterisation of the main character’s emotional processing.

Female Embodied Knowledge or Emotionality?

As numerous translation scholars observe, adjustments in words and images are common in translations of children’s literature (Alvstad, 2018; O’Sullivan, 2005). Such changes are often made for various reasons, including aligning the text more closely with the literary conventions or social norms of the target culture (Alvstad, 2018). Especially themes considered sensitive by mediators of children’s literature are particularly susceptible to alteration in translation, with several scholars citing examples of adjustments related to nudity, bodily functions, sexuality, and violence in children’s literature translated for the American market (Alvstad, 2018; O’Sullivan, 2005). These revisions are often regarded as censorship. Yet, as translation scholar Cecilia Alvstad (2018) reminds us: “Before judging all changes in translation too harshly, it should be kept in mind that publishers often suggest or impose changes in original works as well” (p. 166). With this in mind, my comparative multimodal analysis of the two instances where significant textual and layout adjustments appear in the American edition will not speculate on the motivations behind these changes but will instead focus on how these adjustments affect the narratives’ potential to reproduce or challenge gender stereotypes.

The openings on which a wolf emerges on the protagonist’s knitting needles, only to be released by her, exhibit some striking differences in how the

Dutch and American editions describe this process in the verbal text. The Dutch version relates how Mrs. Sheep's insulting remarks first cognitively distract Snow White from her knitting, but how she then regains focus and begins knitting at great speed. The verbal text reads:

Snow White has lost the thread. She's not paying attention. //⁴
One knit, one purl, one stitch after another.
We'll see who can knit the fastest, Snow White thinks angrily.
Ticketyticketyticketytick, the needles tick against each other, faster and faster.
While Mrs. Sheep rattles on, Snow White keeps knitting at a furious pace, without looking up. One knit, one purl, one stitch after another!
Finished! The thread has already been ended off before she realises it... //
A wolf jumps off the needle! (Haeringen, 2014, pp. [9–13])⁵

Due to her focus on speed, these lines suggest, Snow White is not paying cognitive attention to what she is knitting: she does not look up to see what she is producing, and the decision to end off her knitting is not a cognitive choice (it happens before she realises it). While Snow White is not fully engaged cognitively, her body continues to perform the skill of knitting. The verbal text highlights the method and repetitive nature of the process (“One knit, one purl, one stitch after another” is mentioned twice) and underscores how Snow White is able to speed up the process (“faster and faster” and “at a furious pace”).

In depicting Snow White knitting a wolf without cognitively realising it, the Dutch source text describes a process familiar to many knitters: the experience of, as knitter and sociologist Betsy Greer (2008) puts it, “the hands taking over from the brain” (p. 37). “Suddenly,” Greer recounts, “I wasn't thinking about what I was doing, my fingers seemed to be under someone else's control” (pp. 37–38). The force at work in Greer's anecdote is what cognitive theorists term “embodied knowledge” – according to Shogo Tanaka (2011), a theorist of embodied cognition, this is a type of knowledge “where the *body* knows how to act [...]. There is no need to verbalize or represent in the mind all the procedures required. The knowledge seems to be imprinted in one's body [emphasis

⁴ The double slash indicates a page turn.

⁵ Dutch source text: “Sneeuw witje is de draad kwijt. Ze let niet goed op. // Eén recht, één averecht, de ene steek na de andere. We zullen wel eens zien wie hier het snelst kan breien, denkt Sneeuw witje boos. Tikketiketiketik, steeds sneller tikken de pennen tegen elkaar. Terwijl mevrouw Schaap doorratelt, breit Sneeuw witje in razend tempo verder, zonder op of om te kijken. Eén recht, één averecht, de ene steek na de andere! Klaar! De draad is al afgehecht voor ze er erg in heeft... // Een wolf springt van de pen!”

in original]” (p. 149). The description of Snow White knitting a wolf in the Dutch source text can be read as an example of this concept. Cognitively, Snow White may not have planned to knit a wolf, but her hooves still crafted and completed it. Her skilled body *knew* what to do.

By contrast, the significantly shorter verbal text of the American translation invites a different reading of how the wolf is created. It reads:

Greta is upset. She isn’t watching her knitting. //
We’ll see who knits the fastest, Greta thinks angrily.
Clickclickclicketyclick go her needles.
Mrs. Sheep keeps talking. Greta still isn’t watching her knitting.
She decides it’s finished and ends it off... //
... and a wolf jumps off the needle! [emphasis in original] (Haeringen, 2014/2018, pp. [13–17])

Instead of depicting the protagonist as cognitively distracted, the translation characterises her as emotional (she is described as “upset”) and establishes a direct link between her emotional state and her behaviour (not watching her knitting). Additionally, all elements that portray Snow White as skilled are absent in the translation. The lines highlighting the method and repetitive nature of knitting (“One knit, one purl, one stitch after another”) and those describing the protagonist’s ability to accelerate the process (“faster and faster” and “at a furious pace”) are omitted. Instead, the translation notes twice that Greta is not watching her knitting, while the second mention also contains the adverb “still.” This adverb underscores that Greta’s inattention to her knitting is continuous, implying that she *should* be watching her work and thereby making her appear more ignorant than her Dutch counterpart. Lastly, the moment Greta ends off her knitting is presented as a cognitive decision (“She decides it’s finished”). Framing this as a conscious cognitive choice, after highlighting that Greta has not been watching her work due to her emotions, makes her appear more emotionally irrational than in the Dutch source text.

In addition to these adjustments in the verbal text, the translation also introduces a change in layout. In the Dutch source text, Snow White knitting ferociously and the wolf jumping off her needle are depicted on the fourth opening (see Figure 1). However, the American edition employs what picture-book scholar Eva Gressnich (2012) has labelled a “split depiction,” where “the borders of the page are crossed visually by depicting only a small part of an object on the edge of the page [...] and the missing part [...] on the next spread” (p. 176). In the American edition, the readers are shown only a small part of the



Eén recht, één averecht, de ene steek na de andere.
We zullen wel eens zien wie hier het snelst kan breien,
denkt Sneeuwvitje boos.
Tikketikketikketik, steeds sneller tikken de pennen tegen
elkaar.
Terwijl mevrouw Schaaп doorratelt, breit Sneeuwvitje in
razend tempo verder, zonder op of om te kijken. Eén recht,
één averecht, de ene steek na de andere!
Klaar! De draad is al afgehecht voor ze er erg in heeft...

FIGURE 1. 4th opening from *Sneeuwvitje breit een monster*, © Annemarie van Haeringen, Uitgeverij Leopold, 2014.

protagonist's knitting on the fourth opening, and this part lacks an identifiable shape. To find out that she is knitting a wolf, the readers must turn the page.

As Gressnich (2012) points out, split depictions are a type of pageturner that entices the readers to flip the page to piece together fragmented elements. This visual split depiction is not the only pageturner on this opening. The verbal texts of both the Dutch and American editions also contain a verbal page-turner. A line ending with a triple-dot glyph and continuing on the next opening in both versions exemplifies a "split sentence" – a sentence that extends "over more than one spread, so that a reader has to go overleaf to finish reading the sentence" (p. 170). In the translation, the line ending with a triple-dot glyph also continues with a triple-dot glyph on the next page and starts with the word "and," making it a more fully realised example of a "split sentence." The adjustments in the verbal text and visual layout of the American edition create a closer symmetry between words and images, as both modalities incorporate a page-turning technique.

The choice to reveal the creation of a wolf after the page turn may enhance engagement, as it builds suspense and more strongly invites the readers to turn the page. Significantly, however, the visual representation of this process also risks affirming the stereotype of female ignorance much more than the source text does. In the American edition, the front part of Greta's knitting, shaped

like a wolf, is obscured by the page turn, thereby suggesting that Greta lacks full awareness of what she is knitting. Here, the verbal and visual text strongly imply that Greta does not know what she is doing and that this results from not looking at her knitting (which she ought to have done). By contrast, in the Dutch source text, the wolf is visually displayed in full on the fourth opening, which adds a layer of ambiguity: since the wolf is completely realised, there remains the possibility that Snow White is somehow aware of its presence. This reading resonates with the aforementioned interpretation of the verbal text: Snow White may not have cognitively intended to knit a wolf, but her body did.

Ultimately, the Dutch edition emphasises Snow White’s knitting skills more than the American translation: it highlights how she knits (one knit, one purl), how this knitting is repetitive (by repeating the phrase twice), and foregrounds her focus on speed. The latter aspect is also the reason that she is not looking up. By contrast, the American version lacks the emphasis on the method of knitting and the main character’s attention to speed. Instead, it establishes a direct connection between the protagonist being “upset” and her inability to see what she is doing. Hereby, it echoes the stereotype that women are unable to control how their emotions influence their behaviour. Furthermore, the American version frames Greta’s failure to watch her knitting as something she should be doing, portraying her response to Mrs. Sheep’s insulting remarks as both ignorant and irrational compared to the source text. This characterisation is therefore more likely to reinforce the gendered stereotype of women as emotionally unstable, whereas the Dutch version offers an alternative perspective.

Female Creativity or Ignorance?

The endings of the two versions, with an additional, similar adjustment in the layout appearing in the American edition, also warrant closer examination regarding gender stereotypes. After the protagonist has unravelled her knitting, revealing an apologetic Mrs. Sheep, the verbal text of the Dutch edition concludes as follows:

Satisfied, Snow White puts new stitches on her needle.
If only she could knit tender grass...
She looks forward to that after this adventure. (Haeringen, 2014, p. [28])⁶.

⁶ Dutch source text: “Tevreden zet Sneeuwvitje nieuwe steken op haar pen. Als ze toch eens mals gras kon breien... Daar heeft ze wel zin in na dit avontuur.”

This excerpt does not characterise Snow White in a stereotypically feminine way. She is portrayed as thinking about a new knitting project that will bring her joy (and not necessarily others), with her past experiences depicted as an “adventure,” a word traditionally associated more with male than female characters (Hamilton, Anderson, Broaddus, & Young, 2006; Weitzman, Eifler, Hokada, & Ross, 1972). Additionally, the accompanying illustration shows that her new knitting project will probably lead to further adventures. While the verbal text mentions only that Snow White is thinking of grass, the image shows her knitting a crocodile (see Figure 2). The counterpointing interaction between the words and the image (Nikolajeva, 2005, p. 226) creates ambiguity as to whether Snow White knows (cognitively or bodily) that she is knitting a crocodile. Yet, one element in this image suggests that she does. A diagonal line can be drawn between the eyes of Snow White and the crocodile, suggesting they are gazing at each other and hinting at a sense of companionship between the two characters (Moya Guijarro, 2014, p. 78). Perhaps Snow White initially thought of grass, but she has recognised that her practice of knitting, guided by embodied knowledge, is steering her in a new direction? Additionally, the green thread extending to the edge of the page invites a symbolic reading (Painter, Martin, & Unsworth, 2013, p. 57), implying that more adventures lie ahead. The analysis of the interplay between the verbal and visual



FIGURE 2. 12th opening from *Sneeuwvitje breit een monster*, © Annemarie van Haeringen, Uitgeverij Leopold, 2014.

texts resonates with another knitting experience described by Greer (2008): “With my hands at work, my mind and creativity are free to roam and explore” (p. 38). The Dutch edition seems to embody this experience: while knitting, Snow White’s mind wanders off, opening space for creativity driven by her embodied knowledge, which leads her in unexpected directions.

By contrast, adjustments in the verbal text and visual layout of the American edition result in a characterisation of the main character that aligns more closely with gender stereotypes. The verbal text at the end of the American version reads:

After Mrs. Sheep goes home, Greta puts new stitches on her needles.

What next?

I know, thinks Greta. *I can knit some fresh green grass for the little goats!*

She happily daydreams about the little goats playing on the grass, and guess what?

She doesn’t watch her knitting... [emphases in original] (Haeringen, 2014/2018, [p. 33]).

Several significant narrative choices are made in this text. First, unlike in the Dutch source text, the American version presents Greta’s new knitting project as a social undertaking – it is something she does for the little goats rather than for herself. Second, the verbal text engages the readers in a distinct way: the omniscient narrator explicitly conveys information beyond the protagonist’s grasp. By posing the rhetorical question: “[...] guess what?,” and answering it with: “She doesn’t watch her knitting,” the narrator enables the readers to infer that Greta is repeating her previous behaviour. The illustration further adds layers of meaning by including details unavailable to the main character. Due to an adjustment in the image layout in the American edition, the front part of Greta’s knitting, shaped like a crocodile, is once again obscured by the page turn. However, this time the line, “She doesn’t watch her knitting,” points to a specific part of the green knitting where a foot can be discerned. While the text highlights this detail for the readers, Greta appears unaware of it. Additionally, the layout change directs her gaze toward a ball of wool on her left, rather than toward the emerging crocodile. On the final opening, the discrepancy between Greta’s knowledge and the readers’ is amplified, as the missing part of the image – revealing that Greta is knitting a crocodile – is shown only to the readers. The protagonist, left behind on the previous page, remains unaware of this revelation.

The situation of dramatic irony created in the American edition, where the readers are granted more elaborate knowledge of events than the protagonist, can have several effects. The experience of knowing more than

a character may evoke delight and satisfaction in the readers since, as children's literature scholar Julie Cross (2011) points out, children are believed to "naturally enjoy the opportunity to 'know better' than younger and/or more naïve characters" (p. 64). However, it may also inculcate societal beliefs about the "funny" incapacities of a certain group (p. 140). Both effects are likely to be evoked by the American edition. The dramatic irony at the ending likely offers readers enjoyment and satisfaction through clues that allow them to anticipate the conclusion, but this comes at the cost of a female character. Greta is ultimately depicted as someone incapable of mastering her emotions, reinforcing the stereotype that women are unable to control their feelings. As in the source text, the green thread extending to the page edge could symbolise a continuation of events. However, in the American edition, the focus shifts from future adventures to the unchanging cycle of ignorant Greta failing to watch her knitting.

Conclusion

Both the Dutch picturebook *Snow White Knits a Monster* and the American translation *How to Knit a Monster* challenge stereotypical associations of femininity with passivity and submissiveness, representing Snow White / Greta as active, competitive, and capable of retaliating powerfully when insulted. However, through distinct verbal and visual choices in two significant moments in the text, the two editions engage with the stereotypes that women are emotionally irrational and ignorant in different ways. The American edition employs verbal and visual techniques such as visual split depictions and dramatic irony, which aim to increase reader engagement. While these techniques can create suspense and enjoyment, they do so at the protagonist's expense. The split depictions of the main character and her knitted creations suggest that she is unaware of what she is knitting and unable to control how her emotions affect her behaviour. Furthermore, the ending relies on dramatic irony, positioning the readers as 'knowing better' than the protagonist, which reinforces the harmful stereotype of women being ignorant. In contrast, the source text lacks both split depictions and dramatic irony. Instead, the interaction between words and images allows for ambiguity and more open interpretations. By portraying Snow White alongside her knitted creations, the Dutch version leaves room for the possibility that she may be aware of their emergence. Snow White may not have cognitively planned to knit a wolf, but her body, guided by embodied knowledge, leads her in unplanned

and creative directions. By depicting a female character whose skilled body, rather than her emotions, takes over from her mind, the Dutch source text creatively challenges the stereotype of women as emotionally irrational and lacking emotional control.

References

- Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotion* (2nd ed.). Edinburgh University Press.
- Alvstad, C. (2018). Children’s literature. In K. Washbourne & B. Van Wyke (Eds.), *The Routledge handbook of literary translation* (pp. 159–180). Routledge.
- Birnbaum, D. W. (1983). Preschoolers’ stereotypes about sex differences in emotionality: A reaffirmation. *The Journal of Genetic Psychology*, 143(1), 139–140. <https://doi.org/10.1080/00221325.1983.10533542>.
- Birnbaum, D. W., & Chemelski, B. E. (1984). Preschoolers’ inferences about gender and emotion: The mediation of emotionality stereotypes. *Sex Roles*, 10(7–8), 505–511. <https://doi.org/10.1007/BF00287259>.
- Boler, M. (1999). *Feeling power: Emotions and education*. Routledge.
- Borst, R. (2022). Straightening agentic women: The “willful” princess in contemporary fairy-tale picturebooks. *Marvels and Tales*, 36(2), 219–241. <https://doi.org/10.1353/mat.2022.0004>.
- Brescoll, V. L. (2016). Leading with their hearts? How gender stereotypes of emotion lead to biased evaluations of female leaders. *Leadership Quarterly*, 27(3), 415–428. <https://doi.org/10.1016/j.leaqua.2016.02.005>.
- Cherry, M. (2018). The errors and limitations of our “anger-evaluating” ways. In M. Cherry & O. Flanagan (Eds.), *The moral psychology of anger* (pp. 49–65). Rowman and Littlefield.
- Coats, K. (2018). Gender in picturebooks. In B. Kümmerling-Meibauer (Ed.), *The Routledge companion to picturebooks* (pp. 119–127). Routledge.
- Coats, K. (2019). Visual conceptual metaphors in picturebooks: Implications for social justice. *Children’s Literature Association Quarterly*, 44(4), 364–380. <https://doi.org/10.1353/chq.2019.0045>.
- Cross, J. (2011). *Humor in contemporary junior literature*. Routledge.
- Greer, B. (2008). *Knitting for good: A guide to creating personal, social & political change, stitch by stitch*. Trumpeter.
- Gressnich, E. (2012). Verbal and visual pageturners in picturebooks. *International Research in Children’s Literature*, 5(2), 167–183. <https://doi.org/10.3366/ircl.2012.0061>.
- Grosz, E. (1993). Bodies and knowledges: Feminism and the crisis of reason. In L. Alcoff & E. Potter (Eds.), *Feminist epistemologies* (pp. 187–215). Routledge.
- Haeringen, van A. (2014). *Sneeuwvitje breit een monster*. Leopold.

- Haeringen, van A. (2018). *How to knit a monster* (n.t.). Clarion. (Original work published 2014).
- Hamilton, M. C., Anderson, D., Broaddus, M., & Young, K. (2006). Gender stereotyping and under-representation of female characters in 200 popular children's picture books: A twenty-first century update. *Sex Roles*, 55(11–12), 757–765. <https://doi.org/10.1007/s11199-006-9128-6>.
- Janks, H. (2010). *Literacy and power*. Routledge.
- Jones, S. (2022). Knitting and everyday meaning-making. *Textile*, 1–13. <https://doi.org/10.1080/14759756.2022.2092967>.
- Jones, S. (2024). Making time: Knitting as temporal-material entanglement. *Journal of Material Culture*, 29(1), 82–101. <https://doi.org/10.1177/13591835231206231>.
- Joosen, V. (2011). *Critical and creative perspectives on fairy tales: An intertextual dialogue between fairy-tale scholarship and postmodern retellings*. Wayne State University Press.
- Joosen, V. (2018). Picturebooks as adaptations of fairy tales. In B. Kümmerling-Meibauer (Ed.), *The Routledge companion to picturebooks* (pp. 473–484). Routledge.
- Lakoff, G. (1987). Case study 1: Anger. In *Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind* (pp. 380–415). The University of Chicago Press.
- Mar, R. A., & Oatley, K. (2008). The function of fiction is the abstraction and simulation of social experience. *Perspectives on Psychological Science*, 3(3), 173–192. <https://doi.org/10.1111/j.1745-6924.2008.00073.x>.
- McBrinn, J. (2021). *Queering the subversive stitch: Men and the culture of needlework*. Bloomsbury.
- Moya Guijarro, A. J. (2014). *A multimodal analysis of picture books for children: A systemic functional approach*. Equinox.
- Nikolajeva, M. (2005). *Aesthetic approaches to children's literature: An introduction*. Scarecrow.
- Nikolajeva, M. (2018). Emotions in picturebooks. In B. Kümmerling-Meibauer (Ed.), *The Routledge companion to picturebooks* (pp. 110–118). Routledge.
- O'Sullivan, E. (2005). Comparative children's literature (A. Bell, Trans.). In *Comparative children's literature*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203508664>.
- Painter, C., Martin, J. R., & Unsworth, L. (2013). *Reading visual narratives: Image analysis of children's picture books*. Equinox.
- Parmley, M., & Cunningham, J. G. (2008). Children's gender-emotion stereotypes in the relationship of anger to sadness and fear. *Sex Roles*, 58(5–6), 358–370. <https://doi.org/10.1007/s11199-007-9335-9>.
- Paul, L. (2004). Feminism Revisited. In P. Hunt (Ed.), *International companion encyclopedia of children's literature* (2nd. ed., pp. 140–153). Routledge.

- Riley, J., Corkhill, B., & Morris, C. (2013). The benefits of knitting for personal and social wellbeing in adulthood: Findings from an international survey. *British Journal of Occupational Therapy*, 76(2), 50–57. <https://doi.org/10.4276/030802213X13603244419077>.
- Shields, S. A. (2002). *Speaking from the heart: Gender and the social meaning of emotion*. Cambridge University Press.
- Steed, J. (2016). Hand knitting in a digital era. In N. Nimkulrat, F. Kane, & K. Walton (Eds.), *Crafting textiles in the digital age* (pp. 139–152). Bloomsbury.
- Tanaka, S. (2011). The notion of embodied knowledge. In P. Stenner, J. Cromby, J. Motzkau, J. Yen, & Y. Haosheng (Eds.), *Theoretical psychology: Global transformations and challenges* (pp. 149–157). Captus.
- Weitzman, L. J., Eifler, D., Hokada, E., & Ross, C. (1972). Sex-role socialization in picture books for preschool children. *American Journal of Sociology*, 77(6), 1125–1150.
- Widen, S. C., & Russell, J. A. (2002). Gender and preschoolers’ perception of emotion. *Merrill-Palmer Quarterly*, 48(3). <https://doi.org/10.1353/mpq.2002.0013>.

Poznać swoje ciało, zrozumieć siebie. Problem samoakceptacji i dążenia do doskonałości w *Tomie* Junjiego Itō

Abstrakt:

Tematem artykułu jest obraz dziewczęcego dorastania i relacji z własnym ciałem w mandze *Tomie* Junjiego Itō (1987–2000). Materiał badawczy został przede wszystkim potraktowany jako równoprawne dzieło kulturowe, co pozwoliło na przeprowadzenie wielopoziomowej analizy, ukazującej mangę Itō z innej perspektywy niż tylko jako arcydzieło literatury grozy. Dzięki odejściu od patrzenia na *Tomie* wyłącznie jak na japoński *body horror* i większym skupieniu się na problemach i decyzjach głównej bohaterki oraz ich wpływie na inne postacie, została skonstruowana pełna charakterystyka protagonistki, składająca się z perspektyw: *male gaze*, *female gaze* oraz własnej, także z punktu widzenia postronnej osoby.

Słowa kluczowe:

ciało, dojrzwianie, dorastanie, dziewczyna, Junji Itō, manga, nastolatka, relacje, *shōjo*, *Tomie*

Get to Know your Body, Understand Yourself: The Problem of Self-Acceptance and the Pursuit of Perfection in *Tomie* by Junji Itō

Abstract:

This article examines the depiction of girls' adolescence and the relationship they have with their own bodies in the manga *Tomie* by Junji Itō (1987–2000). The research material is primarily approached as an equally significant work of literature and culture, allowing for a multi-layered analysis that presents Itō's manga from a different perspective, not limited to its recognition as a masterpiece of horror

* Anna Marczukiewicz – lic., ukończyła filologię polską na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się przede wszystkim perspektywą edukacyjną studiów literaturoznawczych oraz badaniem kultury japońskiej, w szczególności mangi, anime i *visual kei*. Kontakt: a.marczukiew@student.uw.edu.pl.

literature. By moving away from viewing *Tomie* solely as Japanese body horror and focusing more on the main character's problems, decisions, and their impact on other characters, a comprehensive characterisation of the protagonist is constructed: from the perspective of the male gaze, the female gaze, her viewpoint, and that of an outsider.

Key words:

body, puberty, adolescence, girl, Junji Itō, manga, teenager, relationships, *shōjo*, *Tomie*

Znane na całym świecie mangi *shōjo* od XX wieku zachwycają i inspirowają czytelników oryginalną narracją i sposobem kreacji bohaterów. Słowo *shōjo* w języku japońskim oznacza dziewczynę¹, na tym jednak kończy się łatwość w definiowaniu tego gatunku. W wykładzie otwierającym konferencję Stowarzyszenia Studiów Azjatyckich XXI wieku, opublikowanym później w formie artykułu, Yukiko Toyama (2015), poruszyła problemy związane z utworzeniem jasnej, uniwersalnej definicji gatunku *shōjo*. Autorka zwróciła szczególną uwagę na trudności w znalezieniu punktów wspólnych dla każdej pozycji mającej go reprezentować, zwłaszcza w kontekście zmieniających się trendów na rynku wydawniczym. Toyama wyróżniła w swojej przemowie aspekty, które uznała za fundamentalne dla rozpoznania mangi *shōjo*, a także zrekapituowała i rozszerzyła istniejące definicje o własne spostrzeżenia. Pisarka wyszła od różnic między mangami *shōnen* [chłopiec] a *shōjo*, wskazując, że te drugie są nastawione głównie na przedstawianie emocji, ekspresji i psychiki bohaterów, podczas gdy mangi „chłopięce” zdają się bardziej onomatopieczne, w dużo mniejszym stopniu nakierowane na ukazywanie przeżyć wewnętrznych. Autorka podkreśliła, że manga „dla dziewcząt” skupia się na przeżyciach wewnętrznych i psychologii postaci, wykorzystując zarówno dialogi zapisane w dymkach, jak i warstwę ikoniczną (s. 111).

Niemniej, nie da się zanegować, że jednym z motywów bardzo często spotykanych w mangach *shōjo*, będących centralnym wątkiem licznych tytułów, jest dziewczęce dojrzewanie. Kyōko Chinami (2015, s. 31–42), analizując sposoby przedstawiania tematu adolescencji, zauważa, że w gatunku tym nierzadko są prezentowane konkretne trudności dziewczęcego

¹ Fakt ten nie oznacza, że mangi *shōjo* muszą być adresowane wyłącznie do dziewcząt czy też obsadzać w głównych rolach tylko postacie płci żeńskiej. Przykładem może być *Ore mono-gatari!!* autorstwa Kazune Kawahary (2012), której bohaterem jest licealista, Takeo Gōda, a cała historia opiera się na przeżyciach nastolatka i jego najlepszego przyjaciela.

dorastania – problemy w postrzeganiu siebie i dynamicznie zmieniającego się ciała oraz lęk przed stanieniem się dorosłą kobietą. Poza wymienionymi przeze mnie aspektami psychologicznymi samej konstrukcji świata chciałabym zwrócić również uwagę na przyczyny popularności gatunku. Hideko Taniguchi (2002, s. 105–106) stawia tezę, iż manga „dla dziewcząt” podoba się odbiorczyniom, gdyż odzwierciedla światopogląd i wartości kobiet. Badaczka twierdzi, że to właśnie stanowi powód, dla którego kobiety tak chętnie wybierają *shōjo* – mogą utożsamić się z bohaterkami na wielu płaszczyznach, uwzględniając zarówno te fizyczne, jak i emocjonalne.

Uznając mangi za teksty kultury stawiające przed czytelnikiem wyzwania intelektualne i emocjonalne, zamierzam przyjrzeć się historii o Tomie Kawakami autorstwa Junjiego Itō (1987–2000/2015a, 1987–2000/2015b), analizując konkretne aspekty opowieści – poruszające ważne problemy związane z dojrzewaniem oraz poszukiwaniem tożsamości. Zdaję sobie sprawę, że *Tomie* nie jest klasyczną mangą *shōjo*, ale głównie horrorem. Uważam jednak, że wyróżniki literatury grozy nie mają większego znaczenia dla interpretacji, którą zamierzam zaprezentować. Z tego powodu zdecydowałam się świadomie zrezygnować z opisywania poetyki horroru i jego funkcji. Skupię się natomiast na ciele i perspektywach patrzenia na główną bohaterkę. Odnosząc się do badań na temat *male gaze* i *female gaze*² oraz różnych perspektyw interpretacji problematyki cielesności, omówię problem relacji głównej postaci z własnym ciałem.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że Tomie Kawakami nie została stworzona jako postać, z którą czytelnik miałby ochotę się utożsamić – w świecie przedstawionym jest raczej główną antagonistką, potworem, przed którym nie można uciec. Przyjrzenie się jej motywacji i działaniu sprawia jednak, że bohaterka zyskuje wymiar o wiele bardziej ludzki, niż można byłoby przypuszczać. W postaci Kawakami manifestują się jej emocje, przeżycia i schematy postępowania, których nauczyła się we wcześniejszym życiu. Nazywana jest często demonem albo sukkubem, jednakże nie znalazłam w mandze żadnych przesłanek, które pozwalałyby interpretować postać dziewczyny w tym kluczu. Itō zdaje się wręcz nakierowywać czytelnika na to, że główna bohaterka jest *yūrei* – duszą zmarłej powracającą do świata żywych, aby wyrządzić urazę lub żal.

Pullattu Abraham George (2015) pisze, że w wierzeniach japońskich dusza opuszcza ciało człowieka po jego śmierci i, w zależności od swojej karmy,

² Pojęcia te zostaną wyjaśnione w dalszej części artykułu.

albo reinkarnuje się w innym świecie, albo powraca do tego samego miejsca, by odrodzić się jako coś zupełnie innego. Aby ułatwić duszy opuszczenie świata doczesnego, członkowie rodziny organizują obrzędy pogrzebowe oraz regularnie odpowiadają rytuały, modląc się o duszę zmarłego. Jednak zdarza się, że niezależnie od ceremonii część umarłych decyduje się pozostać w świecie śmiertelników z powodu silnego poczucia związku z dawnym życiem lub przez urazę do osoby, która przyczyniła się do ich nienaturalnej śmierci. Pragnienie życia jest tak silne, że istoty te postanawiają przyjąć postać *yūrei* i pozostają w miejscu, w którym umarły (s. 45). Na początku pierwszego rozdziału mangi Itō (1987–2000/2015a, s. 4) widać zdjęcie, które przedstawia uśmiechniętą Kawakami, gdy ta jeszcze żyje. W Japonii takie zdjęcia stawia się na domowych ołtarzach poświęconych zmarłym. Stąd więc wnioskuję, że musiano się za nią modlić, a pozostanie na ziemi jako *yūrei* było jej własną decyzją. Poszłabym więc z moją interpretacją o krok dalej – Tomie nie tylko stałaby się *yūrei*, lecz także zbudowałaby swoją nową postać z wartości i wyobrażeń, które wyniosła z dawnego życia. Byłaby personifikacją gniewu i zemsty, opętaną pragnieniem potwierdzenia swojego piękna w oczach innych ludzi.

Przytoczeni przeze mnie badacze wskazują, że wyznaczniki *shōjo* mogą być zarówno jasno określone, wynikające częściowo z nazwy gatunku, jak i nieuchwytnie, zniuansowane. Uważam, że właśnie ta nieuchwytność, obecna w historii Tomie, pozwala na wysnucie wniosku, iż jest to horror z elementami właściwymi podstawowym założeniom mangi *shōjo*. Innymi słowy, odnoszę silne wrażenie, że wszystko to, co dzieje się w komiksie, jest ściśle powiązane z umysłem tytułowej bohaterki i jej światopoglądem. Świat mangi jest przerażający, ponieważ odzwierciedla mrok skrywany przez Kawakami – problemy związane z dorastaniem, takie jak ucieczka przed dorosłym życiem, pragnienie akceptacji i unikanie odpowiedzialności za swoje czyny. Interpretowana w ten sposób Tomie byłaby nie tylko postacią z horroru, lecz także reprezentacją wewnętrznych zmagania młodych kobiet i dziewczyn.

Jako śmiertelniczka Tomie Kawakami była 17-letnią uczennicą liceum, wyróżniającą się długimi, czarnymi włosami i charakterystycznym pieprzykiem w lewym kącie oka. Po pierwszej śmierci, przedstawionej w inicjalnym rozdziale *Tomie* (Itō, 1987–2000/2015a, s. 3), bohaterka zachowuje swoje fizyczne cechy, jednak jej rysy twarzy nabierają dojrzałej, kobiecej delikatności, a figura staje się bardziej zmysłowa, w czym manifestuje się potrzeba dążenia do idealnego wyglądu. Kawakami dba o to, by utrzymywać pozory perfekcji, dba o modny i młody wygląd. Silne pragnienie podobania się mężczyznom sprawia, że komplementy i pochwały dodają jej pewności siebie, choć jednocześnie obnażają problemy z samoakceptacją. Mimo że bohaterka zdaje się mieć świadomość swojego

piękna i swojej wyjątkowości, wciąż poszukuje ich potwierdzenia wśród innych ludzi, szczególnie płci przeciwnej. Zależy jej na utrzymaniu konwencjonalnie docenianej aparycji, a jakkolwiek sugestię, że mogłaby przypominać coś potwornego czy brzydkiego, traktuje niczym śmiertelną obrazę. Wysoka wrażliwość na krytykę i nieprzychylnie uwagi sprawiają, że dążenie do ideału staje się dla bohaterki obsesją, potęgującą wewnętrzne lęki i niepewność.

Znaczące jest również podejście Tomie do brzydoty, które ujawnia się podczas interakcji z oszpeconymi klonami. W rozdziale *Mały Palec* (Itō, 1987–2000/2015b, s. 123) bohaterka o tymże imieniu, która narodziła się z niemal doszczętnie spalonego małego palca Kawakami, przez dłuższy czas wygląda jak żywy trup – jest bardzo chuda, nie ma nosa, ust i oczu. Przez to bardziej przypomina uosobioną śmierć niż byt antropomimetyczny. Jednak w momencie, gdy pewien mężczyzna wyznaje jej miłość, ciało Małego Palca natychmiast się regeneruje, przemieniając w piękną kobietę, bliźniaczko podobną do Tomie, czyli swojego pierwowzoru. Dziewczyna okazuje się równie powierzchowna jak jej protoplastka, co podkreśla, jak ważne są dla Tomie obowiązujące kanony piękna. W tym przypadku widzę dwie możliwe interpretacje, które właściwie prowadzą do jednego wniosku. Albo Mały Palec od samego początku dążyła do upokorzenia konwencjonalnie nieatrakcyjnego mężczyzny, albo, po usłyszeniu miłosnego wyznania (rozumianego przez bohaterkę jako triumf nad mężczyzną poprzez uwiedzenie go), przebudziła się w niej tożsamość Tomie Kawakami. W obu tych możliwościach dostrzegam niechęć, odrazę głównej bohaterki wobec brzydoty.

Choć narracja zdaje się głównie trzymać w napięciu i szokować odbiorcę niepokojącymi obrazami, obecna jest w niej także warstwa psychologiczna. Świat przedstawiony widziany jest z różnych perspektyw. Klony Tomie, które śmieją się z Małego Palca, są w istocie odbiciem wewnętrznych rozterek głównej bohaterki. W dziele Itō można zauważyć, że Kawakami zostaje przedstawiona z perspektywy męskiego spojrzenia [*male gaze*]. Według Laury Mulvey (1975/2006, s. 351) problem męskiej perspektywy w kulturze polega na tym, że postać kobieca jest ukazywana jako osoba, której obecność ma sprawiać mężczyźnie przyjemność i satysfakcję zarówno estetyczną, jak i seksualną; męskie spojrzenie z założenia fetyszyzuje kobietę, odbierając jej tym samym człowieczeństwo. Tomie odbierana jest przez mężczyzn jako dziewczyna lub kobieta idealna, wpisująca się w standardy piękna i przyciągająca spojrzenia.

Wszystkie postaci męskie, które mają do czynienia z tytułową bohaterką, później przyplacają to zdrowiem psychicznym lub życiem. Im dalej posuwa się sytuacja romantyczna łącząca Tomie z jej adoratorami, tym bardziej dziewczyna staje się pewna siebie, wręcz zuchwała, niemiła, a nawet okrutna, co widzimy

z każdą jej kolejną wypowiedzią i coraz bardziej sugestywną mimiką. Aby zdobyć to, czego pragnie, Kawakami nie waha się manipulować innymi. W dążeniu do wzmocnienia swojej samooceny poprzez adorację mężczyzn gotowa jest przyjąć role, które niezbyt rezonują z jej prawdziwą osobowością i mają charakter tymczasowy. Do wściekłości doprowadzają Tomie wytykanie jej wad, próby ujawnienia prawdziwej tożsamości (która wydaje się bohaterce odpychająca i nie tak atrakcyjna jak ludzka) oraz odrzucenie przez mężczyzn, dla których Kawakami chce być idealna. Co ciekawe, przewrotnie denerwuje ją również infantylne zachowanie mężczyzn, którzy są w nią ślepo wpatrzeni. *Yūrei* obnaża problem *male gaze*, pokazując, że to, co wydaje się perfekcyjne i wyjątkowe, może łatwo obrócić się w coś niebezpiecznego. Igrając z mężczyznami, dzięki swojej potędze góruje nad nimi. Historia Tomie jest wręcz ilustracją tego, jak niebezpieczna może okazać się kultura męskiego spojrzenia – człowiek, który postrzega drugą osobę w sposób idealistyczny, nie jest w stanie racjonalnie ocenić rzeczywistości. Ponadto, stawiając się ponad inną płcią, łatwo może wpaść w pułapkę autoidealizacji, prowadzącą do nieszczęścia.

W *Tomie* widzimy jednak świat przedstawiony nie tylko przez pryzmat męskiego spojrzenia, lecz także kobiecego. Jak zauważają Polina i Natalia Tatzenko (2022, s. 233), jest to pojęcie wywodzące się bezpośrednio z koncepcji Mulvey dotyczącej *male gaze*; według badaczek *female gaze* to termin interdyscyplinarny i niejednoznaczny. Alyce Corbett (2023, s. 41–53) stawia natomiast tezę, że kobiece spojrzenie w dużej mierze opiera się na patrzeniu i wzroku. Jest przedstawieniem rzeczywistości w perspektywie feministycznej, ukazaniem świata tak, jak widzą go kobiety – feministki. *Female gaze* sprzeciwia się patriarchalnemu szufladkowaniu społeczeństwa oraz stereotypowemu przedstawianiu kobiet jako obiektów seksualnych, wzbudzających pożądanie mężczyzn. Cady Monroe Conaway (2018, s. 33) twierdzi, iż kobiece spojrzenie wiąże się z perspektywą feministyczną. Według autorki *female gaze* jest niczym innym jak pragnieniem równości mężczyzn i kobiet niezależnie od płci i pochodzenia. Cadence Dangerfield (2022, s. 3) rozważa natomiast inną kwestię i zastanawia się, czy kobieca perspektywa stanowi dosłowne odwrócenie męskiej (seksualizującej kobiety), czy też może zwraca uwagę na inną właściwość seksualności, jaką jest romantyczne pożądanie.

Ostatni aspekt, który wskazałam za Dangerfield, odnajduję w dynamice relacji Tomie z mężczyznami. Mimo że główna bohaterka zazwyczaj nie traktuje swoich adoratorów poważnie, zdarza się jej wiązać z niektórymi postaciami emocjonalnie. Choć moc Kawakami doprowadza męskich bohaterów do szaleństwa i ma ona świadomość swojej natury i ciężającej nad nią klątwy nieskończonego umierania przez poćwiartowanie i odradzania się, to zdarza się

jej nie dowierzać, że kolejny zauroczony nią mężczyzna, z którym zdążyła się zżyć emocjonalnie, usiłuje ją zamordować – tak jak każdy inny.

Młode dziewczyny zdają się mieć zdolność dostrzegania prawdziwej natury Tomie, w przeciwieństwie do chłopców i mężczyzn, którzy w różnym stopniu ulegają jej fizycznemu urokowi. To właśnie jedna z nich jako pierwsza odkrywa prawdziwą tożsamość głównej bohaterki, robiąc jej zdjęcie ukazujące straszną istotę o kilku przerażających twarzach. Można to metaforycznie odczytywać jako lęk przed zdolnością dziewczyn (i Tomie) dostrzegania i wytykania wad, a także niedawania się tak łatwo zwieść pozorom. Dlatego postaci żeńskie okazują się trudniejsze do podporządkowania, a jedynym sposobem manipulacji okazuje się gra na ich uczuciach. Poza tym, że Tomie ma możliwość obserwacji siebie w oczach kobiet i mężczyzn, może także przyglądać się sobie z boku, niczym osoba trzecia. Wszystko to dzieje się za sprawą niezwyklej właściwości demonicznego ciała, które po podzieleniu się może z najdrobniejszego fragmentu wykształcić idealną kopię.

Wspominałam już, że Kawakami posiada zdolność regeneracji fizycznej. Poza tym z każdego odciętego kawałka jej ciała może wyrosnąć idealna kopia, która w różnym stopniu będzie przechowywała wspomnienia i poglądy. Jednak problemem relacji Tomie z jej klonami jest autentyczność. Niemal za każdym razem, gdy jakiś bohater zostaje uwikłany w romans z kopiami bohaterki, toczą one spór o to, która z nich jest tą prawdziwą Tomie – piękniejszą i doskonalszą. Ta rywalizacja pozwala wnikać głębiej w postać tytułowej bohaterki. Problem określenia tego, czym jest piękno, oraz obsesja na punkcie ideału poszerzają się o kontekst prawdziwości. Ta refleksja, którą może dzielić zarówno odbiorca mangi, jak i sama Kawakami, sprowadza się do pytania, czym są doskonałość i wyjątkowość w obliczu możliwości nieustannej reprodukcji.

Złożoność tożsamości Tomie Kawakami można analizować w kontekście psychologicznej teorii cienia. Andrzej Warmiński (1997, s. 34–35) przedstawia charakterystykę cienia oraz jego oddziaływanie na człowieka, wskazując, że na tę sferę składa się wszystko to, co znajduje się poza świadomością. Cień jako aspekt niższej części osobowości obejmuje te cechy i emocje, które zostały zignorowane przez świadome Ego, czyniące je możliwie niszczącymi. Jak wykazuje badacz:

Każda zaniedbana i zlekceważona przez świadome Ego siła w psychice ludzkiej pozostaje nieświadomiona i dlatego jest potencjalnie destruktywna [...]. Cień związany jest z niższą częścią osobowości i stanowi wypadkową wszystkich tych indywidualnych i zbiorowych psychicznych elementów, które znajdują się w opozycji do wybranych świadomie postaw i wartości. Jest zaprzeczeniem tych wyrażanych w świadomym życiu postaw i wartości, tworząc w nieświadomości

względnie autonomiczną osobowość o skłonnościach przeciwnych do uświadamianych. A także, jest dopełnieniem świadomości, zachowuje się kompensacyjnie w stosunku do niej i dlatego jego oddziaływanie może być zarówno pozytywne, jak i negatywne (s. 35, 36).

W kontekście *Tomie* rolę cieni przypisywałabym wspomnianym klonom. Jak człowiek tworzy swój cień z różnych cech, wspomnień i emocji, tak Kawakami ma zdolność do generowania swoich podobizn. Choć rozdziały mangi nie zawsze są ze sobą bezpośrednio powiązane, w każdym z nich (oprócz pierwszego) występują dwie spajające je figury: odrodzona *Tomie* i jej klony. Każdy powstaje wskutek odcięcia najmniejszej części ciała głównej bohaterki, co oznacza, że wszystkie klony, choć mają ograniczoną autonomię, są fragmentami wersji pierwotnej. Co warto zaznaczyć, nie wszystkie sobowtóry *Tomie* są tak samo „ludzkie” jak pierwowzór. W rozdziale *Niecka przy wodospadzie* (Itō, 1987–2000/2015a, s. 307) liczne wersje Kawakami wabią młodych mężczyzn i chłopców, by ci skakali z wodospadu prosto w ich potworne objęcia, dostarczając tym samym pożywienia bohaterkom. W rozdziale *Zemsta Tomie* (s. 275) inne klony również przedstawiane są podczas aktów kanibalistycznych. Pokazuje to, iż cienie Kawakami nie są sobie równe. Część z nich zachowuje wspomnienia dziewczyny i ludzką osobowość, podczas gdy inne wykazują prymitywne i odczłowieczone zachowania. *Tomie*, nie mogąc sobie poradzić z wewnętrznymi problemami i mając trudności z zawieraniem zdrowych relacji, przenosi trudności i traumy na klony. Biorąc pod uwagę, że manga nie pokazuje całego życia tytułowej bohaterki, a jedynie wybrane fragmenty, można przypuszczać, że z im trudniejszymi wydarzeniami musi się zmierzyć *Tomie*, tym mniej ludzkie i bardziej potworne powstają klony.

Znaczącymi wątkami w mangach o Kawakami są także dojrzewanie i starzenie się. Postać występuje jako dziewczyna w wieku adolescencyjnym, młoda dorosła, osoba dojrzała, a nawet kobieta w wieku przekwitania. Każda z tych form pełni inną funkcję fabularną oraz w kontekście rozwoju bohaterki, ukazując jednocześnie przekrój problemów, z jakimi spotykają się kobiety w różnych okresach życia. Analizując te trudności, warto zwrócić uwagę na perspektywę Zbyszka Melosika (2012), który zauważa, że kultura współczesna wywiera na kobiety silną presję młodego, atrakcyjnego wyglądu. Społecznie przyjęte normy, reklamy i slogany promują styl życia oparty na szkodliwych dietach i złych nawykach. Jak podkreśla badacz, „media wywołują w nich [kobietach] poczucie przepaści między ciałem własnym i idealnym” (s. 45). Tym, co w powyższym kontekście wydaje się szczególnie istotne dla zrozumienia postaci *Tomie*, jest fakt, że presja społeczna związana z kobiecym wyglądem

wywiera wpływ również na tożsamość bohaterki. Jej nieustanne dążenie do spełniania oczekiwań innych oraz dostosowywanie się do przyjętych norm odzwierciedlają problem kanonów piękna. Kawakami, próbując sprostać stawianym wymaganiom, wciela się w różne postaci, co potęguje jej zagubienie oraz frustrację i przyczynia się do trudności w relacjach, powtarzania toksycznych schematów.

W całej serii Tomie występuje w roli uczennicy kilka razy, jednakże w tym momencie chciałabym skupić się na jej licealnych problemach z czasów, kiedy jeszcze bohaterka była człowiekiem. Przez swoje naturalne piękno i dość dojrzały wygląd Tomie stała się ofiarą zarówno seksualizacji, jak i autoseksualizacji. Nastolatka weszła w związek z nauczycielem, poszukując w tej relacji, jak się zdaje, potwierdzenia gotowości do bycia kobietą, co miałoby oznaczać rozpoczęcie życia seksualnego. Jednakże istotna wydaje się hipoteza, że być może właśnie ta silna potrzeba stania się dorosłą i wpasowania w standardy społeczeństwa sprawiła, iż Tomie przeobraziła się w demoniczny byt. Kolejny raz, kiedy mamy okazję zobaczyć bohaterkę w roli licealistki, następuje już po jej przeistoczeniu. Kawakami pojawia się w szkole, a jej pierwszą istotną decyzją jest dołączenie, jak na ironię, do Komitetu Etyki Uczniowskiej. W nowej szkole poznaje męską grupę, którą sobie podporządkowuje. Obserwując działania bohaterki, można odnieść wrażenie, że priorytetem Tomie jest nie tyle wejście w dorosłość, ile społeczna akceptacja oraz zdobycie wysokiej pozycji w szkolnej hierarchii. Kiedy jedna z uczennic odważa się zakwestionować urodę demona, rozsyłając zdjęcia ukazujące prawdziwe oblicze Kawakami, ta wpada w szal. Choć adoratorzy nie wydają się poruszeni całą sytuacją, Tomie nie zamierza bagatelizować nadzarpnięcia swojego wizerunku i atakuje rywalkę. To zdarzenie pokazuje, że dążenie bohaterki do akceptacji przez innych jest głęboko zakorzenione w iluzorycznym świecie, który sama sobie stworzyła. Tomie nie pragnie dorosłości; jej prawdziwym pragnieniem jest poczucie społecznego docenienia. W tej perspektywie można dostrzec dramat młodej kobiety, która stara się odnaleźć swoje miejsce w świecie, jednocześnie walcząc z głęboko zakorzenionymi mrokiem i oczekiwaniami, zarówno swoimi, jak i innych.

Większość rozdziałów przedstawia Kawakami jako młodą dorosłą, która zazwyczaj odgrywa rolę muzy dla mężczyzn lub uwodzi ich swoją urodą. Mimo to trudno pozbyć się wrażenia, że zachowanie Tomie często sugeruje, iż jest ona po prostu nastolatką w skórze dorosłej kobiety. Przejawia się to w podejściu dziewczyny do życia – pragnie, aby wszyscy spełniali jej zachcianki, a gdy coś nie idzie po jej myśli, ogarnia ją wściekłość. Chociaż dorosłość niekoniecznie wiąże się z dojrzałością, Kawakami wielokrotnie przejawia zachowania nastoletnie, nierzadko wręcz infantylne. Widać to choćby w rozdziale *Spotkania* (Itō,

1987–2000/2015b, s. 245), w scenie, w której bohaterka nie potrafi przyjąć odmowy jednego z mężczyzn, pozostającego wiernym swej zmarłej narzeczonej. Tomie brakuje instynktu samozachowawczego, egoistycznie dąży, mówiąc kolokwialnie, po trupach do celu.

W rozdziałach, w których Tomie występuje jako kobieta, zostają przedstawione dwa wątki przyjęcia roli matki lub macochy. Uważam, że w obu tych przypadkach Kawakami sprawdza się podobnie do tego, jak czyni to ogólnie w roli dorosłej kobiety. Traktuje swoje obowiązki bardziej jak zabawę, przybrane dzieci czyniąc swoimi marionetkami. W rozdziale *Chłopiec* (Itō, 1987–2000/2015b, s. 157) Tomie jest traktowana przez tytułowego bohatera niemal jak prawdziwa matka. 12-letni Satoru jej ufa, nazywa mamą i słuca wydawanych przez nią poleceń. Jest to jednak ewidentnie relacja jednostronna – bohaterka znajduje dziecko, które nie potrafi jeszcze podejmować przemyślanych decyzji, i manipuluje nim dla własnej korzyści i zabawy. Największym zmartwieniem Kawakami okazuje się to, że „syn” nie wygląda modnie, a nie fakt, że chłopiec zaczyna zachowywać się coraz agresywniej i natarczywiej w jej towarzystwie. Ponadto zwodzi go pocałunkami, które mają podtekst bardziej erotyczny niż opiekuńczy, co pokazuje, iż bohaterka w większym stopniu poszukuje potwierdzenia swojej atrakcyjności, niż realizuje rzeczywisty instynkt macierzyński wobec dziecka.

W przypadku przedstawionym na początku rozdziału *Mały Palec* (Itō, 1987–2000/2015b, s. 123) Kawakami wciela się w rolę macochy pięciu dorosłych braci. Choć sytuacja ta różni się od relacji z małym chłopcem, można dostrzec między nimi pewne podobieństwa. Tomie określa siebie mianem mamy, a bracia zaczynają ją traktować do pewnego stopnia jak matkę, wypełniając jej rozkazy, co sprawia, że po śmierci ich ojca dziewczyna staje się głową rodziny. Mimo to ich relacja jest wpisana w konwencję zabawy – zarówno w bycie macochą, jak i w manipulowanie pasierbami. Tomie podchodzi do sytuacji z lekkością, traktując ją raczej jak grę niż poważne, dorosłe zobowiązanie. W ten sposób staje się figurą, która bawi się relacjami, a nie prawdziwą opiekunką, co może sugerować jej niezdolność do nawiązywania głębokich i autentycznych więzi.

Krzysztof Klimek (2015, s. 68) pisze o ludzkim strachu przed starością, która kojarzy się z brzydotą, chorobami, niedołęstwem i śmiercią. Jako jedną z większych trudności do przezwyciężenia wyróżnia konieczność zmiany ról społecznych, co bezpośrednio rzutuje na inne aspekty życia. Osoba, która rezygnuje z pracy na rzecz przejścia na emeryturę, traci część swojej władzy i musi zacząć bardziej niż wcześniej polegać na innych. Dodatkowo, co jawi się jako jeszcze bardziej przerażające, osoba emerytowana nie ma

gwarancji, że jakkolwiek pomoc otrzyma. Ilona Zakowicz (2012) stawia zaś tezę, że wiek podeszły często ukazywany jest wyłącznie w perspektywie starzejącego się ciała. Taki sposób patrzenia na człowieka jest według autorki niezwykle wykluczający i jednopoziomowy. Sprowadza bowiem starość do funkcji choroby, której należy się wstydzic – choroby, którą trzeba zasłaniać. Jak pisze badaczka: „Ciało człowieka starego bywa zatem traktowane jako »niewidzialne«, jest nieakceptowane i dlatego też, w pewnym sensie, »przezroczyście«” (s. 381).

Spojrzenie na starość przez pryzmat ciała zostało także przedstawione w mandze Itō (1987–2000/2015b, s. 341) – w ostatnim rozdziale drugiej części przygód Tomie, zatytułowanym *Odebrana uroda*, poparzony model, któremu *yūrei* pośrednio zniszczyła karierę, postanawia się zemścić, chcąc sprawić, że bohaterka się zestarzeje. Aby to osiągnąć, mężczyzna podbiega do matek z niemowlętami i wstrzykuje im płyn zawierający DNA Kawakami, mając nadzieję, że za jakiś czas będzie mógł obserwować dorastające kopie Tomie. Po kilkunastu latach czekania udaje mu się złapać jedną z trzech dziewczyn i zamknąć ją w naczyniu. Jednakże, jak sugerowałam wcześniej, osiągnięcie przez główną bohaterkę wieku starczego można jedynie uznać za domniemane. Choć były model rzekomo dostrzega coś, co przypomina pomarszczoną, brzydką zjawę, da się uznać, że naczynie, w którym latami więziono Tomie, było dziurawe, co sugeruje, że najprawdopodobniej zdążyła je opuścić znacznie wcześniej. Taki zabieg nie tylko wyostrza iluzję starzenia się w kontekście tej postaci, lecz także wpisuje się w narrację o tym, jak społeczeństwo postrzega starość oraz piękno, do którego zachowania tak desperacko dąży tytułowa bohaterka mangi.

W mojej opinii sposób przedstawienia starzenia się służy ukazaniu społecznego problemu nierówności pozycji osób starszych względem młodszych, szczególnie w odniesieniu do kobiet. Piękno zdaje się bezpośrednio łączyć z wiekiem, a starzejąca się kobieta staje się nieatrakcyjna, zarówno fizycznie, jak i towarzysko, co prowadzi do utraty przez nią części swojej tożsamości. Taka miała być właśnie kara dla Tomie – powolne wykluczanie z życia, o jakie walczyła. Dzięki temu można zauważyć, jak społeczeństwo brutalnie ocenia wartość jednostki – jedynie na podstawie wieku i stopnia atrakcyjności, co prowokuje pytania o funkcjonowanie idei równości i uczciwości. Wspomniany problem ściśle związany jest z kategorią seksualizacji, którą rozważa Monika Zielona-Jenek (2017), badając różne próby zdefiniowania tego pojęcia oraz związane z nim problemy. Badaczka przytacza w swojej pracy własną propozycję rozumienia seksualizacji jako „nieadekwatnego społecznie i kulturowo nadawania znaczenia seksualnego bodźcom, osobom, sytuacjom, które w danej

kulturze takiego znaczenia nie mają albo ich znaczenie jest bardziej złożone, a seksualizacja polega wówczas na przydawaniu nadmiernej uwagi znaczeniu seksualnemu” (s. 23). Do tej definicji Zielona-Jenek dodaje także zagadnienie skryptów seksualnych, które składają się ze skryptów kulturowych (zbiorów norm społecznych), interpersonalnych (przełożenia scenariuszy kulturowych na praktyki konkretnej grupy) i intrapsychicznych (seksualnych pragnień i przeżyć danej osoby; s. 23–24). Problemy, które przywołałam za wspomnianą badaczką, odnajduję również w dziele Itō. Kiedy analizowałam poszczególne perypetie tytułowej bohaterki mangi, niejednokrotnie pierwszym pojęciem, które przychodziło mi na myśl, była właśnie seksualizacja – zarówno z perspektywy innych postaci, jak i samej Kawakami. Chciałabym więc zastanowić się, gdzie owo wrażenie ma źródło.

Tomie zdaje się nagminnie poszukiwać potwierdzenia, iż jej ciało spełnia kryteria atrakcyjności, tak wizualnej, jak seksualnej. Wszystkie relacje, które bohaterka nawiązuje z mężczyznami, mają wymiar erotyczny. Demon fascynuje mężczyzn, staje się ich fantazją, która z czasem zaczyna przejmować ich umysły. Ciągłe dążenie do potwierdzenia swojej wartości przez pryzmat ciała jest nie tylko odzwierciedleniem osobistych pragnień Kawakami, lecz także krytyką głęboko zakorzenionych społecznych norm, które łączą kobiece piękno z młodością i witalnością.

Pierwszy związek bohaterki, mający zarazem podłoże seksualne, poznajemy już w pierwszym rozdziale mangi (Itō, 1987–2000/2015a, s. 3), kiedy Tomie zostaje zamordowana na skutek rozprzestrzenienia się plotek o jej romansie z nauczycielem. Ta sytuacja staje się katalizatorem rozwoju kluczowych wątków opowieści, ponieważ pokazuje, jak łatwo pomówienia mogą zniszczyć reputację i życie jednostki. Gdy uczniowie zdają sobie sprawę z potencjalnej prawdziwości tej relacji, w każdym z nich, nawet w najlepszej przyjaciółce Tomie, wzbiera nienawiść i obrzydzenie. W obliczu presji, w ramach której piętnuje się seksualność bohaterki, ta staje się ofiarą nie tylko brutalnej przemocy, lecz także wykluczenia ze szkolnej społeczności. To właśnie wtedy dochodzi do pierwszego poćwiartowania Tomie, co prawdopodobnie przyczynia się do powstania klątwy, która staje się spoiwem łączącym fragmentaryczne opowieści z życia Kawakami. W przypadku romansu dziewczyny z nauczycielem można mówić o przekroczeniu społecznego tabu. Seksualizacja ma tu wymiar niejednorodny. Na początku Tomie jest seksualizowana przez nauczyciela, który nadaje jej nieadekwatną do wieku i sytuacji rolę kochanki. Następnie to samo robią uczniowie, którzy dowiadują się o romansie. Co więcej, widząc w koleżance z klasy nie młodą niewinną dziewczynę, a osobę, która uprawiała seks, również zaczynają o niej mimowolnie myśleć w tym kontekście. Posunęłabym się nawet

do stwierdzenia, że decydują się pociąć ciało Kawakami na kawałki, gdyż w ten sposób spełniają swoje seksualne pragnienia.

Zarówno autoseksualizacja Tomie, jak i wchodzenie w role, w których chciałaby ją widzieć inni, ujawniają jej wewnętrzne zmagania i skrywane myśli. Jej czyny i postawy stanowią odbicie trudnych przeżyć i konfliktów wewnętrznych, z którymi musi się zmierzyć. Nie sposób kwestionować przynależności *Tomie* do tekstów kultury określanych mianem horrorów. Uważam jednak, że analiza zachowań, historii i wartości głównej bohaterki pozwala wysnuć wniosek, że manga zawiera w sobie także pewne elementy gatunku *shōjo*. Szczególnie znacząca wydaje mi się perspektywa patrzenia bohaterki na siebie z dystansu, który ujawnia złożoność charakteru Kawakami i wewnętrznych konfliktów, z jakimi musi radzić sobie jako *yūrei* uwięziona w ciele pięknej licealistki.

Czytając mangę „tomiecentrycznie”, jako główny motyw utworu dostrzegam problem braku samoakceptacji i poszukiwania potwierdzenia własnej wartości w oczach innych. Bohaterka nieustannie dąży do wyzwolenia się z narzuconych przez społeczeństwo norm. Nie chce być już dziewczynką, ale nie pragnie też stać się kobietą, podporządkowaną patriarchalnej wizji świata. Jej zachowanie przypomina szyderstwo, zarówno wobec mężczyzn, jak i kobiet, które chcą odgrywać przyjęte role społeczne. Potworny wygląd Kawakami symbolizuje zaś obrzydzenie, jakim dziewczynę może napawać dorosłość, polegająca na dostosowywaniu swojego wyglądu do standardów narzucanych przez rzeczywistość zdominowaną przez męskie spojrzenie.

Wszystkie próby ucieczki od klątwy kończą się niepowodzeniem, ponieważ bohaterka szuka rozwiązania w innych ludziach, a nie w sobie. Po dogłębnej analizie postaci przypuszczam, że tylko sama Tomie może zakończyć powtarzalny proces przyciągania do siebie mężczyzn i zmuszania ich do poświęcania im obiektu zauroczenia. Jeśli bohaterka nie dojrzeje do bycia dorosłą, świadomą siebie i swoich decyzji kobietą, nigdy nie uda jej się wyjść z formy egzaltowanej i egoistycznej nastolatki. Dopóki sama nie pozna swojej wartości, dopóty będzie zmuszona szukać aprobaty u innych, co zawsze będzie kończyło się tym samym – śmiercią i odrodzeniem, powtarzaniem stałego cyklu, który donikąd nie prowadzi.

Bibliografia:

- Chinami, K. (2015). *Shōjo manga ga kureta mono: sono shudai no miryoku. Kan nichigengo bunka kenkyū*, 7, 27–48.
- Conaway, C. M. (2018). *Male gaze and the heroines of our era* [nieopublikowana praca magisterska]. Uniwersytet Stanowy w San Francisco, USA.

- Corbett, A. (2023). *In search of the female gaze: The evolving possibilities of postfeminist aesthetics in contemporary film and literature* [nieopublikowana praca doktorska]. Uniwersytet Autonomiczny w Barcelonie, Hiszpania.
- Dangerfield, C. (2022). *What is the female gaze in literature?* [nieopublikowana praca licencjacka]. Uniwersytet w Akron, USA.
- George, A. P. (2015). Nihonjin no „yūrei” no imēji to indojin no „yūrei” no imēji – sono ruijiten to sōiten. *Kaiei yōkai bunka no dentō to sōzō: Uchi to soto no shiten kara*, 45, 43–52.
- Itō, J. (2015a). *Tomie*. T. 1. (D. Stankowski, tłum.). J. P. Fantastica. (wyd. oryg. 1987–2000).
- Itō, J. (2015b). *Tomie*. T. 2. (D. Stankowski, tłum.). J. P. Fantastica. (wyd. oryg. 1987–2000).
- Kawahara, K., Aruko. (2012). *Ore monogatari!!*. Shūeisha.
- Klimek, K. (2015). Lęk przed życiem czy lęk przed śmiercią? Egzystencjalne rozterki w obliczu starości. *Exlibris*, 9(1), 65–74.
- Melosik, Z. (2012). Mass media, tożsamość i rekonstrukcje kultury współczesnej. W: W. Skrzydlewski, S. Dylak (red.), *Media – edukacja – kultura. W stronę edukacji medialnej* (s. 31–50). Wydawnictwo UR.
- Mulvey, L. (2006). Visual pleasure and narrative cinema. W: *Media and cultural studies: Keywords* (s. 342–352). Blackwell. (wyd. oryg. 1975).
- Taniguchi, H. (2002). Shōjo manga ni okeru dansō: Jendā no shiten kara. *Studies in Languages and Cultures*, 15, 105–114. <https://doi.org/10.15017/5433>.
- Tatsenko, N., Tatsenko, P. (2022). A journey through the female gaze: Media and art perspective. *British and American Studies Journal*, 28, 232–240. <https://doi.org/10.35923/BAS.28.24>.
- Toyama, Y. (2015). Bungaku to shite no shōjo manga – shōjo manga kenkyū no genzai to tenbō. *21 seiki Ajia gaku kenkyū*, 3, 105–118.
- Warmiński, A. (1997). Koncepcja „cienia” w psychologii analitycznej C. G. Junga. *Prace Filozoficzne*, 7, 33–46.
- Zakowicz, I. (2012). Starzenie się w kulturze młodości. Wybrane strategie obrazowania późnej dorosłości w reklamie. *Ogrody Nauk i Sztuk*, 2, 381–388. <https://doi.org/10.15503/onis2012.381.388>.
- Zielona-Jenek, M. (2017). Seksualizacja – definicje, polemiki i próba rekonceptualizacji. *Dziecko Krzywdzone*, 16(3), 9–36.

„Czy... już... twoja róża zakwitła czerwienią?”, czyli o tym, jak temat dojrzewania ujmują twórcy filmu *To nie wypanda*

Abstrakt:

Tekst jest analizą multimodalną filmu animowanego *To nie wypanda* w reżyserii Domee Shi (2022) pod kątem tego, jak jego twórcy ujmują temat dojrzewania. Jak wynika z przedstawionego stanu badań, jest to nowe spojrzenie na omawianą animację. Twórcy produkcji uwypuklają takie elementy dojrzewania jak: zmiany fizyczne (menstruacja, owłosienie, nieprzyjemny zapach potu), wahania nastroju, rozdrażnienie, większa emocjonalność i wrażliwość związane ze zmianami hormonalnymi, nastoletni bunt, kłopoty w relacji między matką a córką oraz kryzys tożsamości. Wszystkie te aspekty obrazuje przemiana bohaterki w pandę rudą, która to metamorfoza ma wymiar metaforyczny. Film ma duży potencjał edukacyjny m.in. dzięki przełamywaniu tematów tabu. Artykuł może przyczynić się do rozwoju badań nad multimodalnymi środkami przekazu oraz stanowić punkt wyjścia analizy stylizacji na język młodzieżowy zastosowanej w animacji.

Słowa kluczowe:

analiza multimodalna, dojrzewanie, film animowany, menstruacja, *To nie wypanda*

“Did the red thing happen?”, or How the Creators of the film *Turning Red* Address the Theme of Adolescence

Abstract:

The article presents a multimodal analysis of the animated film *Turning Red*, directed by Domee Shi (2022), exploring how its creators address the theme of adolescence. As the presented state of research shows, this is a new perspective on the discussed animation. The creators of the production highlight various aspects of adolescence, such as physical changes (menstruation, body hair, unpleasant body odor), mood swings, irritability, heightened emotionality and sensitivity due to

* Karolina Czerkas – mgr, przygotowuje rozprawę doktorską w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego dotyczącą języka filmów animowanych. Kontakt: k.czerkas@uw.edu.pl.

hormonal changes, teenage rebellion, difficulties in the mother-daughter relationship, as well as an identity crisis. These themes are metaphorically embodied in the protagonist's transformation into a red panda. The article can contribute to the development of research on multimodal media and provide a starting point for analysing the stylisation of youth language used in the animation.

Key words:

multimodal analysis, adolescence, animated film, menstruation, *Turning Red*

Wstęp

Cielesność to niezwykle istotny element struktury naszego „ja”. Choć często oddziela się od siebie sfery psychologiczną i fizyczną człowieka, procesy zachodzące na obu tych poziomach są dziś traktowane jako różne aspekty całości – ludzkiego organizmu. Beata Mirucka (2003, s. 209–223) pisze wręcz, że rozwój tożsamości jednostki polega właśnie na integrowaniu ze sobą psychiki i ciała. Przychodzi jednak taki moment w życiu każdego człowieka, kiedy zmiany fizyczne stają się niezwykle intensywne. Wówczas doświadcza on zupełnie nowych zjawisk, zaczyna mieć inne niż wcześniej potrzeby i wywraca dotychczasową rzeczywistość do góry nogami – słowem: dojrzewa. Wszystkie te aspekty adolescencji znajdziemy w wyprodukowanym w 2022 roku filmie pt. *To nie wypanda* w reżyserii Domee Shi.

Na tę animację można patrzeć z różnych perspektyw. Jej twórcy poruszają takie zagadnienia jak: relacja matki i córki, dziedziczenie traumy, kobiecość, wychowanie, doświadczenie migracji czy właśnie dojrzewanie. W niniejszym tekście skupię się przede wszystkim na ostatnim temacie. Celem artykułu jest multimodalna analiza filmu *To nie wypanda* pod kątem tego, w jaki sposób i za pomocą jakich środków charakterystycznych dla medium animacji ujmuje się w nim dorastanie nastoletniej dziewczyny oraz jakie elementy tego procesu uwypuklają twórcy produkcji¹.

¹ Ponieważ tekst stanowi opis analizy multimodalnej polskiej wersji językowej filmu *To nie wypanda*, przez twórców rozumiem wszystkie osoby zaangażowane w jego produkcję, tj. reżyserkę, scenarzystki, osoby odpowiedzialne za animację, muzykę, a przede wszystkim polskie tłumaczenie oraz dubbing, czyli Alicję Roethel i Joannę Węgrzynowską-Cybińską. Dokładne informacje na ten temat dostępne są na portalach: Wikipedia, Filmweb i Dubbingpedia.

Streszczenie filmu *To nie wypanda*

Film opowiada o 13-letniej Meilin „Mei” Lee, Kanadyjce chińskiego pochodzenia. W rodzinie Mei wszystkie kobiety, kiedy zaczynają dojrzewać, pod wpływem silnych emocji zmieniają się w pandy rude. Tradycja nakazuje im nauczyć się tłumić uczucia, zachowywać spokój oraz pozbyć się ducha pandy podczas rytuału. Gdy Mei to odkrywa, zaczyna wykorzystywać swój dar, żeby wraz z przyjaciółkami zarobić na bilety na koncert ulubionego zespołu. Niestety, okazuje się, że termin występu pokrywa się z dniem, w którym Mei miała odbyć rytuał. Podczas ceremonii dziewczyna postanawia zatrzymać swojego ducha pandy i pójść na koncert, czym denerwuje swoją matkę. Ostatecznie matmie Meilin udaje się zrozumieć oraz zaakceptować córkę i jej nową nastoletnią odsłonę. Bohaterka dzięki temu odkrywa, kim naprawdę jest.

Stan badań

Na gruncie polskim powstało jak dotąd niewiele opracowań na temat animacji *To nie wypanda*. Wspomina o niej Agnieszka Tambor (2023) w artykule o polskich przekładach tytułów filmowych. Oryginalnie analizowana produkcja nazywa się *Turning Red*, co odnosi się do koloru futra przywołanej wcześniej pandy oraz do czerwienienia się w wyniku emocji. Tłumaczenie *To nie wypanda* badaczka uważa za „tytuł, który można uznać za jeden z najlepszych polskich przekładów ostatnich lat” (s. 73), chociaż odwołuje się on do innych aspektów produkcji niż wariant oryginalny – do zasad i ograniczeń doświadczanych przez bohaterów, zarówno tych nastoletnich, jak i tych dorosłych.

O omawianej animacji pisze też Joanna Antosik (2023) w tekście dotyczącym problemów rodzinnych we współczesnych animacjach. Badaczka wymienia następujące trudności ukazane w filmie: problemy szkolne, problemy członków rodziny w relacjach z osobami z zewnątrz, konflikty i przemoc w rodzinie, błędy wychowawcze, nieodpowiednie nastawienie rodziców do dzieci, instrumentalne traktowanie dziecka oraz niewłaściwy wzorzec wychowawczy u rodziców – zarówno ten, który stosowali wobec córki, jak i ten, w którym dorastali (s. 135–137). Wymienione kwestie mają wpływ na opisywany tu temat dojrzewania, którego ważnym i uniwersalnym elementem są właśnie konflikty adolescentów z rodzicami, o czym pisze m.in. Ewa Gurba (2009). Badaczka nie analizuje jednak przywołanych problemów szczegółowo w kontekście konkretnych filmów, a jedynie notuje ich obecność.

Z kolei w artykule Iwony Kurz (2023) znajdziemy krytyczne spojrzenie na animację *To nie wypanda*. Autorka pisze, że obecna w czerwonej pandzie metafora dzikości „służy wskazaniu, że gwałtowne emocje nie mogą być społecznie akceptowane”. Ze stwierdzeniem tym można jednak polemizować. Przywołany punkt widzenia prezentują bowiem przede wszystkim dorosłe kobiety z rodziny głównej bohaterki. Sama Mei natomiast uczy się panowania nad swoimi emocjami oraz pozwalania sobie na ich przeżywanie, na bycie nieidealną. Pisze też o tym Katarzyna Kujawa (2022) w tekście poświęconym walorom edukacyjnym omawianego filmu.

To nie wypanda cieszy się dużą popularnością wśród indonezyjskich badaczy. Wielu z nich analizowało język tej animacji z perspektywy formalnej i komunikacyjnej. Takie badania zaprezentowano m.in. w tekstach poświęconych aktom illokucyjnym w dialogach bohaterów (Mahar Ditriwan, Nyoman Tri Ediwan, Made Netra, 2023), rodzajom i znaczeniom wtrąceń w scenariuszu animacji (Desi, Oktoma, Solihat, 2023), implikaturom konwersacyjnym według teorii Paula Grice’a (Azhari, Ambalegin, 2022; Kadek Diah Darmayani, Gusti Ayu Gde Sosiowati, Gusti Agung Istri Aryani, 2023) czy strategiom grzecznościowym w wypowiedziach postaci (Septaria, Ambalegin, 2023). Temat dojrzewania pojawia się w niektórych z tych tekstów, ale nie jako główny (i w związku z tym dogłębnie omawiany) przedmiot zainteresowania autorów.

Wśród zagranicznych tekstów możemy również znaleźć artykuły opisujące działania oraz osobowość Meilin Lee z perspektywy psychoanalizy jungowskiej (Azura Putri, Nerochman, 2023) i freudowskiej (Floriani, 2023). Niektórzy badacze zauważają też dydaktyczny potencjał filmu, którego obejrzanie może być pretekstem do rozmowy o takich wartościach jak szacunek, szczerość, odwaga, lojalność, miłość (Sanjaya, Utami, 2023; Mentari, Firdaus, Yukamana, 2024).

Stosunkowo często badacze skupiają się na poruszonym w filmie *To nie wypanda* temacie rodziny. Iftinan Rose Putri Safana (2022) koncentruje się na kulturowych aspektach wychowania Meilin przez rodziców. Pochodzą oni bowiem z Chin, ale mieszkają w Kanadzie, co powoduje rozdarcie głównej bohaterki, która z jednej strony chce spędzać czas z przyjaciółkami, chodzić na imprezy, koncerty czy karaoke, a z drugiej – musi codziennie pracować w rodzinnej świątyni i podporządkowywać się całkowicie matce. Autorytarny styl wychowania, nadmierna kontrola oraz brak prywatności to wymienione w przywołanym tekście kwestie wpływające na przeżywanie przez Mei procesu dojrzewania (s. 66–70). Panująca bowiem w domu dyscyplina oraz narzucana przez matkę stereotypowa wizja kobiecości nie pozwalają bohaterce być sobą (Neisya, Aprilia, Triwulandari, 2024, s. 40–42). Ważnym

tematem omawianej animacji jest też komunikacja w rodzinie, którą badacze analizują np. z perspektywy teorii semiotyki Rolanda Barthes'a (Tanzil, Andriano, 2023) oraz z psychologicznego punktu widzenia (Hanifah, Marta, Panggabean, Amanda, 2023).

Jak wynika z powyższego stanu badań, nie opublikowano do tej pory tekstu ściśle poświęconego kwestii dojrzewania w filmie *To nie wypanda*. Temat ten zostaje jedynie wspomniany w tekstach Kujawy (2022) i Kurz (2023). Żaden ze wspomnianych artykułów nie stanowi też analizy multimodalnej wspomnianej animacji. Multimodalne spojrzenie na tekst można znaleźć w artykule o plakatach towarzyszących promocji tej produkcji, w którym badacze zwracają uwagę na kolory, znaki niewerbalne, symbole widoczne na obrazie (Diah Anggraeni, Hellystia, 2022); robią to jednak z punktu widzenia teorii semiotycznej Ferdynanda de Saussure'a, czyli w innym niż wybrany przeze mnie paradygmat badawczy. Warto też zauważyć, że większość przywołanych tekstów została poświęcona omawianemu filmowi w oryginalnej wersji językowej, ja natomiast analizuję wersję dubbingową w języku polskim. W XXI wieku dominującą strategią tłumaczenia dialogów filmowych jest osvajanie, udomawianie, dostosowywanie do kultury odbiorcy (Sikora, 2013, s. 75), dlatego też polski przekład można traktować jako osobny tekst. Zaproponowana w niniejszym artykule analiza multimodalna konceptualizacji tematu dojrzewania w animacji *To nie wypanda* stanowi więc nowe spojrzenie na omawiany film i może być punktem wyjścia dalszych badań nad poruszonymi w nim problemami.

Podstawy teoretyczne

Jak pisze Bogusław Skowronek (2020, s. 87), współcześnie media audiowizualne wraz ze swoim językiem w dużej mierze decydują o sposobach tworzenia i interpretowania znaczeń otaczającej nas rzeczywistości. Dlatego też badanie języka filmu może dać nam nowe, głębsze, szersze spojrzenie na świat. Język ten to jednak nie tylko tekst dialogów, lecz także obraz, kolor, muzyka, ruchy kamery, efekty akustyczne, kadrowanie itd. Podstawowe założenie mediolingwistyki jest takie, że język (rozumiany jako wypowiedzi postaci czy napisy) stanowi część przekazu medialnego, w związku z czym nie należy go badać w izolacji, ale z uwzględnieniem innych sfer semiotycznych (s. 88–90). Zgodnie z tym założeniem analiza przedstawiona w niniejszym tekście będzie miała charakter multimodalny – pojawią się w niej odniesienia zarówno do dialogów, jak i do obrazu, kolorów czy ruchów kamery. Metoda ta różni się więc od

metody przyjętej w pracach poświęconych wyłącznie językowi filmu – koncentrują się one bowiem zazwyczaj na analizie ścieżek dialogowych (Bobrowski, 2016). Z kolei w wielu tekstach filmoznawczych wypowiedzi bohaterów w ogóle nie są badane (Drygas, 2015).

Warto wspomnieć o tym, że omawiane przeze mnie dzieło to film animowany, który jako medium ma wyjątkową specyfikę. Świat pokazany w animacji jest w całości tworzony tak, aby pasował do przedstawianej historii, nie ma tu przypadkowych ujęć, a zatem warstwa wizualna odgrywa ogromną rolę. W animacji nie obowiązują prawa fizyki, można dowolnie przekształcać czas i przestrzeń, pokazać postacie fantastyczne, nieprawdopodobne zdarzenia, magię. Dzięki temu filmy animowane pomagają zobrazować abstrakcje, ucieleśnić to, co nie ma fizycznego odpowiednika w świecie, pokazać subiektywną perspektywę postrzegania danego zjawiska (Hannibal, 2017). Technika animacji pozwala w związku z tym na swobodne tworzenie metafor, które – obok metamorfoz, kondensacji, synekdoch i symbolizmu – Iwona Sikora (2013, s. 75) wymienia jako strategie charakterystyczne dla tego medium.

Z metaforami mamy do czynienia również w filmie *To nie wypanda*. Ponieważ jednak jest to medium multimodalne, multimodalne są także użyte w nim metafory. Oznacza to, że tworzące je domeny – źródłowa i docelowa – są reprezentowane na różnych poziomach semiotycznych przekazu (Forceville, 2016). Badania nad tego rodzaju przenośniami w Polsce dopiero zaczynają się pojawiać (Czerkas, 2023; Kowalski, 2022). Na gruncie zagranicznym problemem tym zajmuje się przede wszystkim Charles Forceville (2016; 2017). Opiera się on na konceptualnej teorii metafory według George’a Lakoffa i Marka Johnsona (1980, s. 153), którzy podkreślali, że zjawisko metafory prymarnie zachodzi na poziomie myśli, działań, a dopiero później na poziomie języka. Jest więc ono podstawowym dla człowieka narzędziem konceptualizacji.

Pojęcie konceptualizacji Ronald Langacker (2009) definiuje jako sposób, w jaki pojęciowo rozumiemy daną sytuację. Konceptualizacja ma więc charakter procesualny i zawierają się w niej „wszelkie zdarzenia (przejawy) doświadczenia mentalnego” (s. 52), do których zalicza się doświadczenia nie tylko intelektualne, lecz także zmysłowe, motoryczne czy emocjonalne. Kognitywna koncepcja znaczenia zakłada, że jest ono zakorzenione w codziennych doświadczeniach, cechuje je otwartość i encyklopedyczność – zawiera naszą wiedzę o świecie (Górska, 2001, s. 58–59; Waszakowa, 2020, s. 14). Pojęcie konceptualizacji obejmuje więc obecne w animacji *To nie wypanda* sposoby przedstawienia dojrzewania oraz charakterystyczne dla tego etapu problemy i doświadczenia.

Dojrzewanie w filmie *To nie wypanda*

„Dorastanie to potworność” – głosiły polskie plakaty filmu *To nie wypanda* (Filmweb, 2022) i rzeczywiście ten czas intensywnych zmian wiele osób postrzega jako trudny okres w życiu jednostki. Dorastającemu człowiekowi nie jest łatwo ani zrozumieć, co się z nim dzieje, ani nad tym zapanować. Jak pisze Gurba (2009, s. 153), adolescent doświadcza przemian biologicznych, wiążących się z osiągnięciem dojrzałości płciowej, oraz psychicznych, polegających na opanowaniu nowych funkcji poznawczych. Ponadto w tym czasie buduje swoją tożsamość i przygotowuje się do nowych ról społecznych. Twórcy omawianej animacji wydobywają następujące elementy tego procesu:

- zmiany fizyczne: menstruacja, zwiększone owłosienie, bardziej nieprzyjemny zapach potu;
- rozwój seksualności;
- problemy w relacjach z rodzicami;
- nastoletni bunt;
- kryzys tożsamości.

Zmiany fizyczne

Mogłoby się wydawać, że w dzisiejszym świecie nie ma już czegoś takiego jak tabu – w książkach dla dzieci pojawiają się takie tematy jak choroby, śmierć, związki homoseksualne, depresja czy wydalanie (Wasilewska, 2013). Gdy jednak w filmie animowanym pada słowo „podpaski”, widz może poczuć się co najmniej zaskoczony, jako że zagadnienie menstruacji wciąż dla wielu osób stanowi wstydlivy problem, o którym się nie mówi. Nawet w reklamach podpasek zamiast słowa „miesiączka” słyszymy „te dni”, a zamiast czerwonej krwi widzimy niebieski płyn.

Twórcy animacji *To nie wypanda* zmiany związane z dojrzewaniem pokazują za pomocą pandy rudej, w którą Meilin zmienia się za każdym razem, gdy odczuwa silne emocje. Chociaż w filmie nie padają słowa „menstruacja”, „miesiączka” czy „okres”, czerwony kolor futra pandy dość wyraźnie odnosi się do tej tematyki. W obrazie metamorfozy w zwierzę zawiera się też towarzyszące dojrzewaniu zwiększenie owłosienia oraz bardziej nieprzyjemny zapach potu, co sama bohaterka podkreśla słowami: „To beznadzieja! Mam wszędzie kłaki i do tego śmierdzieć!” (Shi, 2022)².

² Wszystkie cytaty z filmu *To nie wypanda* odnoszą się do jego polskiej wersji językowej.

Jak wynika z badań przywołanych przez Gurbę (2009, s. 160), wzrost testosteronu i estrogenu powoduje, że nastolatki stają się bardziej wrażliwi na bodźce, co często powoduje żywe reakcje. Współgra to z tym, że Mei zmienia się w pandę właśnie wtedy, gdy odczuwa silniejsze emocje. Mamy tu więc do czynienia z metaforą DOŚWIADCZANIE ZMIAN TOWARZYSZĄCYCH DOJRZEWANIU TO ZAMIANA W PANDE RUDĄ³. Taką metaforę multimodalną Forceville (2016, s. 19–20) określa jako hybrydową, co oznacza, że obie domeny – źródłowa oraz docelowa – zostają przedstawione jednocześnie i połączone ze sobą w przestrzeni obrazu. W tym wypadku na ekranie widzimy czerwoną pandę będącą jednocześnie 13-letnią dorastającą dziewczyną, która właśnie po raz pierwszy doświadcza miesiączki i związanych z nią wahań nastroju oraz bólu, na co wskazuje jej skulona postać (il. 1). Fakt, że dojrzewanie stanowi proces, trwa przez dłuższy czas, jest pewnym etapem w życiu Mei, twórcy animacji podkreślają przez zmianę koloru włosów bohaterki na rudy – czerwień znów nawiązuje do okresu.



ILUSTRACJA 1. Meilin leży zwinięta na łóżku i płacze (*To nie wypanda*).

³ To dość nietypowy i długi opis przenośni, ale Forceville i Paling (2018, s. 100–120) uważają, że formułowanie metafor w sposób standardowy (A TO B) niesie ze sobą ryzyko mylącej precyzji, braku wieloznaczności i bagatelizacji ich dynamicznego charakteru. Badacze sugerują, że lepiej użyć rzeczowników odczasownikowych lub czasowników zamiast rzeczowników. W tym wypadku zarówno w domenie źródłowej, jak i docelowej mamy do czynienia z procesem, dlatego zastosowanie gerundiów w opisie przenośni pełniej oddaje jej sens.

Przemiany fizjologiczne powodują dynamiczny rozwój psychiczny obejmujący sferę seksualną, intelektualną, emocjonalną i społeczną (Liberska, 2001, s. 432). Badania wykazały też związek między poziomem estradiolu u dziewcząt i takimi zachowaniami jak przekora, dominacja czy złość w relacjach z rodzicami (Gurba, 2009, s. 160). Widać to także w wypowiedziach Mei, która do tej pory była zawsze „idealną malutką córeczką” (Shi, 2022), a teraz nie potrafi opanować swojego zdenerwowania:

Mama: Czy... już... twoja róża zakwitła czerwienią?

Meilin: Nie! Może...

Mama: Nie wierzę, że to już! Spokojnie, córeczko, zaraz wszystko przyniosę. Jestem przy tobie. [do męża:] Jin, Jin, zaczęło się! [...] [do córki:] Wszystko będzie dobrze.

Meilin: Nieprawda! Zabieraj się stąd!

Mama: To było do mnie?

Meilin: Nie to chciałam powiedzieć. Jestem obleśnym, rudym potworem! [do siebie:] Przestań, weź się zamknij!

Mama: Ekhm. Mei Mei, wiem, że jesteś zestresowana, ale obiecuję, że nie zostawię cię z tym samej, więc mam: ibuprofen, witaminę B, termoforek i podpaski: normalne, na noc, zapachowe, bez zapachu, cienkie, ultracienkie, cienkie ze skrzydełkami...

Meilin: Aha, dziękuję, super, to zostaw je na umywalce.

Mama: Mei Mei, porozmawiajmy o tym, co się właściwie z tobą dzieje.

Meilin: Nie! Znaczący... nie, nie trzeba.

Mama: Właśnie stałaś się kobietą, a twoje ciało zacznie się zmieniać i tutaj naprawdę nie ma się czego wstydzić...

Meilin: Mhm... Mamo, proszę!

Mama: Stałaś się teraz takim pięknym, silnym kwiatem, który musi chronić swoje delikatne płatki i... regularnie je myć (Shi, 2022).

Przytoczony dialog wydobywa też inne związane z przemianami fizjologicznymi problemy. Poza tym, że Mei trudno jest zapanować nad emocjami i reakcjami, zaczyna ona patrzeć na swoje ciało krytycznie, co wyraża okrzykiem: „Jestem obleśnym, rudym potworem!” (Shi, 2022). Wcześniej, gdy bohaterka odkrywa swoją przemianę, patrzy na siebie przerażona w lustrze, potrząsa tłuszczem na brzuchu, z obrzydzeniem węża pachę. To zaabsorbowanie własnym wyglądem i obniżenie samooceny stanowi wspólne doświadczenie większości dziewcząt w okresie wczesnej adolescencji (Kochań-Wójcik, Piskorz, 2010, s. 16–19; Surzykiewicz, 2012, s. 16). Ciało jest bardzo ważnym elementem kształtującej się tożsamości, więc nagłe zmiany fizyczne mogą przerażać, zwłaszcza gdy wcześniej nie było się na nie przygotowanym.

To kolejny problem, który poruszają twórcy omawianej animacji. Pierwsza wypowiedź mamy Mei na temat miesiączki (przywołana również w tytule tego tekstu) stanowi eufemizm krwawienia, pokazujący też, że dla Ming ta kwestia stanowi tabu. Kobieta powtarza, że nie ma się czego wstydzić, ale krzywi się przy tym i trzyma ręce przy ciele, jakby bała się, że dotknie czegoś obrzydliwego (il. 2.). Kiedy tego samego dnia odwozi córkę do szkoły, mówi: „Ja wiem, że to może dziwnie zabrzmieć, ale mówię ci, na pewno nikt niczego nie zauważy” (Shi, 2022). W ten sposób po raz kolejny sugeruje, że okresu trzeba się wstydzić, że to coś, czego nikt nie powinien widzieć. Podkreśla to też jej wypowiedź skierowana do męża: „Koniec świata. Co my teraz zrobimy? [...] Nikt nie może jej widzieć w takim stanie” (Shi, 2022).



ILUSTRACJA 2. Mama Meilin tłumaczy córce zmiany związane z menstruacją (*To nie wypanda*).

Tego dnia Ming zaczyna szpiegować córkę w szkole, czym wprawia Mei w zażenowanie. Robi to pod pretekstem zaopiekowania się dziewczyną w pierwszym dniu menstruacji (przynosi jej podpaski). Widz wie jednak, że matka chce przede wszystkim mieć Meilin pod kontrolą. Taka zmiana zachowania rodziców polegająca na zwiększeniu dyscypliny, gdy ich córki zaczynają miesiączkować, znajduje potwierdzenie także w badaniach naukowych (Gurba, 2009, s. 160). Rygor przybiera na sile, kiedy okazuje się, że Mei musi zacząć kontrolować – wręcz tłumić – swoje emocje, aby ujarzmić ducha pandy.

Dla dziewczyny sytuacja jest przerażająca. Nie rozumie i boi się swojego ciała, ze strachem w głosie mówi: „Dobra, na luziku... Jakoś to w końcu rozkminisz. Teraz bądź spokojną, dojrzałą kobietą, którą od dawna jesteś...

Jestem kobietą” (Shi, 2022). Wypowiadając te słowa, bohaterka porusza się bardzo powoli, ostrożnie, ma rozszerzone oczy i zmarszczone brwi – jest spięta, w rzeczywistości nie czuje się gotowa na dorosłość. Prawdopodobnie wynika to w dużej mierze z faktu, że nikt jej wcześniej nie powiedział, z czym wiąże się dorastanie:

Meilin: Nie patrz na mnie, idź sobie! [...] Nie wiem, co się ze mną dzieje [...]. Dlaczego mnie nie uprzedziłaś?

Mama: Myślałam, że będę miała więcej czasu. Jesteś jeszcze dzieckiem. Myślałam: będę mieć na ciebie oko, zobaczę znaki i się wtedy przygotuję (Shi, 2022).

Twórcy filmu *To nie wypanda* pokazują w ten sposób, jak bardzo potrzebne jest rozmawianie z dziećmi o seksualności. Hanna Liberska (2001) pisze, że „[p]rawidłowe oddziaływanie edukacyjne powinno ułatwić jednostce zrozumienie i zaakceptowanie przemian własnego ciała i jego fizjologii” (s. 432), ale niestety w naszej kulturze te tematy wciąż stanowią tabu. Badania przeprowadzone wśród polskich uczniów pokazują, że dzieci czerpią wiedzę z zakresu wychowania seksualnego przede wszystkim z internetu, częściowo od starszych kolegów, a w najmniejszym stopniu ze szkoły i od rodziców. Jednocześnie większość ankietowanych uważa, że informacje dotyczące tych kwestii powinni otrzymać od opiekunów już na etapie szkoły podstawowej (Łukasz, 2019, s. 28–29). Wciąż zatem istnieje potrzeba przełamywania tego tabu oraz pokazywania, jak ważne jest umiejętne rozmawianie z dziećmi o dojrzewaniu.

Rozwój seksualności

Poruszenie tematu budzącej się seksualności u dziewczyny w okresie wczesnej adolescencji to kolejny krok w kierunku przełamywania tabu, który czynią twórcy filmu *To nie wypanda*. W animacji wyraźnie widać, jak u bohaterki rozwija się zainteresowanie płcią przeciwną.

Na początku, kiedy Mei wraca z koleżankami ze szkoły, Miriam, Priya i Abby zatrzymują się przy sklepie, żeby powzdychać do młodego sprzedawcy Devona. Dziewczyny mają błogie miny, zamglony wzrok, rozmawiają o włosach chłopaka – są nim wyraźnie zauroczone. Mei komentuje to następująco: „Błee, wygląda jak jakiś menel [...]. Mam wam przypomnieć, jak wyglądają prawdziwi mężczyźni?” (Shi, 2022). Po tych słowach Meilin wyciąga gazetkę ze zdjęciem zespołu 4Town na okładce i opowiada o jego członkach. Wszystkie cztery dziewczyny są wielkimi fankami tego boysbandu, a każda ma swojego ulubionego wokalistę, ale nie traktują ich jako realnych obiektów westchnień.

Sytuacja zmienia się tego samego dnia wieczorem, kiedy Mei odrabia pracę domową. Mimowolnie zaczyna w zeszyte rysować Devona. Mówi wtedy pod nosem: „Pff... Nie mam pojęcia, co w nim widzi Miriam. Żadne z niego ciacho. Dobra, ma nawet spoko ramiona... może. A oczy ma... OK” (Shi, 2022), ale na ostatnim słowie urywa, gdyż coś zaczyna się w niej dziać. Na jej policzkach pojawiają się rumieńce, oczy szeroko się otwierają i wpatrują w notatnik. Po chwili Mei wstaje z zeszytem przyciśniętym do piersi, by szybko schować się pod łóżkiem. W ten sposób twórcy filmu sugerują, że dziewczyna przeżywa coś intymnego, osobistego, a także nowego, nieznanego jej wcześniej. Meilin rysuje dalej reprezentacje coraz śmielszych fantazji na temat Devona (il. 3.), na jej czole pojawia się pot, zmniejszając się jej źrenice, śmieje się pod nosem, coraz szybciej oddycha. W tym czasie kamera koncentruje się na twarzy bohaterki i stopniowo się przybliża. Jednocześnie muzyka w tle staje się głośniejsza, co służy wywołaniu rosnącego napięcia. Nieprzypadkowo też światło docierające pod łóżko ma kolor czerwony – to przecież barwa kojarząca się właśnie z seksualnością.



ILUSTRACJA 3. Mei fantazjuje o młodym sprzedawcy ze sklepu (*To nie wypadła*).

To właśnie po tym wieczorze Mei budzi się jako czerwona panda. Fantazjowanie o Devonie mogło więc być oznaką wzrostu poziomu estrogenów. Następnego dnia w szkole bohaterka zaczyna postrzegać swoich kolegów inaczej. Zamiera na widok Cartera Murphy’ego – chłopca z długą grzywką opadającą na czoło. W tym momencie obraz spowalnia, kadr wypełniają pastelowe

kolory, pojawia się delikatna, romantyczna muzyka ze śpiewem ulubionego zespołu protagonistki. Obiekt westchnień Mei w zwolnionym tempie zarzuca włosami, a dziewczyna wpatruje się w niego szeroko otwartymi oczami z powiększonymi źrenicami i rozchylonymi ustami (il. 4.).



ILUSTRACJA 4. Mei wpatruje się zauroczona w kolegę ze szkoły (*To nie wypanda*).

Przejawy intensyfikującej się seksualności na początku okresu dojrzewania to przede wszystkim zauroczenie, fantazje, tzw. *crushe* (np. ulubiony członek boysbandu), wzdychanie do nieznajomych. Mogłoby się wydawać, że to sprawy małej wagi, ale zmiany hormonalne sprawiają, że adolescenty są bardziej wrażliwi na bodźce (Gurba, 2009, s. 160), dlatego też obrazy pokazujące budzącą się seksualność Mei są pełne przesady, a jednocześnie bardzo schematyczne, typowe (włosy powiewające w zwolnionym tempie to często pojawiający się w popkulturze motyw). Warto też zauważyć, że twórcy animacji ukazują zachodzące w bohaterce zmiany za pomocą ujęć prezentujących wyraziste reakcje jej ciała. W ten sposób przełamują nie tylko tabu wiążące się z tematem dziewczęcej seksualności, lecz także ze stereotypowymi normami bycia kobietą, która zgodnie z nimi powinna zawsze być spokojna, opanowana, nie mieć wielkich potrzeb erotycznych, nie odczuwać pożądania tak mocno jak mężczyźni itd. (Neisya, Aprilia, Triwulandari, 2024, s. 42).

Problemy w relacjach z rodzicami, nastoletni bunt i kryzys tożsamości

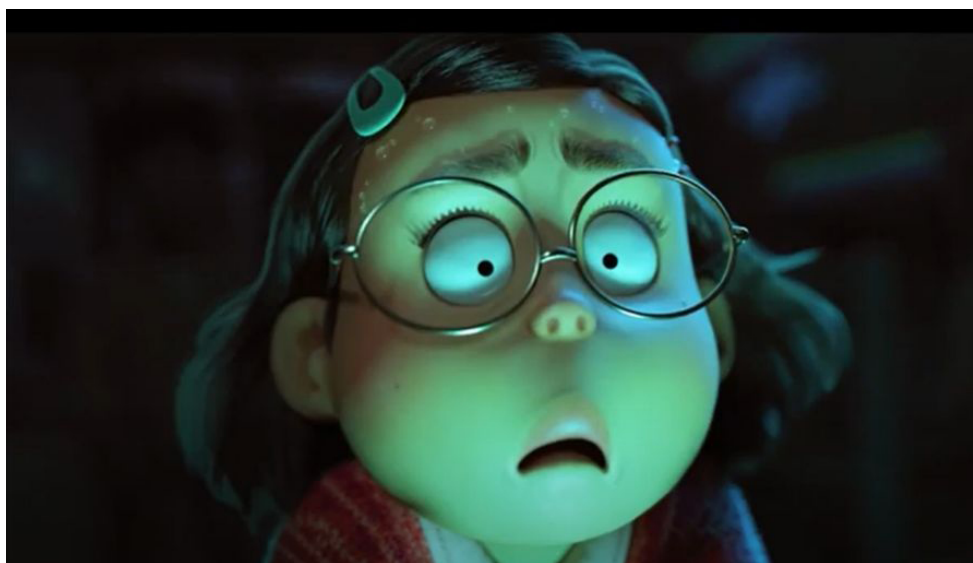
Relacja Meilin z rodzicami to jeden z głównych tematów omawianego filmu. Cała animacja zaczyna się od wypowiedzi dziewczyny: „Najważniejsza zasada w mojej rodzinie? »Szacunek swoich rodziców« [...]. Ktoś mógłby powiedzieć: »Uważaj, szacunek do rodziców to ważna rzecz, ale kiedy zaczniesz przeginać, wtedy możesz stracić szacunek do siebie»” (Shi, 2022). Na taki obraz rodziny z pewnością ma wpływ chińskie pochodzenie Mei. W kulturze chińskiej obowiązkiem dziecka jest posłuszeństwo, które stanowi również formę okazania rodzicom szacunku i wdzięczności (Safana, 2022, s. 340).

Meilin czuje presję bycia idealną córką i stara się sprostać wymaganiom rodziców – ma najlepsze oceny, osiąga sukcesy, a oprócz tego codziennie po szkole sprząta i pracuje w rodzinnej świątyni. Na początku filmu bohaterka mówi: „Nie jestem kujonem, ale to jest ósma klasa i nie mam czasu na głupoty” (Shi, 2022). W ten sposób twórcy animacji poruszają kolejny ważny problem związany z dorastaniem we współczesnym świecie – bardzo wczesne nakładanie na dzieci poważnych obowiązków i tym samym skracanie im dzieciństwa to charakterystyczny trend tzw. kultury instant, w ramach której rodzice m.in. posyłają swoje pociechy od najmłodszych lat na mnóstwo zajęć, żeby wyrosły na geniuszy, osiągnęły sukces. To powoduje coraz większy stres młodzieży. Ambitny nastolatek ukształtowany przez zasady tej kultury jest perfekcjonistą, nie daje sobie prawa do popełniania błędów, przeżywa każdą porażkę, odstawia na bok przyjaciół i pasje (Radochońska-Wasiewicz, 2020, s. 191–193). Meilin wpisuje się w ten model, co podkreśla też jej wypowiedź:

Jestem wolnym człowiekiem, ale to nie znaczy, że mogę robić, co mi się podoba. Jak większość dorosłych mam też swoje obowiązki. Cały świat nie kręci się wokół mnie. Robię wszystko w swoim stylu, tylko czasem ten mój styl jest bardziej jej... [matki] (Shi, 2022).

Wczesnemu dojrzewaniu towarzyszy jednak wiele burzliwych oraz intensywnych zmian. Te metamorfozy zachodzące w procesach poznawczych powodują, że sposoby interpretacji świata nastolatka i jego rodzica znacząco się różnią (Gurba, 2009, s. 161–162). Wpływ autorytetu matki oraz ojca wyraźnie słabnie. Spędzają oni z dziećmi coraz mniej czasu. Nie mają również dużego udziału w podejmowanych przez adolescenta decyzjach (s. 156). W tym czasie samoocena nastolatka w znacznym stopniu zależy od zewnętrznych opinii, a główną grupą odniesienia są rówieśnicy. To ich akceptacja jest najważniejsza dla młodego człowieka (Surzykiewicz, 2012, s. 6).

Dotyczy to także Mei, ale przez autorytarny styl wychowania przyjęty przez rodziców dziewczyna przeżywa rozdarcie i zaczyna być inna na zewnątrz niż w domu. Aby móc więcej czasu spędzać z przyjaciółkami oraz zarobić na bilety na koncert, okłamuje matkę, że chodzi na kółko matematyczne, a przed powrotem do domu zmienia styl ubioru – zapina sweterek, chowa uszy i ogon, zdejmując klipsy. Jednocześnie – jak sama przyznaje – czuje, że oddala się od mamy, której akceptacja zawsze była dla niej ważna. Te wszystkie działania wokół własnego wizerunku stają się jednak coraz trudniejsze, ponieważ Ming nadmiernie kontroluje córkę, nie daje jej prywatności i przynosi jej wstyd wśród znajomych. Gdy matka dziewczyny odkrywa rysunki przedstawiające Devona, zakłada, że sprzedawca w jakiś sposób narzucił się jej córce. Rusza więc do sklepu i tam strofuje zdezorientowanego kasjera. Kiedy pokazuje mu szkice Mei, poziom stresu, przerażenia oraz zażenowania młodej bohaterki sięga zenitu. Kamera robi szybki najazd na twarz dziewczyny, która w tym momencie jest oświetlona zielonym, upiornym światłem (il. 5.). Jej oczy są wytrzeszczone, brwi zmarszczone, usta wykrzywione, a na czole perli się pot. Tło, na którym się znajduje, staje się ciemne i zamglone. Słychać głośnie bicie serca bohaterki oraz przytłumione śmiechy znajomych. Na ekranie pojawiają się szydercze twarze rówieśników. Gdy po całym incydencie Ming z córką wracają do domu, Mei krzyczy w poduszkę, bije się po twarzy, wyrzuca sobie, że zawiodła matkę.



ILUSTRACJA 5. Reakcja Mei na incydent w sklepie (*To nie wypanda*).

Opisane rozdarcie jest charakterystyczne dla doświadczanego w okresie dojrzewania kryzysu tożsamości. Rozwiązanie go wymaga zdystansowania się od autorytetów, uwolnienia od ich nacisków i dążenia do autonomii (Gurba, 2009, s. 162–163). Tu właśnie pojawia się miejsce na bunt. Kiedy matka nie zgadza się, by Mei poszła na koncert ukochanego zespołu, dziewczyna po raz pierwszy postanawia sprzeciwić się rodzicielce:

Mei: Nie mogę! Musimy iść na ten koncert. Czemu mama tego nie kuma? Ja nigdy o nic nie prosiłam! Całe życie byłam „idealną malutką córeczką”: zasuw w świątyni, oceny...

Abby: Lekcje skrzypiec!

Priya: Całkowanie.

Mei: Właśnie! Myśmy się tak starały... Jak oni i tak nam nie ufają, to po co się starać?

Miriam: Rany, nie poznaję cię... Nareszcie!

Abby: Won z reżimem!

Mei: Tak... Tak... Tu nie chodzi wyłącznie o pierwszy koncert, ale o nasz pierwszy krok w świat kobiecości. I musimy zrobić go razem (Shi, 2022).

Ulubiony zespół, przyjaciółki i – jak wynika z powyższego cytatu – własny język młodzieżowy to ważne elementy kształtującej się właśnie tożsamości Mei. Bohaterka postanawia wykorzystać swoją pandę, żeby zarobić na bilety. W ten sposób zaczyna odkrywać siebie. Coraz częściej wygłupia się z koleżankami, zaczyna mieć własny styl ubioru, pozwala sobie na różne emocje. Towarzysząca dojrzewającym kobietom w jej rodzinie przemiana w pandę początkowo była darem, który miał chronić córki pramatki Sun Yee. Z czasem „to, co było darem, stało się jakby... kłopotnikiem” (Shi, 2022) i jako zasadę przyjęto tłumienie emocji, by pozbyć się ducha pandy. Świadczy o tym wypowiedź babci bohaterki: „Jak wszystkie kobiety przy tym stole, ty też wypędzisz z siebie dzikie zwierzę i nareszcie staniesz się sobą” (Shi, 2022). Mei jednak odkrywa w swoim zmieniającym się ciele coś dobrego – nie klątwę, a błogosławieństwo pozwalające jej naprawdę być sobą i być wolną. Dlatego też dziewczyna w trakcie rytuału decyduje się zatrzymać swoją pandę, a potem ucieka od rodziny na koncert. Gdy odnajduje ją tam matka, Mei po raz pierwszy otwarcie denerwuje się na nią i szczerze mówi o tym, co przeżywa:

Mama: Ty taka nie jesteś!

Mei: Właśnie że jestem! [...] Już nie jestem twoją „malutką córeczką”. Wiesz, że kłamałam? [...] Lubię chłopaków! Kocham głośną muzykę i bezwstydne podrygi! Mam 13 lat, zrozum to! [...] Ja tylko chciałam sobie pójść na ten koncert!

Mama: Ja nie chodziłam na koncerty! Dla mnie ważniejsza była rodzina! Starałam się być dobrą córką!

Mei: Przepraszam, że nie jestem ideałem! Przepraszam, że cię cały czas zawodzę! I przepraszam, że nigdy nie stanę się tobą! (Shi, 2022).

Właśnie dzięki buntowi i kłótni Mei ostatecznie dochodzi do porozumienia z mamą. W innym wymiarze rzeczywistości bohaterka spotyka nastoletnią Ming, która przeżywa dokładnie to samo rozdarcie co ona – ma dość bycia ideałem, czuje, że zawodzi swoją matkę. To wspólne doświadczenie pomaga Ming zaakceptować, że Mei idzie własną drogą i trzeba ją w tym wspierać. Pozostałe kobiety w rodzinie na nowo biorą udział w rytuale, lecz wszystkie decydują się pozbyć ducha pandy – zostają przy tym wzorcu kobiecości, w którym zostały wychowane. Mei jednak sprzeciwia się tradycji, co pozwala jej zaakceptować swoje ciało, swoją nieidealność, pozwolić sobie na popełnianie błędów, być niezależną i być sobą. Dziewczyna wybiera tym samym inną wizję kobiecości niż wizja jej rodziny – szaloną, nieokiełznaną, nieperfekcyjną, z całym repertuarem zarówno pięknych, jak i trudnych cech oraz emocji.

Wnioski

Twórcy filmu *To nie wypanda* ukazują dojrzewanie z wielu perspektyw. Najbardziej rozbudowane jest przedstawienie zmian fizycznych, które zostały zaprezentowane pod postacią metamorfozy bohaterki w pandę rudą. W tym obrazie zawierają się: menstruacja, owłosienie, nieprzyjemny zapach potu i zmiany hormonalne wiążące się z większą emocjonalnością oraz wrażliwością, a także z wahaniami nastroju. Metafora multimodalna DOŚWIADCZANIE ZMIAN TOWARZYSZĄCYCH DOJRZEWANIU TO ZAMIANA W PANDĘ RUDĄ pozwala pokazać te wszystkie aspekty w sposób skondensowany i dość bezpośredni (w końcu pojawia się przy tym temat podpasek), a jednocześnie przystępny dla dzieci. Przemiana w pandę rudą nie jest też obrazem drastycznym, jakim mogłoby być realne ukazanie miesiączki. To także doświadczenie na tyle nietypowe, że odbiorca może współodczuwać z przeżywającą szok i przerażenie bohaterką.

Reakcja Meilin na tę metamorfozę pozwala dostrzec inne uniwersalne problemy, z którymi mierzą się nastolatki we wczesnej adolescencji. Są to: ból menstruacyjny, trudności z akceptacją własnego ciała, związane z tym obniżenie samooceny, niemożność pełnego zapanowania nad emocjami, rozdrażnienie, większa potrzeba prywatności i autonomii. Bardzo istotną kwestią jest także odpowiednia edukacja, która mogłaby przygotować dzieci na czekające je metamorfozy charakterystyczne dla okresu dojrzewania. Z badań wynika, że młodym ludziom pomogłoby to w zaakceptowaniu tych przemian oraz przeżywaniu

dorastania (Liberska, 2001; Łukasz, 2019). Bohaterka animacji została tego pozbawiona, ponieważ dla jej mamy ten temat stanowił coś wstydliviego, krępującego, kłopotliwego. Współcześnie filmy dla młodego widza stanowią jeden ze środków wychowawczych, umożliwiają poznawanie świata, a niekiedy nawet inspirują do działania (Antosik, 2023, s. 129). Ukazanie w animacji tego, jak potrzebne jest rozmawianie w rodzinie o seksualności, może być więc dla wielu osób impulsem do podjęcia dialogu na ten temat (Kujawa 2022). To jedna z największych wartości edukacyjnych omawianego tekstu kultury.

Kolejnym ważnym, potrzebnym i nowym w filmach animowanych zagadnieniem jest seksualność 13-letniej dziewczyny. Produkcja ukazuje, jak w Mei rozwija się zainteresowanie płcią przeciwną. Z początku bohaterka wydaje się nie poświęcać chłopakom uwagi, potem fantazjuje w ukryciu, a na końcu już otwarcie wzdycha z przyjaciółkami do kolegów na boisku. Sceny przedstawiające momenty, w których Meilin doświadcza na tym polu czegoś nowego, są od strony estetycznej pełne przesady oraz znanych motywów popkulturowych (np. rozwiane włosy, powiększone oczy, obiekt westchnień pod postacią syreny). Warto jednak zauważyć, że scena, w której Mei pod łóżkiem fantazjuje o Devonie i rysuje, jest zupełnie inna od tej, gdy dziewczyna przeżywa zauroczenie kolegą ze szkoły. W tej pierwszej pełno jest napięcia, silnych reakcji cielesnych, takich jak rumieńce, przyspieszony oddech, pot, zmniejszone źrenice czy chichot pod nosem. W drugiej widzimy pastelowe kolory i ogromne oczy bohaterki, a słyszymy delikatną, romantyczną muzykę. Prawdopodobnie w ten sposób twórcy chcieli zaznaczyć różnicę między fantazjami, które mają erotyczne nacechowanie, a niewinnym zauroczeniem.

Dojrzewanie to także kształtowanie własnej tożsamości, odkrywanie siebie oraz świata na nowo. W filmie *To nie wypanda* na ten proces składają się: przejmowanie się opinią znajomych, tworzenie własnej paczki przyjaciół, ulubiony zespół, Tamagotchi⁴, wrażliwość na bodźce, pozwalanie sobie na nowe emocje, doświadczenia, wygłupy oraz ekspresywny i potoczny język młodzieżowy. Aby przeżyć w pełni okres adolescencji, potrzebne jest jednak zakwestionowanie autorytetów, uniezależnienie się od rodziców, co łączy się z kolejnym ważnym i potrzebnym elementem dorastania, czyli buntem.

Konflikty między dorastającym dzieckiem i jego rodzicami to częsty obraz pokazywany w popkulturze (Gurba, 2009, s. 154). Na ten problem nakłada się jednak doświadczenie migracji (rodzina Mei pochodzi z Chin) – o którym wspomina też Kurz (2023) – oraz wychowanie charakterystyczne dla kultury instant

⁴ Popularna w latach 2000. elektroniczna zabawka z grą polegającą na opiekowaniu się wirtualnym zwierzątkiem.

(wpojenie dziecka pogoni za sukcesem i perfekcjonizmu). Badania wykazały też nasilanie się kłótni w relacji między matką a córką w okresie dorastania (Gurba, 2009, s. 156). Pogorszenie wzajemnych stosunków Ming i Mei jest zatem odzwierciedleniem dość typowej sytuacji. Ten typ relacji długo nie był opisywany ani dogłębnie badany. Zaczął być obiektem analizy dopiero w latach 60. i 70. XX w. wśród francusko- i anglojęzycznych badaczek feministycznych – dowodzi Elżbieta Karolczuk (2009, s. 156). Autorka, badając obraz matek i córek w polskim kinie, dochodzi do wniosku, że najczęściej relacja między nimi pokazywana jest w momencie, gdy córka dojrzewa, staje się kobietą. Wówczas próbuje ona zyskać większą niezależność, a jej rodzicielka za wszelką cenę stara się mieć kontrolę (s. 158, 164). Pod tym względem animacja *To nie wypanda* wpisuje się w opisaną tendencję, mimo że to produkcja zagraniczna, opisująca dorastanie w chińskiej diasporze. Polska wersja tego filmu wzbogaca zatem sposób prezentowania więzi między matką i córką w naszej kulturze. Warto zauważyć, że problemy te wynikają z ciągłości podobnych doświadczeń w poprzednich pokoleniach. Okazuje się jednak, że można przerwać ten łańcuch traum i wybrać własną drogę.

Sposobem, aby to osiągnąć, jest w omawianym filmie zaakceptowanie w sobie ducha pandy, uwolnienie go. W tym obrazie zawiera się odkrywanie tego, kim się jest, oraz własnego modelu kobiecości, który już nie polega na byciu zawsze spokojną, opanowaną, rozsądną, posłuszną. Istotnym elementem konceptualizacji tego modelu bycia kobietą jest czerwony kolor. Matka Mei, ciotki oraz babcia dziewczyny nauczyły się tłumić swoje emocje i z wiekiem w ich ubiorze pojawiało się coraz więcej zieleni, która kontrastuje z czerwienią. Rude włosy Meilin i czerwone futro pandy są znakiem pozwolenia sobie na różne uczucia, także te trudne czy postrzegane jako negatywne – to też pozwolenie sobie na przeżywanie swojej seksualności; to zaakceptowanie siebie, swojej nieidealności, przyzwolenie na popełnianie błędów; to po prostu autentyczne bycie sobą. Jak w zakończeniu filmu mówi Mei: „W każdym z nas drzemie dzikie zwierzę. Wszyscy dusimy w sobie szurnięte, wrzaskliwe albo dziwaczne strony naszych charakterów i większość boi się je ujawnić. Ja się odważyłam, kto następny?” (Shi, 2022).

Zakończenie

Powyższa analiza filmu *To nie wypanda* pozwala dostrzec, w jak dogłębny i wieloaspektowy sposób twórcy animacji ukazali w niej temat dojrzewania. Produkcja ma dzięki temu duży walor edukacyjny – może być pretekstem do rozmowy o menstruacji, zmianach fizjologicznych następujących w okresie

adolescencji, a także o buncie, kobiecości, wielokulturowości oraz budowaniu własnej tożsamości. Niniejszy tekst może zaś przyczynić się do rozwoju badań nad animacjami i ich językiem, jak również nad innymi mediami multimedialnymi. Może też być punktem wyjścia do analizy polskiego dubbingu pod kątem zastosowanej w nim stylizacji na język młodzieżowy.

Bibliografia

- Antosik, J. (2023). Problemy rodzinne we współczesnych bajkach animowanych. *Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce*, 18(4), 127–144. <https://doi.org/10.35765/eetp.2023.1871.10>.
- Azhari, R. C., Ambalegin. (2022). The pragmatic analysis of cooperative principle on *Turning Red* movie. *Ideas*, 10(2), 1487–1495. <https://doi.org/10.24256/ideas.v10i2.3179>.
- Azura Putri, T., Nurochman, N. (2023). Jungian conscious and unconscious psychological types of Meilin “Mei” Lee in *Turning Red* movie. *Journal of Language and Literature*, 11(1). <http://doi.org/10.35760/jll.2023.v11i1.8523>.
- Bobrowski, J. (2016). Językowa stylizacja historyczna w *Rycerzu Lecha Majewskiego*. *Przegląd Humanistyczny*, 60(2), 155–163.
- Czerkas, K. (2023). „Królestwo samotnej duszy”, czyli konceptualizacje pojęcia ‘samotność’ w filmie animowanym pt. *Kraina lodu*. *Poradnik Językowy*, 805(6), 50–65. <https://doi.org/10.33896/PorJ.2023.6.3>.
- Desi, D., Oktoma, E., Solihat, D. (2023). The analysis of interjection used in *Turning Red* movie script. *Jurnal Ilmiah Wahana Pendidikan*, 9(25), 264–273, <https://doi.org/10.5281/zenodo.10421048>.
- Diah Anggraeni, A., Hellystia, D. (2022). The representation of fantasy comedy in movie posters entitled *Turning Red* using semiotics theory. *JADEs Journal of Academia in English Education*, 3(2), 161–185. <https://doi.org/10.32505/jades.v3i2.4729>.
- Drygas, M. J. (2015). Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego *Usłyszcie mój krzyk*. *Images*, 16(25), 147–160. <https://doi.org/10.14746/i.2015.25.15>.
- Filmweb (2022), *To nie wypanda*. Pobrane 10 maja 2024 z: <https://www.filmweb.pl/film/To+nie+wypanda-2022-866841/posters>.
- Floriani, R. (2023). Psychoanalysis: The reasons of body changing in a movie *Turning Red*. *Journal on Education*, 5(3), 6471–6475. <https://doi.org/10.31004/joe.v5i3.1430>.
- Forceville, C. (2016). Visual and multimodal metaphor in film. W: K. Fahlenbrach (red.), *Embodied metaphors in film, television, and video games: Cognitive approaches* (s. 17–32). Routledge.
- Forceville, C. (2017). From image schema to metaphor in discourse: The force schemas in animation films. W: B. Hampe (red.), *Metaphor: Embodied cognition and discourse* (s. 237–256). Cambridge University Press.

- Forceville, C., Paling, S. (2018). The metaphorical representation of DEPRESSION in short, wordless animation films. *Visual Communication*, 20(1), 100–120. <https://doi.org/10.1177/1470357218797994>.
- Górska, E. (2001). O znaczeniu wyrażeń językowych w ujęciu gramatyki kognitywnej. *Scripta Neophilologica Posnaniensia*, 3, 57–67.
- Gurba, E. (2009). Uwarunkowania relacji rodzice – dorastające dzieci. W: M. Kielar-Turska (red.), *Studia nad rozwojem i wychowaniem. W osiemdziesiątą rocznicę powstania Zakładu Psychologii Rozwojowej i Wychowawczej na Uniwersytecie Jagiellońskim* (s. 153–170). Wydawnictwo UJ.
- Hanifah, Marta, R. F., Panggabean, H., Amanda, M. (2023). Family communication dynamics: Equilibrium with dialectical tension in *Turning Red* film. *Jurnal Studi Komunikasi*, 7(1), 49–64. <https://doi.org/10.25139/jsk.v7i1.6046>.
- Hannibal, C. (2017). Subjective perspective as creative metaphor in the animated film. *Mediaesthetics*, 2. <https://doi.org/10.17169/mae.2017.63>.
- Kadek Diah Darmayani, N., Gusti Ayi Gde Sosiowati, I., Gusti Agung Istri Aryani, I. (2023). Conversational implicature analysis in *Turning Red* movie script. *Ulil Albab*, 2(7), 2575–2582. <https://doi.org/10.56799/jim.v2i7.1665>.
- Karolczuk, E. (2009). Kobiecość jako źródło cierpień. Matki i córki w polskim kinie. W: S. Jagielski, A. Morstin-Popławska (red.), *Ciało i seksualność w kinie polskim* (s. 155–172). Wydawnictwo UJ.
- Kochań-Wójcik, M., Piskorz, J. (2010). Zmiany w zakresie postrzegania i oceny własnego ciała wśród kobiet od okresu dojrzewania do dorosłości. *Psychologia Rozwojowa*, 15(3), 21–32.
- Kowalski, G. (2022). Modele analizy i identyfikacji metafor wizualnych. *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego*, 78, 151–167. <https://doi.org/10.5604/01.3001.0016.2016>.
- Kujawa, K. (2022). To nie wypanda! Poczytaj o edukacyjnych zaletach seansu. *Film w Szkole*. Pobrane 9 lipca 2024 z: <https://filmwzskole.pl/to-nie-wypanda-poczytaj-o-edukacyjnych-zaletach-seansu/>.
- Kurz, I. (2023). Animatopia. Studium porażki. *Dialog*, 798(5). Pobrane 9 lipca 2024 z: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/animatopia-studium-porazki>.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.
- Langacker, R. (2009). *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie* (E. Tabakowska, tłum.). TAIWPN Universitas. (wyd. oryg. 2008).
- Liberska, H. (2001). Ograniczenia edukacji seksualnej w percepcji młodzieży. *Psychologia Rozwojowa*, 6(3–4), 431–441.
- Łukasz, A. (2019). Wychowanie seksualne w rodzinie. W: O. S. Lisovec (red.), *Students'kij naukovij vimir social'no-pedagogičnih problem s'ogodennâ: Zbirnik materialiv. III Mižnarodnoï naukovopraktičnoï konferencii 14 travnâ 2019 roku, Nižin* (s. 23–31). Nižins'kij deržavnij unīversitet im. Mikoli Gogola.

- Mahar Ditriwan, G., Nyoman Tri Ediwan, I., Made Netra, I. (2023). Commissive illocutionary act used in *Turning Red* movie. *Ulil Albab*, 2(7), 2564–2574. <https://doi.org/10.56799/jim.v2i7.1688>.
- Mentari, J. A., Firdaus, M., Yukamana, H. (2024). Character educational values in the movie *Turning Red* and its implication toward character education of young learners. *Journal on Education*, 6(2), 15191–15200. <https://doi.org/10.31004/joe.v6i2.5374>.
- Mirucka, B. (2003). Poszukiwanie znaczenia cielesności i ja cielesnego. *Przegląd Psychologiczny*, 46(2), 209–223.
- Neisya, Aprilia, F., Triwulandari, E. (2024). Body discipline in the movie *Turning Red*: Foucauldian discourse. *Lire Journal*, 8(1), 33–44. <https://doi.org/10.33019/lire.v6i2.214>.
- Radochońska-Wasiewicz, E. (2020). Skracanie dzieciństwa w dobie kultury instant. *XVIII Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Edukacja XXI wieku”*. Pobrane 10 maja 2024 z: http://www.konferencja.21.edu.pl/uploads/6/3/9/9/6399009/2.2.3._radochoska-wasiewicz.pdf.
- Safana, I. R. P. (2022). The representation of Chinese-Canadian parenting styles for daughter depicted in movie *Turning Red*. *Struktural*, 1(1), 335–342. <https://doi.org/10.33633/str.v3i1.7697>.
- Sanjaya, K. K. A., Utami, N. M. V. (2023). Respect value found in *Turning Red* movie. *Elysian Journal*, 3(2), 62–71. <https://doi.org/10.36733/elysian.v3i2.4941>.
- Septaria, H. N., Ambalegin, A. (2023). Positive politeness strategies used by the characters in *Turning Red* movie. *English Journal of Indragiri*, 7(2), 453–472. <https://doi.org/10.61672/eji.v7i2.2580>.
- Shi, D. (reż.). (2022). *Turning Red* [To nie wypanda] [film]. Pixar Animation Studios.
- Sikora, I. (2013). *Dubbing filmów animowanych. Strategie translatorskie w polskim dubbingu anglojęzycznych filmów animowanych*. Oficyna Wydawnicza PWSZ w Nysie.
- Surzykiewicz, J. (2012). *Współczesne dziewczyny nie mają problemów?*. Ośrodek Rozwoju Edukacji. Pobrane 10 maja 2024 z: <https://www.ore.edu.pl/wp-content/uploads/phocadownload/pracownie/wspczesne-dziewczyny-nie-maj-problemw.pdf>.
- Tambor, A. (2023). Przekład tytułów filmowych jako problem translologiczny i (glotto)dydaktyczny. *Poradnik Językowy*, 805(6), 66–78. <https://doi.org/10.33896/PorJ.2023.6.4>.
- Tanzil, J. O., Andriano, S. (2023). Roland Barthes semiotic analysis in *Turning Red* movie. *Communicate*, 10(2), 138–158. <https://doi.org/10.37535/101010220236>.
- Wasilewska, A. (2013). Tabu w literaturze dziecięcej, czyli zabrania się zabraniać!. *Problemy Wczesnej Edukacji*, 21(2), 90–96.
- Waszakowa, K. (2020). Wieloaspektowość pojęcia „konceptualizacji” w gramatyce RONALDA LANGACKERA (spojrzenie z perspektywy użytkownika terminologii kognitywnej). *LingVaria*, 15(1), 9–30. <https://doi.org/10.12797/LV.15.2020.29.01>.

Ciało: dziecięce – chore – hybrydyczne. Konstrukcje cielesności w serialu *Łasuch* Jima Mickle'a i Beth Schwartz

Abstrakt:

Celem artykułu jest zbadanie konstrukcji cielesności w serialu *Łasuch* Jima Mickle'a i Beth Schwartz (2021–2024) w odniesieniu do dziecięcych bohaterów o hybrydycznej, ludzko-zwierzęcej fizyczności przez pryzmat myśli posthumanistycznej, ze szczególnym uwzględnieniem nurtów *animal studies*, *monster studies* oraz *trash studies*. Konstrukcje cielesności hybrydycznych dzieci w serialu wywołują efekt niesamowitości, który wzbudza skrajne i sprzeczne emocje. Wprowadzenie postaci hybryd do świata przedstawionego sprawia, że zacierają się granice między tym, co ludzkie, a tym, co nie-ludzkie; zakwestionowany zostaje antropocentryczny porządek świata. Z powodu swojego transgresyjnego charakteru postaci te mogą wydawać się potworne, monstrialne. Jednakże ujęcie relacji między bohaterami dorosłymi a dziecięco-zwierzęcymi w serialu wskazuje na współczesną zmianę w definicji potworności, która przestaje oznaczać fizyczną odmienność, a zaczyna być kategorią z obszaru oceny moralnej. Autorka udowadnia, że poprzez ukazanie postaci hybryd ludzko-zwierzęcych jako istot podmiotowych, godnych szacunku i współczucia oraz potępienie działań prowadzących do ich uprzedmiotowienia w serialu *Łasuch* zarysowana zostaje posthumanistyczna wizja społeczeństwa, odrzucająca antropocentryzm na rzecz harmonijnego współlistnienia istot ludzkich i nie-ludzkich.

Słowa kluczowe:

ciało, cielesność, hybryda, hybrydyczność, *Łasuch*, postapo, posthumanizm, potworność, studia nad zwierzętami, studia nad potwornością

* Faustyna Białous – mgr, absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, obecnie kontynuuje naukę na Wydziale Socjologii UW. Jej zainteresowania naukowe obejmują szeroko pojętą fantastykę, którą bada z perspektywy społecznej i kulturowej. Kontakt: f.bialous@student.uw.edu.pl.

Body: Child – Sick – Hybrid. Constructions of Corporeality in Jim Mickle and Beth Schwartz's TV Series *Sweet Tooth*

Abstract:

This article seeks to explore the constructions of corporeality in Jim Mickle and Beth Schwartz's TV series *Sweet Tooth* (2021–2024), focusing on the hybrid human-animal physicality of its child characters through the lens of posthumanist thought, with particular attention given to animal studies, monster studies, and trash studies. The depiction of the hybrid children's corporeality creates an effect of the uncanny, eliciting extreme and contradictory emotions. By introducing hybrid characters into the storyworld, the boundaries between the human and the non-human are blurred and the anthropocentric order is challenged. Due to their transgressive nature, these characters may appear monstrous. However, the depiction of relationships between adult characters and the child-animal hybrids in the series points to a contemporary shift in the definition of monstrosity, moving away from physical otherness and becoming a category of moral judgment. The author demonstrates that by portraying hybrid human-animal characters as subjective beings, worthy of respect and compassion, and by condemning actions leading to their objectification, the series outlines a posthumanist vision of society that rejects anthropocentrism in favour of harmonious coexistence between human and non-human beings.

Key words:

body, corporeality, hybrid, hybridity, *Sweet Tooth*, postapo, posthumanism, monstrosity, animal studies, monster studies

Wprowadzenie

Narracje utrzymane w konwencji fantastyki postapokaliptycznej ukazują świat po katastrofie. W takich opowieściach planetę Ziemię dotykają drastyczne wydarzenia, takie jak: wojna atomowa, katastrofa ekologiczna, inwazja istot pozaziemskich, śmiertelnie groźna pandemia, plaga zombie lub innych potworów – czy to zoomorficznych, czy podobnych do ludzi (Zielińska, 2018).

Literackich początków tej konwencji można szukać już pod koniec XIX wieku w dziełach Herberta George'a Wellsa, jak chociażby niejako preapokaliptyczna *Wojna światów* (1898) czy też *Wehikuł czasu* (1895), zabierający czytelnika w niewyobrażalnie daleką przyszłość, odległą od dnia dzisiejszego o setki tysięcy lat. Z kolei współczesny model apokalipsy – szczególnie pod względem wizji świata przedstawionego, w którym na gruzach nie tak dawno upadłej cywilizacji rządzi brutalna siła i okrucieństwo, a śmierć jest na

porządku dziennym – wprowadzono m.in. w niezwykle popularnym serialu telewizyjnym *Żywe trupy* stworzonym przez Franka Darabonta (2010–2022). Ostatnio triumfy święci serial *The Last of Us* autorstwa Craiga Mazina i Neila Druckmanna (2023–), telewizyjna adaptacja niezwykle popularnej serii gier wideo o tym samym tytule wyprodukowanej przez studio Naughty Dog (2013, 2020). Franczyza *The Last of Us* problematyzuje temat apokalipsy jako konsekwencji ludzkich działań i skłania do refleksji nad udziałem społeczeństwa w jego własnej zagładzie.

Narracje postapokaliptyczne – ze względu na to, że umiejscowione są zwykle w potencjalnej przyszłości i ukazują scenariusze dziejów nie fantastyczne, lecz w jakiś sposób racjonalnie uzasadnione (z perspektywy medycznej, biologicznej, ewolucyjnej, ekologicznej etc.) – można potraktować jako podgatunek science fiction. Jednak obecnie granica między tym, co fantastyczne, a tym, co naukowe zdaje się zacierać coraz bardziej. Wraz z nowymi odkryciami nauki oraz rozwojem technologii zmienia się postrzeganie określonych scenariuszy jako możliwych bądź niemożliwych, wyimaginowanych bądź nieuniknionych. Narracja postapokaliptyczna nie tylko szokuje czy przeraża, ale wręcz zadaje fundamentalne pytania: o kondycję ludzką, o relacje człowieka z innymi istotami żyjącymi czy środowiskiem naturalnym. Jest zarówno wizją przyszłości, jak i komentarzem na temat współczesności. Teksty te są zwykle badane w kontekście dystopijnego świata przedstawionego, w odniesieniu do zagadnień moralności w obliczu zawieszenia czy zupełnego zniszczenia państwowych instytucji bądź ze skupieniem się na konstrukcji bohaterów, często w swej istocie antyheroicznych (w tym kontekście np. Favaro, 2022). Można więc zadać pytania o rolę i miejsce cielesności w tychże narracjach. Gdzie w tym wszystkim ciało? Gdzie jest miejsce dla ciała, czegoś tak intymnego, przyziemnego, pozornie „powierzchnowego”, gdy na szali leżą losy całej ludzkości?

Moim zdaniem, ciało stanowi kluczowy problem tekstów utrzymanych w konwencji postapokaliptycznej, ponieważ ukazane w nich fikcyjne katastrofy poddają ciało ludzkie skrajnym doświadczeniom, takim jak:

- choroba – zarówno nowo powstała, nieuleczalna przypadłość (pandemia), jak i drobne fizyczne słabości, które przy braku dostępu do osiągnięć współczesnej medycyny stają się bardzo uciążliwe, a nawet śmiertelnie groźne;
- fizyczny trud przetrwania w świecie ogarniętym chaosem, nagle pozbawionym udogodnień cywilizacyjnych, na surowym łonie natury;
- brutalna przemoc, która, jak się wydaje, nieuchronnie pojawia się w sytuacji rozpadu struktur społecznych.

Bohaterowie żyjący po apokalipsie doświadczają głodu i pragnienia, skrajnego zimna i gorąca, przejmującego bólu i ciężkich chorób – bez dostępu do sklepów, supermarketów, aptek i szpitali; doświadczają więc tego wszystkiego, czego większość z nas – obywatele globalnej Północy – na co dzień nie doświadczają. W narracjach postapokaliptycznych cielesność wysuwa się na pierwszy plan. Staje się przestrzenią opowiadanej historii, sceną rozgrywającego się dramatu. Często jest również narzędziem refleksji etycznej, dotyczącej granic ciała, władzy nad nim, podmiotowości lub jej braku. Uwypuklenie ludzkiej cielesności wytrąca nas – widzów, czytelników, graczy – z rutyny i komfortu niemyślenia o ciele.

Przykładem takiej narracji jest serial *Łasuch* Jima Mickle’a i Beth Schwartz (2021–2024). Wybrałam go na przedmiot niniejszej analizy z uwagi na obecny w nim szczególny obraz cielesności. Oprócz – typowej dla konwencji postapokaliptycznej – nowej śmiertelnej choroby, która niespodziewanie rozprzestrzenia się po świecie, pojawiają się w nim również istoty hybrydyczne, wręcz transgatunkowe, w osobliwy sposób łączące cechy fizyczne ludzi i zwierząt. Od chwili wybuchu pandemii w świecie tego serialu każde nowo narodzone dziecko okazuje się bowiem hybrydą posiadającą elementy jakiegoś zwierzęcia, np. ptasi dziób i pióra czy psi pyszczek i uszy (il. 1). Hybrydyczne postaci z niewiadomych przyczyn są również niepodatne chorobę. To sprzężenie różnych cech cielesnej inności – dziecięcości i zwierzęcości oraz wrodzonej odporności na chorobę – wydaje mi się niezwykle interesujące i godne akademickiej uwagi.



ILUSTRACJA 1. Hybrydyczne niemowlę (*Łasuch*).

Za cel tego artykułu przyjąłem zatem zbadanie konstrukcji cielesności, jej roli i znaczenia w tymże serialu. Ograniczam się do analizy pierwszego sezonu, który miał premierę w 2021 roku, z uwagi na objętość tego artykułu, ale przede wszystkim dlatego, że ten sezon obszernie przedstawia fikcyjny świat *Łasucha* oraz przebieg dotyczącej Ziemi katastrofy, podczas gdy kolejne sezony skupiają się na rozwoju przygodowej fabuły ogarniającej głównych bohaterów. Należy zauważyć, że serial powstał na podstawie serii komiksów DC autorstwa Jeffa Lemire'a (2009–2021). Nie jest jednak ich wierną ekranizacją, lecz raczej luźną adaptacją, czerpiącą z materiału źródłowego pomysły i przekształcającą wiele wątków. O ile oryginalny komiks doczekał się już większej liczby naukowych opracowań (np. Cardoso, 2016), o tyle serial powstał na tyle niedawno, że nieliczni badacze podjęli się jego analizy (np. Szydłowski, 2023).

Wśród aspektów cielesności, które wyznaczają strukturę niniejszej analizy, należy wymienić następujące zagadnienia:

- choroba, która wiąże się z cierpieniem i śmiercią;
- hybrydyczność, związana z przekraczaniem granicy ludzkie/nie-ludzkie, problemami moralnymi, a także potwornością;
- podmiotowość, rozumiana jako posiadanie odrębności, sprawczości, zdolności do samostanowienia;
- hierarchia władzy jednych stworzeń nad ciałami innych: dorosłych nad dziećmi, ludzi nad istotami nie-ludzkimi.

Powyższe obszary często przenikają się wzajemnie w toku fabuły i konstrukcji świata przedstawionego, a zwłaszcza w odniesieniu do postaci dziecięcych hybryd. Analizując te wątki, przyjmuję perspektywę badawczą szeroko pojętego posthumanizmu, który kwestionuje tradycyjne rozumienie tego, co uznawane za ludzkie, i szuka nowej etyki praktycznej, obejmującej nie tylko człowieka, lecz także inne byty: zwierzęta, bakterie i wirusy, roboty czy byty wirtualne, takie jak sztuczna inteligencja. Posthumanizm obejmuje również szczególnie takie obszary badań, jak „studia o niepełnosprawności oraz studia o monstrualności, a w nich rozmaite hybrydy, poliformy, cyborgi z prozy i filmów fantastycznonaukowych traktowane są często jako figury nowej – właśnie posthumanistycznej, inkluzywnej, a nie ekskluzywnej – podmiotowości” (Gajewska, 2023, s. 35). W ramach tego szerokiego nurtu korzystam z koncepcji wypracowanych na gruncie takich obszarów zajmujących się badaniem relacji pomiędzy tym, co ludzkie, a tym, co nie-ludzkie, jak: ekokrytyka (humanistyka ekologiczna), *monster studies*, *animal studies* czy *trash studies*. Ekokrytyka „bada obrazy przyrody i stosunku człowieka do nie-ludzkich form życia w różnych gatunkach literackich” (s. 27), szerzej – w różnych tekstach kultury. Jest nurtem interdyscyplinarnym, elastycznym, bez

jednej określonej metodologii; jest także (a przynajmniej z założenia powinna być) praktyką społecznie zaangażowaną. Jak zauważa Julia Fiedorczuk (2015), ekokrytyka przyjmuje „ekologiczną optykę” (s. 34), tzn. myślenie w kategoriach systemów i zależności, a nie pojedynczych organizmów, kwestionując przy tym utrwaloną przez wieki dualistyczną opozycję natury i kultury. Z kolei *animal studies* „dekonstruuja antropocentryczną wizję zwierzęcia jako bytu podrzędnego” (Gajewska, 2023, s. 34), innego, obcego. W tym kontekście teksty fantastyczne mają szczególny potencjał, ponieważ nie są skrupowane regułami realizmu i prawdopodobieństwa, nie dotyczy ich imperatywy naśladowania świata rzeczywistego (na co zwraca uwagę m.in. Amitav Ghosh, 2017). Powtarzając za Grażyną Gajewską (2023):

Science fiction pełne ludozwierząt [...], hybryd i potworów stanowi doskonałe pole do intelektualnych eksperymentów na temat możliwych i fikcyjnych ścieżek ewolucji, obnaża także kryteria waloryzowana i wartościowania różnych form życia w oparciu o kryteria antropocentryczne (s. 36).

Choroba i chaos

Akcja serialu *Łasuch* rozgrywa się w Stanach Zjednoczonych, w bliżej nieokreślonym czasie przywodzącym na myśl moment nieodległy od początku XXI wieku. Powodem apokalipsy w tym scenariuszu przyszłości okazuje się pojawienie się nowego wirusa H5G9. Wywołuje on chorobę o objawach podobnych do grypy, ale nieporównywalnie groźniejszą, gdyż śmiertelną dla każdego zarażonego. Wirus ten błyskawicznie się rozprzestrzenia, pochłaniając większość ludzkich istnień, wywołuje zupełny chaos i prowadzi do upadku cywilizacji (Mickle, 2021a). Nie ma na niego lekarstwa ani skutecznego sposobu leczenia. Jedynym sposobem na przetrwanie jest izolacja – zamknięcie się i unikanie kontaktu z innymi ludźmi.

Taki katastroficzny scenariusz wydaje się niepokojąco znajomy w 2024 roku, w świecie po pandemii wirusa wywołującego chorobę COVID-19. Trudno zignorować tę zbieżność. Choć oryginalny komiks ukazywał się już od 2009 roku, a serial był w planach od roku 2018, to świat *Łasucha* nasuwa skojarzenia z aktualnymi, dobrze nam znanymi obrazami pandemii, takimi jak: domowa izolacja i odcięcie się od świata zewnętrznego, kwarantanny zakażonych pacjentów czy zasłanianie ust i nosa, które pomaga uchronić się przed zarażeniem. Sądzę, że to właśnie w tej bliskości doświadczeń widzów z ukazanymi w serialu problemami można upatrywać popularności *Łasucha*.

Infekcja wywoływana przez nowego wirusa nazywana jest *the Sick*, a w polskim tłumaczeniu nosi nieco archaiczną nazwę – Przypadłość (najprostszym, dosłownym przekładem mogłaby być po prostu Choroba). Z kolei wybuch pandemii i będący jego konsekwencją upadek współczesnej cywilizacji nazywa się Wielką Zapaścią, co nieodparcie przywodzi na myśl niemal biblijne obrazy zagłady, sugerując zatoczenie kręgu do etymologicznego źródła słowa „apokalipsa”.

Świat po Wielkiej Zapaści to świat mroczny i brutalny, w którym ludzie mordują się nawzajem w walce o przetrwanie. Zagrożenie chorobą ujawnia ludzki lęk przed słabością własnego ciała, a także przed nieznanymi siłami natury, których ani współczesna nauka nie potrafi opisać, ani medycyna – ujarzmić. Jest to również świat binarnych opozycji: dorośli – dzieci, ludzie – zwierzęta. Dorośli są przeciwstawiani hybrydycznym dzieciom, postrzeganym przez nich jako zwierzęta, wraz z odmówieniem im człowieczeństwa. Realistyczna konwencja dyskursu medycznego i naukowego miesza się w serialu z fantastyczną, magiczną, wręcz baśniową poetyką. Źródło i mechanizm działania choroby mają pozory medycznego prawdopodobieństwa, ale są właściwie niewytłumaczalne. Na przykład wirus nie roznosi się z jednego miejsca, lecz pojawia jednocześnie w wielu miejscach – jest to trudne do uzasadnienia z punktu widzenia współczesnej nauki. Dlatego też Przypadłość jest przez niektórych bohaterów postrzegana jako plaga, kara zesłana na ludzi przez uosobioną Naturę za bezmyślne niszczenie i zatrucie środowiska oraz brak szacunku do innych istot. Choroba jawi się jako fenomen podobny do biblijnego potopu, który ma oczyścić planetę z występnych ludzi. W serialu pojawia się również dyskurs natury, która się odradza – chociażby w obrazie uwolnionych z ogrodu zoologicznego dzikich zwierząt, wyswobodzonych z klatek i w rezultacie żyjących na wolności (Mickle, Schwartz, 2021).

Dziecięce hybrydy

Po raz pierwszy hybrydyczne istoty pojawiają się na ekranie jako noworodki – w szpitalnej sali, w łóżeczkach, na rękach pielęgniarek (Mickle, 2021a). Dzieci te mają ludzkie ciała z pewnymi elementami fizycznymi różnych zwierząt, np. na ich twarzach w miejscu nosa widnieją dzioby czy pyszczki, u niektórych skóra jest porośnięta sierścią, u innych zamiast rąk widoczne są skrzydła. Każde dziecko stanowi połączenie ludzkiego organizmu z przedstawicielem innego gatunku zwierzęcia (il. 2).



ILUSTRACJA 2. Nowo narodzone hybrydyczne dzieci (*Łasuch*).

Filmowy wizerunek hybryd wywołuje ambiwalentne odczucia. Jest jednocześnie cudowny i straszny. Z jednej strony – dzieci są przecież bezbronnymi, delikatnymi istotami, którymi należy się opiekować, a filmowy obraz dodatkowo je idealizuje. O ile w rzeczywistości noworodki bywają czerwone, pomarszczone, głośne, płaczliwe, o tyle hybrydyczne dzieci spokojnie śpią, uśmiechają się, są śliczne, urocze. Ich wyidealizowany wygląd wraz z właściwą nowo narodzonym istotom bezradnością może budzić w widzach sympatię, potrzebę czułości, chęć opieki. Z drugiej strony jednak tak radykalne zacieranie granicy człowiek – zwierzę może wywoływać niepokój i dyskomfort, a nawet lęk, wstręt czy obrzydzenie.

Dowodem silnych reakcji publiczności mogą być wpisy użytkowników serwisu Twitter, zebrane w artykule Jess Lester (2021), który ukazał się na łamach *The Sun*:

„Nie przepadam za dziećmi, ale hybrydyczne dzieci w *Łasuchu* są słodkie jak cholera” – napisał jeden z fanów, rozpoczynając debatę.

„Ja, oglądając *Łasucha*: hybrydyczne niemowlęta są 1000 razy słodsze niż jakiegokolwiek ludzkie niemowlę” – napisał inny, a trzeci dodał: „Słodkie bobaski!”.

„Dziecko-świnia w *Łasuchu* jest zbyt urocze” – dodał kolejny, a piąty napisał: „Chcę chronić każde z tych zwierzęcych dzieci”.

Jednak nie wszyscy byli pod wrażeniem. Część użytkowników mediów społecznościowych stwierdziła, że to „za dużo” i że są zniesmaczeni widokiem hybryd. „To ma być urocze? Może JEDNO z nich było, ale niektóre są rodem z koszmaru” – napisała jedna z kobiet o kolekcji dzieci.

„Czy to właśnie produkuje teraz Netflix?” – napisała inna osoba pod zdjęciem dziecka-ptaka. „To jest cholernie przerażające”.

„Moim zdaniem, nawet normalne dzieci nie są słodkie, ale co to za horror?” – wtrąciła się trzecia, a czwarta dodała: „Ten prosiaczek to po prostu nie to!”¹.

Postaci z serialu są określane wachlarzem sprzecznych epitetów: od „uroczych” i „rozczulających” po „obrzydliwe”, „przerażające” czy „koszmarne”. Jest to obraz odbierany jako straszny i cudowny zarazem, niewytłumaczalny, dziwaczny, groteskowy, wywołujący skrajne reakcje, ocierający się o potworność.

Badacze zajmujący się literacką teratologią – na gruncie polskim m.in. Anna Wiczorkiewicz (2009), Mikołaj Marcela (2015) czy Anna Mik (2022) – wskazują na etymologię słowa monstrum – od łac. *monstrare*, pokazywać, ale i *monere*, przepowiadać, wróżyć, ostrzegać. Zauważają, że potwór w kulturze jest zarazem obrazem i znakiem. Fizycznie coś demonstrowuje, lecz jednocześnie odsyła do czegoś poza samym sobą. Horror i groza, potwory i bestie – wszystko to daje ujęcie ludzkim lękom, obawom, które trudno jest dookreślić wprost i wypowiedzieć na głos. Monstrualne postaci uosabiają lęki ludzkości, niejako będąc odbiciem tego, co w danym miejscu i czasie nas trapi, zagraża nam, przeraża nas. Warto zatem zadać pytanie – co pokazują monstra z serialu *Łasuch*? Czego są znakami? O czym mówi ich obecność w takim kształcie? Do czego służy, do czego odsyła?

Każda istota odmienicza, która ma niejasny status ontologiczny i nie daje się jasno przyporządkować do jednej kategorii, to zagrożenie dla status quo. Samo jej istnienie kwestionuje system społeczny, zaburza ład:

Starogreckie słowo *hybris* oznacza coś niepojętego, co przejmuje grozą i poraża pychą. W porządku egzystencjalnym kultur tradycyjnych słowem tym wyrażano strach przed obcością nieznanego, przez przybyszem znikąd, przed naruszeniem swojskości. W porządku magicznym hybrydy, takie jak: smoki, chimery, gryfy zamieszkiwały miejsca graniczne, rezydowały na styku *sacrum* i *profanum*, strzegąc rozdziału rzeczywistości o różnym statusie ontologicznym (Gajewska, 2018, s. 196).

Istoty hybrydyczne to ze wszech miar monstra – postaci postrzegane jako straszne i groźne, wykluczane z grupy istot zasługujących na ochronę i opiekę.

¹ Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia autorki artykułu – Faustyny Białous.

Natomiast hybryda ludzko-zwierzęca jest o tyle wyjątkowa, że kwestionuje porządek rzeczywistości opartej na jednoznacznej hierarchizacji bytów, w której człowiek góruje nad zwierzętami. Ta struktura, obecna zarówno w filozofii (poczynając od Arystotelesa), jak i w religii (choćby w Starym Testamencie), została silnie utrwalona w kulturze Zachodu (Gajewska, 2023, s. 59). Antropocentryczny porządek uznaje jakiegokolwiek upodobnienie człowieka do zwierzęcia za deprecjonujące, stanowiące świadectwo upadku. Istnienie hybrydy tego rodzaju stawia klasycznej humanistyce niewygodne pytania o granice między tym, co ludzkie, a tym, co nie-ludzkie; o motywy i kryteria binarnego podziału istot żyjących; o jego zasadność oraz potencjalne konsekwencje.

Postać hybrydycznego dziecka – między aniołem a potworem

Główny bohater serialu *Łasuch*, chłopiec o imieniu Gus (w tej roli Christian Convery), pojawia się na ekranie już w pierwszej scenie serialu jako niemowlę niesione przez swojego opiekuna do leśnego schronienia w malowniczym parku narodowym Yellowstone, z dala od pogrążającej się w chaosie cywilizacji (Mickle, 2021a). Na pozór wydaje się „zwykłym” dzieckiem. Hybrydyczność chłopca zostaje ujawniona dopiero w momencie zdjęcia z jego głowy czapeczki skrywającej zaczątki poroża (il. 3).

W kolejnych scenach obserwujemy, jak Gus dorasta, wychowywany przez przybranego ojca (Will Forte) w lesie, w izolacji od groźnego świata zewnętrznego. Szczególnie widać to w interakcjach protagonisty z ludźmi, których napotyka po opuszczeniu swojego schronienia w lesie. Pomimo przestróg przybranego ojca, który w trosce o bezpieczeństwo chłopca nakazuje mu za wszelką cenę pozostać niezauważonym i nie wchodzić w żaden kontakt z obcymi, Gus jest ufny, szczerzy, bezpośredni. Wychowany pod czujnym okiem opiekuna, na niewielkim ogrodzonym terenie dziewiczego lasu, nie zaznał nigdy zła, cierpienia ani krzywdy. Dzięki swojej prostolinijności i dobroci charakteru zdobywa serca poznanych ludzi (Griffith, Stewart, Mickle, 2021). Pomaga mu w tym jego anielski wygląd: wielkie, okrągłe, jasne oczy oraz kędzierzawa blond czupryna (il. 4). Gus, ze swoimi jasnymi włosami i puciołowatą twarzą, przypomina wręcz figurę barokowego *putta*. To skojarzenie wydaje mi się szczególnie znaczące, jako że popularne w tradycji sztuki chrześcijańskiej wyobrażenie aniołów jako wiecznie młodych, a często wręcz dziecięcych postaci z ptasimi skrzydłami na plecach też ma charakter hybrydyczny. Od obrazów Rafaela aż do dzisiejszych, z lekka infantylnych rysunków ukazujących Aniołów Stróżów, wieszanych nad dziecięcymi łóżeczkami, to połączenie dziecięcego ciała z tym



ILUSTRACJA 3. Tytułowy Łasuch – pół chłopiec, pół jelonek o imieniu Gus (*Łasuch*).



ILUSTRACJA 4. Dziesięcioletni Gus (*Łasuch*).

elementem – bądź co bądź – zwierzęcej anatomii reprezentuje czystość, niewinność, odsyła do strefy sacrum².

Obecne w serialu inne hybrydyczne dzieci nie mają tyle szczęścia co Gus. Są prześladowane, zabijane, odbierane rodzicom – nie tylko z powodu ich odmiennego wyglądu, ale przede wszystkim z powodu samego faktu pojawienia się jednocześnie z wybuchem pandemii. Ta zbieżność rodzi podejrzenia wśród niektórych ludzi. Są przekonani, że to hybrydyczne dzieci spowodowały Przyпадłość lub że ją przenoszą – i dlatego zostają uznane za niebezpieczne.

Do władzy dochodzą Ostatni Ludzie – paramilitarna grupa wprowadzająca reżim, który ma na celu „oczyszczenie” społeczeństwa z hybryd i przywrócenie dawnego porządku. Kłusownicy, którzy zajmują się polowaniem na dzieci, nazywają je dziwolągami oraz mutantami (Mickle, 2021a). Mordują je, a potem dostarczają jako żywy materiał badawczy lub sprzedają wartościowe części ich ciał (np. rogi) na czarnym rynku. Hybrydyczne dzieci stają się zwierzętami laboratoryjnymi. Uważa się je za podludzi, śmieci, szkodniki. Na złapanych lub odebranych rodzicom hybrydach przeprowadzane są nieludzkie (sic!) eksperymenty w celu znalezienia antidotum na Przyпадłość (Mickle, 2021b). Bezwzględny przywódca Ostatnich Ludzi (Neil Sandilands) dąży do stworzenia lekarstwa na chorobę, jednak nie zależy mu na ratowaniu ludzkiego życia. Chce użyć antidotum jako narzędzia kontroli, aby wymuszeniem i szantażem podporządkować sobie społeczeństwo i zyskać przewagę nad konkurencyjnymi bojówkami, które powstały w postapokaliptycznej rzeczywistości.

Tylko nieliczni widzą w hybrydach ludzi: opiekują się nimi jak własnymi dziećmi, strzegą ich, uważają, że są one przyszłością planety, szansą na przetrwanie ludzkości jako nowego gatunku, bliższego natury. Bohaterką reprezentującą taką postawę jest Aimee Eden (Dania Ramirez), kobieta, która przed pandemią pracowała jako psycholog, a pierwsze lata chaosu i destrukcji przeżyła w samotnej izolacji (Mickle, Schwartz, 2021). Aimee przygarnia znalezione przypadkowo na ulicy małą Wendy – dziewczynkę o świńskim ryjku (il. 5–6). Kocha ją i traktuje jak własną córkę – ubiera w dziecięce ubranka,

² Świadomie pomijam oczywisty dla wizerunku aniołów kontekst symboliki religijnej ptaków (choćby w Biblii). Moim celem jest jedynie wypuklenie podobieństwa między tak silnie związaną z dziecięcym imaginariem postacią anioła a bohaterami serialu. Zbadanie powiązań konstrukcji hybrydycznych dzieci w *Łasuchu* (szczególnie biorąc pod uwagę źródłowy komiks) z wyobrażeniami religijnymi wymagałoby przynajmniej osobnego artykułu, a przy tym szerokich kompetencji religioznawczych i kulturoznawczych, nie tylko w obszarze religii abrahamowych, lecz także hinduizmu (w serialu pojawia się również motyw hinduskich zwierzęcych bóstw) czy wierzeń rdzennych mieszkańców Ameryki (szerzej eksplorowanych w komiksie).



ILUSTRACJA 5. Wendy, jedna z bohaterek serialu, jako niemowlę (*Łasuch*).



ILUSTRACJA 6. Starsza Wendy (*Łasuch*).

czesze jej włosy, uczy ją mówić, pisać i czytać (Boyd, Harris, Fraser, 2021). Po-
tem wraz z Wendy w opuszczonym miejskim zoo tworzą Ostoję – bezpieczne
schronienie dla wszystkich hybryd.

Idylliczny obraz zielonej oazy, ukrytej w gruzach betonowego miasta,
przywołuje skojarzenia z biblijnym rajem, na co zresztą bezpośrednio wska-
zuje nazwisko jej założycielki. Stworzenie Ostoji pokazuje, że możliwe jest

harmonijne współistnienie ludzi i hybrydycznych dzieci – symbolizujące odrzucenie antropocentrycznej hierarchii oraz pojednanie ludzkości z naturą. Hybrydy okazują się niegroźne, bowiem ani nie przenoszą choroby (Aimee nie zostaje zarażona pomimo ciągłego kontaktu z nimi), ani nie są w żaden sposób agresywne. Przeciwnie, odwzajemniają okazaną im troskę i współczucie. Niestety, brutalna rzeczywistość daje o sobie znać, gdy Ostatni Ludzie odnajdują kryjówkę Aimee i porywają jej przybrane dzieci. Raj na pozór odzyskany znowu staje się rajem utraconym, a hybrydyczne dzieci zostają uprzedmiotowione, potraktowane jako materiał laboratoryjny dla celów złowrogiego reżimu.

Superbohater ze skazą

Do czego zatem służy taka konstrukcja hybrydycznej cielesności w serialu *Łasuch*? Przede wszystkim – dogłębnie angażuje widza zarówno poznawczo, jak i emocjonalnie. Pod względem przedstawienia głównego bohatera (oraz, do pewnego stopnia, innych postaci hybrydycznych) *Łasuch* wydaje się znakomicie wpasowywać w model ukazywania fizycznej „anormalności” w filmie, który Adam Cybulski (2021, s. 121) nazywa strategią sentymentalno-afirmatywną. Badacz, czerpiąc z kognitywnej koncepcji zaangażowania widza w postać autorstwa Murraya Smitha (1995), definiuje tę strategię jako ukazującą postaci o odmiennej cielesności w sposób, który ma na celu zbudowanie poczucia bliskości, nawiązanie pewnej „nici porozumienia” między widzem a bohaterem. Poddając interpretacji filmy realizujące tę strategię³, Cybulski (2021, s. 138) zwraca uwagę na cechy charakterystyczne tychże narracji w obszarach ich fabularności, spektakularności oraz dyskursywności. Po pierwsze, wskazuje na wspólną dla nich tendencję ogniskowania fabuł wokół zagadnienia wykluczenia. Dalej zauważa, że w tych dziełach atrybut piętna – fizycznej anomalii – podlega daleko idącej dramatyizacji oraz funkcjonalizacji estetycznej. W końcu stwierdza, że „filmy sentymentalno-afirmatywne reinterpretują role wpisane w dychotomię: ułomność – prawidłowość. Dokonują tego głównie poprzez radykalne, nieomal dyskursywne, odwrócenie kategorii aksjologicznych kulturowo łączonych z osobami nieprzystającymi do definicji normy” (s. 141).

Łasuch, operując podobnymi samymi zabiegami stylistycznymi i technikami narracyjnymi co filmy, wpasowuje się w schemat opisywany przez

³ Wśród nich analizowane są m.in. *Maska* w reżyserii Petera Bogdanovicha (1985), *Człowiek bez twarzy* w reżyserii Mela Gibsona (1993), *Cudowny chłopak* w reżyserii Stephena Chbosky'ego (2017) czy krótki metraż *Cyrk motyli* w reżyserii Joshui Weigela (2009).

Cybulskiego. Fabuła serialu dotyczy zagadnienia wykluczenia, jednak wykluczenia nie jednostki, a całej grupy „odmieńców”. „Piętnem” w ich przypadku jest zwierzęca natura, objawiająca się na różne sposoby w ich fizyczności. Przykładem rozwiązania narracyjnego służącego uwypukleniu tej różnicy cielesnej jest wspomniana wyżej scena przedstawienia Gusa jako niemowlęcia – najpierw w zbliżeniu ukazującym jedynie twarz, dopiero potem w całości, z widocznymi rogami. Jednak w serialu *Łasuch* widać wyraźnie przede wszystkim owo odwrócenie kategorii aksjologicznych przypisywanym osobom reprezentującym „prawidłowość” oraz tym, których cielesność wykracza poza „normę”. Świat dorosłych, którzy prześladują hybrydy w imię utrzymania starego porządku, „funkcjonuje jako unaocznienie nietolerancji i krzywdzących antycypacji wobec inności” (Cybulski, 2021, s. 141). Natomiast dziecięcy protagoniści z Gusem na czele prezentują wachlarz pozytywnych wartości, takich jak: altruizm, wrażliwość, solidarność, otwartość, szlachetność czy pomysłowość.

Filmowych bohaterów o „nieprawidłowej” fizyczności (związanej często z szeroko rozumianą niepełnosprawnością lub chorobą) w narracjach sentymentalno-afirmatywnych wykorzystujących opisaną strategię Cybulski (2021, s. 122) nazywa za Wojciechem Sitkiem „superkalekami”, ponieważ są im przypisywane nadzwyczaj pozytywne cechy i właściwości, pozwalające im dokonywać niezwykłych osiągnięć w różnych dziedzinach: intelektualnej, artystycznej, fizycznej, ale szczególnie tej emocjonalnej. Również bohaterowie *Łasucha* w pewnym stopniu wpisują się w ten schemat. Z jednej strony odmienna na pierwszy rzut oka powierzchowność Gusa (jelenie rogi i uszy) definiuje go jako hybrydę, istotę uznawaną w świecie przedstawionym za mniej-niż-ludzką. Z drugiej – zwierzęcy wygląd głównego bohatera niesie ze sobą również szczególne, nadludzkie umiejętności, które pozwalają mu przetrwać w niebezpiecznych sytuacjach. Chłopiec-jelonek jest niezwykle szybki i zwinny, obdarzony doskonałym węchem i słuchem, a także wzrokiem, który pozwala mu widzieć w ciemności (Mickle, Schwartz, 2021). Inne hybrydy również posiadają cechy odpowiadające przynależności gatunkowej „zwierzęcej” części ich istoty. Niecodzienne umiejętności Gusa czynią go zatem postacią w pewnym sensie ponad-ludzką, na podobieństwo komiksowych superbohaterów. Jest on także dzieckiem mądrym i wrażliwym, a jego zachowanie zdradza wyjątkową dojrzałość. Sympatię do Gusa czują nie tylko bohaterowie ze świata przedstawionego, nawet ci pozornie oschli i niewrażliwi, jak Jepperd (Nono Anozie), kłusownik, który porzuca swoje zajęcie po spotkaniu z Gusem i staje się jego opiekunem (Mickle, Schwartz, 2021), ale przede wszystkim potencjalni widzowie.

Śmieciowe zwierzęta, śmieciowe dzieci

Konstrukcja postaci hybrydycznych wpływa na zaangażowanie poznawczo-emocjonalne widzów i skłania do refleksji nad podobieństwem społecznej sytuacji dzieci i zwierząt – istot ujmowanych jako podporządkowane ludziom dorosłym, bezsilne, bezradne, pozbawione głosu, podmiotowości i sprawczości. Maciej Skowera (2016) w tekście poświęconym relacjom między literackimi konstruktami dziecka i zwierzęcia zauważa, że „literackie spotkania dzieci i zwierząt to spotkania istot podporządkowanych” (s. 54). Zdaniem badacza, obie te grupy są równie zależne od dorosłych, gdyż to oni konstruują i definiują tak dziecięcość, jak zwierzęcość, ustanawiając ich granice. To stwierdzenie wydaje się trafne również w kontekście ekranowych konstruktów dziecięcości i zwierzęcości w *Łasuchu*.

W analizowanym serialu szczególnym elementem, który łączy oba te pojęcia, jest przypisywana hybrydom kategoria śmieciowości, która zawiera w sobie takie cechy, jak inwazyjność, nadliczebność, bezwartościowość dla człowieka czy odrażający wygląd danego przedmiotu bądź zwierzęcia (Nagy, Johnson, 2013). Nie jest jednak jego cechą immanentną, ale subiektywną i wartościującą etykietą, opartą na stereotypach i uprzedzeniach. Zygmunt Bauman (2004, s. 13) pisze zaś o pojawieniu się społecznej kategorii „ludzi-odpadów”, „ludzi na przemiał”, a więc nadliczbowych, zbędnych, niepożądanych, jako o nieuniknionym skutku modernizacji. Określa je jako efekt uboczny próby zapanowania człowieka nad naturą, zaprowadzenia ładu, urzeczywistnienia takiego projektu ludzkiego współbycia, który narzuca jednostkom określoną formę i odrzuca byty nieprzystające do niej. Wyrugowane ze społeczeństwa muszą zostać te istoty:

[...] które ani nie pasują, ani nie dają się dopasować do zaprojektowanej formy [...], które brukają jej czystość, pozostawiają ją w efekcie przejrzystości: monstra i mutanci z opowiadań Kafki, nijaki Odradek albo krzyżówka kotka i owieczki – dziwolągi, wyrzutki i hybrydy mające pozorną wyrazistość wnętrza i zewnątrz. Jedyne skazy na eleganckim, pogodnym krajobrazie. Wybrakowane istoty, na których nieobecności lub unicestwieniu zaprojektowana forma może tylko skorzystać, zyskując większą jednolitość, harmonię, bezpieczeństwo i zgodność z samą sobą (s. 51).

Jak zauważa Ewelina Rąbkowska (2016, s. 34), śmieciowość może odnosić się do ludzi biednych, bezdomnych, z marginesu społecznego, imigrantów – wszystkich, wobec których mówiący odczuwa strach czy obrzydzenie. Badaczka wskazuje na analogię losów śmieciowych zwierząt i dzieci w literaturze, ich

współzależność oraz chwiejny status obu grup istot w świecie dorosłych ludzi, zauważając, że „w chwilach kryzysu dziecko jest szczególnie bliskie zwierzęciu znajdującemu się w opresji” (s. 36). Rąbkowska twierdzi, że kultura często przypisuje dzieciom dosłowny i metaforyczny brud, zwierzęcość, antysystemowość, dzikość, nieposłuszeństwo – a więc i śmieciowość.

Hybrydyczne dzieci w serialu *Łasuch* można postrzegać jako istoty śmieciowe na dwóch poziomach. Przypisywany im „brud” to, w sensie dosłownym, Przypadłość, o której wywołanie i przenoszenie są niesłusznie posądzane, w sensie metaforycznym zaś – cielesna odmiennność, osobliwe połączenie cech ludzkich i nie-ludzkich zwierząt. Ich istnienie jest, mówiąc językiem Baumana (2004), „skazą na krajobrazie” (s. 13), zgrzytem w harmonijnej symfonii, odlewem niepodporządkowującym się formie, ale zakrzywiającej ją, uwypuklającym jej ograniczenia. Opresja wobec hybryd – odrzuconych, zaszczytanych, bezbronnych – może być odczytywana jako metafora prześladowanego Innego, jednak te postaci szczególnie wskazują na kulturową Inność dzieci i zwierząt – często żyjących razem z (dorosłymi) ludźmi, a jednak postrzeganych jako nie-ludzie, mniej-niż-ludzie. Rąbkowska (2020, s. 97) jako drogę do pokonania kryzysu i do emancypacji zwierząt oraz dzieci wskazuje współpracę, wzajemną pomoc opartą na szczególnej bliskości bohaterów dziecięcych i animalnych. Badaczka zauważa, że w narracjach o „śmieciowych” dzieciach i zwierzętach „udzielają [one] sobie nawzajem prawa do bycia podmiotami. Czerpią siłę ze wspólnoty biologicznej postrzeganej jako ta najbardziej podstawowa, fundamentalna” (s. 127).

W *Łasuchu* dzieci i zwierzęta faktycznie tworzą wspólnotę istot podporządkowanych, skrzywdzonych i cierpiących. Ich przymierze zostaje fizycznie ucieleśnione w postaciach hybryd, łączących w jednej istocie ludzką i zwierzęcą naturę. Niejednokrotnie zwierzęca natura pozwala im przetrwać w trudnych sytuacjach. Czasem również dzikie zwierzęta pomagają hybrydycznym dzieciom, np. pojawienie się ogromnego jelenia w kluczowym momencie wybawia Gusa z opresji. Natura pod postacią zwierząt dosłownie staje w obronie dzieci. Hybrydyczni młodzi bohaterowie nie pozostają bierni wobec okrucieństwa dorosłego człowieka, za wszelką cenę walczą o wolność i możliwość swobodnego życia w świecie, który traktuje ich jako istoty „śmieciowe”. Uwypuklając „śmieciowość” zwierzęcą i ludzką (dziecięcą), *Łasuch* szuka nowej, posthumanistycznej etyki – jak chciał Jacques Derrida (2002/b.d.).

Wprowadzając do świata przedstawionego hybrydy, *Łasuch* stawia również wyzwania natury ontologicznej. Kwestionuje granice między człowiekiem a zwierzęciem. Podaje w wątpliwość zasadność binarnej opozycji między istotą ludzką a nie-ludzką. Hybrydy testują granice ludzkiej empatii, gdyż zadają

niewygodne pytania natury etycznej. Jakie warunki musi spełniać istota żyjąca, aby zasłużyć na współczucie, opiekę, ochronę? Czy tym warunkiem ma być jej subiektywnie postrzegane „człowieczeństwo” – podobieństwo do nas samych? Czy granica między tym, co ludzkie, a tym, co zwierzęce, jest też granicą szacunku i współczucia?

Granica komunikacji

Jak zauważa Gajewska (2023), „zdolność mówienia to jeden z tych argumentów, które pojawiają się w długiej tradycji uzasadniania wyraźnych różnic między ludźmi a zwierzętami” (s. 147). Rąbkowska (2016, s. 35) nazywa „śmiecione” dziecko bytem niepodmiotowym – tzn. nieposiadającym logosu, niewyrażającym swoich myśli. Zdaniem badaczki, pokutuje tutaj Kartezjańskie *Cogito ergo sum*. Tak pojmowany logos jest subiektywny, uzależniony od perspektywy dorosłego, przyznawany danemu podmiotowi pod warunkiem umiejętności komunikacji z dorosłym człowiekiem. A przecież „[d]la dorosłego przyjęcie przedjęzykowej perspektywy dziecka jest niemożliwe, podobnie jak niemożliwe jest znalezienie języka, w którym człowiek mógłby »doścignąć« zwierzę” (s. 36).

Razi sprzeczność wskazanego wyżej – dorosłego – sposobu myślenia. Oczywiście jest, że dzieci tuż po urodzeniu nie potrafią mówić i nigdy nie uczą się tego same, bez pomocy innych osób. Również osoby z niepełnosprawnościami miewają trudności z komunikacją werbalną, a przecież nie można odmówić im człowieczeństwa ani opieki. Osoby głuche natomiast mogą się porozumiewać językami migowymi, które są zupełnie wystarczalne nie tylko do codziennego funkcjonowania, lecz także do tworzenia dzieł sztuki, do wytwarzania własnej kultury – niezrozumiałej dla kogoś nieznającego języka, ale przez to wcale nie mniej bogatej czy wartościowej niż kultura ludzi słyszących. W przywoływanej już publikacji Mik (2022, s. 226) analizuje potworność jako znak wykluczenia dzieci ze społecznej wspólnoty. Również w *Łasuchu* odrzucenie hybrydycznych postaci można odczytywać jako metaforę wyłączenia nie-dorosłych ze społeczności ludzi.

Hybrydy są postrzegane jako nie-ludzkie i odrzucane z powodu domniemanego braku kompetencji komunikacyjnych. Gus potrafi mówić, co jest szokujące dla wszystkich napotkanych przez niego osób. Posiadana przez protagonistę umiejętność komunikacji wzbudza w jego prześladowcach dyskomfort oraz litość, ponieważ każe go zaklasyfikować jako istotę ludzką. Większość hybryd, wychowana z dala od dorosłych ludzi, nie potrafi mówić w taki sposób jak oni. Wydają one różnorodne odgłosy: pomruki, piski, pochrząkiwania; posługują

się gestami i mimiką, co w zupełności wystarcza im do wzajemnej komunikacji, bez względu na przynależność gatunkową animalnej części ich istoty. Natomiast Wendy, wychowana w jednoczesnym kontakcie z ludzką matką oraz hybrydycznymi rówieśnikami, potrafi porozumiewać się na oba sposoby.

Dialog hybryd jest niezwykle podobny do sposobu komunikacji nastoletniej Mi-ji (Ahn Seo-hyun), bohaterki filmu *Okja* w reżyserii Bonga Joon-ho (2017), z tytułową postacią fantastycznego, hybrydycznego zwierzęcia, będącego efektem eksperymentów genetycznych. Gajewska (2023), analizując dzieło koreańskiego reżysera w kontekście problematyzacji relacji ludzko-zwierzęcych, określa wspólny język dziewczynki i „jej zwierzęcia” (a może: zwierzęcia i „jego dziewczynki”) jako „afektywny, miękki”, niepolegający na wyrazach gramatycznych (s. 147) – a zatem wynoszący się ponad wąską, antropocentryczną definicję logosu. Pozostaje niezrozumiały dla widza, jednak zupełnie jasny dla uczestników dialogu. Tak samo dzieje się w przypadku dialogu hybrydycznych postaci w *Łasuchu*. W obu tekstach kultury poprzez proces komunikacji nie-werbalnej ludzka i zwierzęca natura „potwierdzają się nawzajem, jednocześnie wzajemnie się w sobie zawierając” (Lestel, 2015, s. 29). Wzajemne zrozumienie daje nadzieję na możliwość harmonijnego współistnienia zwierząt ludzkich i nie-ludzkich. Postacie Gusa oraz Wendy stanowią natomiast dowód na to, że hybrydy są zdolne do mówienia – pod warunkiem, że dana jest im możliwość nabycia tej umiejętności. Mechanizm wykluczenia Innego działa jak błędne koło: hybrydyczne dzieci są wykluczane ze względu na swój odmienny wygląd, to wykluczenie uniemożliwia im komunikację i odbiera w oczach dorosłych człowieczeństwo, co z kolei uzasadnia ich pierwotne wykluczenie.

Niemożliwość obiektywnego określenia danej istoty jako posiadającej bądź nieposiadającej zdolności komunikacji kieruje ku podważeniu zasadności antropocentrycznego kryterium logosu w definiowaniu jednostki jako podmiotowej bądź niepodmiotowej. Proces porozumiewania się hybrydycznych bohaterów *Łasucha* jest procesem intymnym, niejako ukrytym, niewidocznym na pierwszy rzut oka. W ten sposób zostaje zakwestionowany tradycyjny paradygmat wyznaczający granice świata ludzi (jako istot, które werbalizują swoje myśli w sposób dający się usystematyzować, opisać regułami gramatyki, a zatem – myślących i podmiotowych) oraz nie-ludzi (istot, które komunikują się w inny sposób, niedostępny ludziom, a zatem – niepodmiotowych). Tym, co rzeczywiście narusza te granice, nie jest tylko istnienie hybryd mówiących „ludzkim” językiem (jak Gus). Świadczyłoby to co najwyżej o możliwości „przystosowania” Innego, spełnienia przez niego jednego z warunków „normalności”. Naruszeniem tych granic jest obecność hybryd równie sprawnie poruszających się w obu kodach komunikacji. Postać Wendy, która porozumiewa się zarówno

językiem „ludzkim”, jak i z używającymi własnej mowy hybrydami, kwestionuje dualistyczny podział na mówiących ludzi i pozornie nieme zwierzęta. Uwydatnia nielogiczność, irracjonalizm, a więc również niemożność zastosowania antropocentrycznego kryterium logosu jako wyróżnika podmiotowości.

Komodyfikacja hybrydycznej dziecięcości

W nawiązaniu do kwestii podmiotowości i przedmiotowości warta wzmianki wydaje się perspektywa Marka Heimermana (2016, s. 34), który w rozprawie poświęconej groteskowym postaciom dziecięcym w literaturze uznaje zjawisko hybrydyczności w oryginalnym komiksie *Sweet Tooth* za wyraz współczesnego lęku przed wykorzystywaniem dzieci. Zdaniem amerykańskiego filozofa, groteskowe ciała dziecięcych hybryd stanowią ucieleśnioną metaforę komodyfikacji, czyli szczególnej formy uprzedmiotowienia. Komodyfikacja oznacza postrzeganie jakiejś osoby (lub grupy osób) nie tylko jako przedmiotu, któremu odmawia się sprawczości i decyzyjności, ale doprecyzowuje charakter tego przedmiotu. Oznacza traktowanie osoby (lub grupy) jako towaru rynkowego, który może być wykorzystywany w celu zdobycia korzyści materialnych (s. 21). Poza odniesieniem do konkretnych istot ludzkich komodyfikacja może być rozumiana jako praktyka przekształcania w przedmiot handlu wszystkiego, co zwykle nie podlega sprzedaży i często z etycznego punktu widzenia nie powinno jej podlegać. Mianem komodyfikacji można również określić różne działania na ludzkich ciałach, które w skrajny sposób naruszają godność osób te ciała posiadających. Mowa o takich sytuacjach, jak niewolnictwo, handel ludźmi, handel narządami czy nawet surogactwo.

Kiedy dziecko jest przez dorosłych traktowane jak towar, sprzedawane, używane jako materiał laboratoryjny, staje się hybrydą nie tyle ludzko-zwierzęcą, ile raczej ludzko-zwierzęco-rzeczową. Hybrydyzacja jest w tym ujęciu procesem społecznym. Zdaniem Heimermana (2016, s. 38–39), ten mechanizm wskazuje na sposoby, w jakie dzieci i Inni są wykorzystywani we współczesnym świecie. Eksperymentowanie na hybrydach wpisuje się nie tylko w niechlubną historię eksperymentów na zwierzętach, lecz także na ludziach o nieuprzywilejowanej, słabszej pozycji w społeczeństwie – więźniach, chorych, niepełnosprawnych, dzieciach.

Ukazane w *Łasuchu* prześladowanie czy nawet okrutne mordowanie niewinnych i bezbronnych istot może budzić skojarzenia z takimi katastrofami XX wieku jak Shoah czy nazistowska eugenika. Warto tutaj nadmienić kontrowersyjną, jednak niezaprzeczalnie nośną koncepcję „holocaustu zwierząt”,

nakreślona w monografii *Wieczna Treblinka* Charlesa Pattersona (2001/2003). Autor buduje paralelę między eksploatacją zwierząt, która w czasach nowoczesnych urosła do przemysłowej skali, a masową eksterminacją i prześladowaniem niektórych grup ludzkich, w szczególności Holocaustem oraz niewolnictwem (Gajewska, 2023, s. 121). Patterson stwierdza, że to pierwsze zjawisko niejako utorowało drogę drugiemu. Jego zdaniem, społeczna akceptacja zmechanizowanego okrucieństwa wobec zwierząt stanowiła bowiem precedens i doprowadziła do możliwości dokonania zbrodni na całych narodach. Posługiwanie się nazwą „holocaust”, tak znaczącą w kontekście tożsamości żydowskiej, spotkało się z falą krytyki – Pattersonowi zarzucono ignorowanie kluczowych różnic między tymi dwoma procesami, prowadzące do trywializacji tragicznego wydarzenia, uznawanego nierzadko za wyjątkowe w historii. Trudno jednak zupełnie odmówić pewnej zasadności koncepcji, która ukazuje rasizm i gatunkowizm [*speciesism*] jako zjawiska lustrzane, sprzężone, warunkujące się nawzajem.

Nie twierdzę tu bynajmniej, że *Łasuch* bezpośrednio odnosi się do ludobójstw II wojny światowej. Jednak przekonanie o „bestialskiej”, „zwierzęcej” naturze pewnych grup społecznych czy etnicznych było na przestrzeni wieków używane jako uzasadnienie ich dyskryminacji, uciemnienia czy wręcz zniewolenia. W historii Stanów Zjednoczonych nie trzeba szukać daleko, żeby znaleźć przykłady nieludzkiego (sic!) traktowania zarówno rdzennych mieszkańców, jak i afrykańskich niewolników oraz ich potomków. Postawę europejskich kolonizatorów często uzasadniano twierdzeniem, że wszyscy „nie-biali” ludzie są „dzikusami”, „bestiami” podobnymi bardziej do zwierzęcia niż człowieka. Najstarszy na świecie park narodowy Yellowstone, w serialu będący domem i bezpiecznym schronieniem Gusa, został założony kosztem relokacji rdzennej ludności, która tam żyła: polowała, wydobywała minerały czy odbywała religijne rytuały (Spence, 1999, s. 43, 55; za: Fiedorczyk, 2015, s. 30). To tylko jeden – i to stosunkowo mniej drastyczny – przykład spośród wielu aktów fizycznej i instytucjonalnej przemocy europejskich osadników wobec Pierwszych Narodów obu Ameryk (Ostler, 2015), do których wraz z rozwojem technologii dołączyły wstrząsające działania ruchu eugenicznego (wskazywanego zresztą przez nazistowskich przestępców jako źródło inspiracji). Dziś działania potomków przybyszy do Nowego Świata bywają określane jako ludobójstwo. Chociaż nie ma tutaj zgody wśród badaczy, nie sposób zaprzeczyć, że skutki prześladowania rdzennych mieszkańców obu Ameryk trwają do dziś. Echa kolonializmu pobrzmiwają również w *Łasuchu*. To samo przekonanie – o niższości istot postrzeganych jako inne, obce, mniej-niż-ludzkie – uzasadnia bowiem indywidualną oraz instytucjonalną przemoc dorosłych wobec hybrydycznych postaci w serialu.

Podsumowanie

Zarówno *animal studies*, jak i *monster studies* wskazują na silnie zakorzeniony w antropocentrycznym paradygmacie „opór wobec mieszanych, hybrydowych, niejednorodnych form życia” i to, „jak po raz kolejny i kolejny próbuje się wskazać kategorie, za pomocą których można by (ponownie) uzasadnić wyższość człowieka nad innymi bytami” (Gajewska, 2023, s. 50). Konstrukty cielesności hybrydycznych dzieci w serialu *Łasuch* dostarczają kolejnych argumentów przeciw tej domniemanej wyższości. Pokazują wykluczenie zawarte w antropocentrycznym myśleniu, zacierają granice między ludzkim a nie-ludzkim i testują granice empatii widzów. Podkreślają podobieństwo sytuacji dzieci i zwierząt w społeczeństwie jako istot podporządkowanych i wskazują symbiotyczną współpracę jako drogę do ich wzajemnej emancypacji z przemocowego porządku ustanowionego przez dorosłych.

Dziecięco-animalne postaci, chociaż w pierwszym odruchu mogą budzić dyskomfort, to jednak wywołują pozytywne emocje: sympatię, litość, współczucie. Co więcej, sprzeczność odczuć wynikających z widoku i zachowania hybrydycznych dzieci skłania do refleksji nad uznawanymi za oczywiste binarnymi opozycjami: człowieka i zwierzęcia, natury i kultury, dzieciństwa i dorosłości. W świecie przedstawionym w *Łasuchu* to nie hybrydy, mimo ich niezwykłego wyglądu, są potworami. Monstrum okazuje się każdy człowiek, który odmawia człowieczeństwa innej – tak podobnej do niego – żyjącej i czującej istocie; człowiek, który nie ma szacunku dla zwierząt i przyrody; człowiek, który pogardza wszystkim, co inne.

Serial wskazuje zatem na przesunięcie definicji potworności, która obecnie nie jest już postrzegana w kategoriach fizycznej anomalii, lecz bezwzględnego okrucieństwa, brutalności, przemocy, braku empatii wobec innych, słabszych istot. W *Łasuchu* potworami są właśnie ci dorośli, którzy tak nienawidzą bezbronych dzieci, że ścigają je i mordują, znęcają się nad nimi, poddają ich ciała okrutnym eksperymentom. To ich zachowanie jest przerażająco groteskowe – są niczym ludzie, którzy w słynnej Swiftowskiej satyrze zjadają własne młode (1729/1997, akap. 10). Są potworami – w sensie moralnym, a ich postawy i działania są bestialskie. Nie jest to żadne novum, ale wniosek zgodny z tezami wielu badaczy potworności w różnych tekstach kultury. Warto jednak powtórzyć za Derridą (2002/b.d.) pytanie – skoro nie można mówić o „zwierzęcym bestialstwie”, to dlaczego ludzkiemu okrucieństwu nadajemy właśnie taką nazwę?

Łasuch postuluje nową etykę i nową wizję człowieczeństwa – rozszerzającego swoją definicję, rezygnującego z antropocentrycznej hierarchii, zgodnego

z potrzebami różnych istot, bliższego naturze. Niezależnie od tego, czy wywołują w danej osobie strach i obrzydzenie, czy miłość i czułość, hybrydy są uznawane za istoty podmiotowe. Uprzedmiotowanie i wykorzystywanie ich wbrew woli jest w *Łasuchu* jednoznacznie potępiane. Nadzieją na przetrwanie zarówno zwierząt, jak i ludzi jest rezygnacja z antropocentrycznego, hierarchizującego ładu na rzecz harmonijnego, pełnego szacunku współistnienia różnych bytów, niezależnie od ich cielesnego wyglądu, sposobu komunikacji czy innych kryteriów, które dzielą istoty żywe na bardziej i mniej wartościowe. Przesłanie serialu trafnie oddają słowa Tadeusza Sławka (2020), który mówi, że aby odnaleźć siebie jako człowieka, trzeba nauczyć się być „jak zwierzę”; jak pisze badacz:

Wbrew oczekiwaniom, to co ma odróżniać ludzkie od nie-ludzkiego, ustanawia **wspólnotę** tych dwóch przejawów bycia. Jestem człowiekiem o tyle, o ile podejmuję trud bycia, polegający na rozpoznaniu tego, co wiąże mnie jako człowieka z innymi istotami [wyr. oryginalne] (s. 43).

Bibliografia

- Bauman, Z. (2004). *Życie na przemiał* (T. Kunz, tłum.). Wydawnictwo Literackie.
- Cardoso, A. (2016). Apocalypse and sensibility: The role of sympathy in Jeff Lemire's *Sweet Tooth*. *Transatlantica*, 2. <https://doi.org/10.4000/transatlantica.8364>.
- Cybulski, A. (2021). „Kłopotliwe” ciała. Strategie przedstawiania fizycznej „anormalności” we współczesnym filmie fikcji. Wydawnictwo UŁ.
- Derrida, J. (b.d.). *Zwierzę, którym więc jestem (dalej idąc śladem)* (M. Koza, tłum.). Pobrane 20 maja 2024 z: http://www.academia.edu/3316323/Jacques_Derrida_-_Zwierze_ktorym_wiec_jestem_dalej_idac_sladem (wyd. oryg. 2002).
- Favaro, M. (2022). Antiheroes in the rubble: Exploring the possibility of heroism in dystopias from *Watchmen* to *The Last of Us*. *Imagining the Impossible: International Journal for the Fantastic in Contemporary Media*, 1(1), 1–17. <https://doi.org/10.7146/imaginingtheimpossible.129923>.
- Fiedorczuk, J. (2015). *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. WN Katedra.
- Gajewska, G. (2010). *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*. WN UAM.
- Gajewska, G. (2023). *Ekofantastyka. Ujęcie sympojetyczne*. WN UAM.
- Ghosh, A. (2017). *The Great Derangement: Climate change and the unthinkable*. University of Chicago Press.
- Griffith, N., Stewart, D. (scen.), Mickle, J. (reż.). (2021). Stranger danger on a train [Niebezpieczny nieznanomy z pociągu] (sez. 1, odc. 6) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: J. Mickle, B. Schwartz (prod.). *Sweet Tooth* [Łasuch]. Netflix.

- Heimermann, M. (2016), *Neoliberal darlings: The commodification of grotesque children in contemporary comics and literature* [nieopublikowana praca doktorska]. University of Wisconsin-Milwaukee, Milwaukee, USA. Pobrane 20 maja 2024 z: <https://dc.uwm.edu/etd/1151>.
- Joon-ho, B. (reż.). (2017). *Okja* [film]. Netflix.
- Lestel, D. (2015). Myśleć sierścią. Zwierzęcość w perspektywie drugoosobowej. W: A. Barcz, D. Łagodzka (red.), *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu* (s. 17–33). IBL PAN. <https://doi.org/10.4000/books.ibl-pan.5573>.
- Lester, J. (2021, 7 czerwca). Sweet & sour: Netflix fans seriously divided over ‘disgusting’ half-human, half-animal babies in new show *Sweet Tooth*. *The Sun*. Pobrane 30 maja 2024 z: <https://www.thesun.co.uk/tv/15187520/netflix-fans-divided-human-animal-babies-sweet-tooth/>.
- Marcela, M. (2015). *Monstruarium nowoczesne*. Wydawnictwo UŚ.
- Mickle, J., Schwartz, B. (prod.). (2021–2024). *Sweet Tooth* [Łasuch] [serial telewizyjny]. Netflix.
- Mickle, J. (scen. i reż.). (2021a). Out of the deep woods [Z leśnych ostępów] (sez. 1, odc. 1) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: J. Mickle, B. Schwartz (prod.). *Sweet Tooth* [Łasuch]. Netflix.
- Mickle, J. (scen. i reż.). (2021b). Big Man [Wielkolud] (sez. 1, odc. 8) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: J. Mickle, B. Schwartz (prod.). *Sweet Tooth* [Łasuch]. Netflix.
- Mickle, J. (scen. i reż.), Schwartz, B. (scen.). (2021). Sorry about all the dead people [Przepraszam za te wszystkie trupy] (sez. 1, odc. 2) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: J. Mickle, B. Schwartz (prod.). *Sweet Tooth* [Łasuch]. Netflix.
- Mik, A. (2022). *Signs of exclusion? Monsters from Classical mythology in children’s and young adult culture*. DiG.
- Nagy, K., Johnson, P. (red.). (2013). *Trash animals: How we live with nature’s filthy, feral, invasive, and unwanted species*. University of Minnesota Press.
- Ostler, J. (2015). Genocide and American Indian History. *Oxford Research Encyclopedia of American History*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199329175.013.3>.
- Patterson, C. (2003). *Wieczna Treblinka* (R. Rupowski, tłum.). Vega!POL. (wyd. oryg. 2001).
- Perry, M. (scen.), Ostrander, A. (reż.). (2021). Weird deer s**t [Jelenie bzdury] (sez. 1, odc. 3) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: J. Mickle, B. Schwartz (prod.). *Sweet Tooth* [Łasuch]. Netflix.
- Rąbkowska, E. (2016). „Śmieciowe” zwierzęta (*trash animals*) i „dzieci śmieci”. Relacje dziecka i zwierzęcia w literaturze dla dzieci i młodzieży. W: A. Mik, P. Pokora, M. Skowera (red.), *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 31–51). Wydawnictwo SBP.

- Rąbkowska, E. (2020). *Kulturowe obrazy zwierząt w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży w perspektywie animal studies. Wybrana problematyka* [nieopublikowana praca doktorska]. Uniwersytet Warszawski.
- Skowera, M. (2016). Literackie spotkania istot podporządkowanych. Studium przypadku: *Miasteczko Ostatnich Westchnień* Grzegorza Gortata. W: A. Mik, P. Pokora, M. Skowera (red.), *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 53–74). Wydawnictwo SBP.
- Sławek, T. (2020). *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*. Fundacja Terytoria Książki.
- Smith, M. (1995). *Engaging characters: Fiction, emotion, and cinema*. Oxford University Press.
- Spence, M. D. (1999). *Dispossessing the wilderness: Indian removal and the making of the National Parks*. Oxford University Press.
- Swift, J. (1997). *A modest proposal*. Project Gutenberg. Pobrane 20 maja 2024 z: <https://www.gutenberg.org/files/1080/1080-h/1080-h.htm> (wyd. oryg. 1729).
- Szydłowski, M. (2023). Happy (m)Other's Day: Raising hybrid kids in a modern world. *Society and Animals*, 31(3), 427–430. <https://doi.org/10.1163/15685306-bja10124>.
- Wieczorkiewicz, A. (2009). *Monstruarium*. Słowo/Obraz Terytoria.
- Zielińska, E. (2018, 30 maja). Jak skończył się świat – przegląd motywów w postapo. *Ostatnia tawerna*. Pobrane 20 maja 2024 z: <https://ostatniatawerna.pl/jak-skonczyl-sie-swiat-przeglad-motywow-w-postapo/>.

Autoagresja nastolatków na przykładzie bohaterów wybranych seriali młodzieżowych

Abstrakt:

Współcześnie problemy natury psychicznej przestają być tematem tabu. Dlatego też coraz częściej pojawiają się jako motyw w serialach telewizyjnych skierowanych do młodych widzów. W artykule autorka prezentuje problem autoagresji wśród młodych ludzi i przykłady okaleczających się nastolatków z wybranych seriali młodzieżowych: *Trzyście powodów* Briana Yorkeya (2017–2020), *Sex Education* Laurie Nunn (2019–2023) oraz *Ginny i Georgia* Sarah Lampert (2021–). Na tej podstawie zachowania autoagresywne zostają rozpatrzone w kategoriach niedostrzeganych lub marginalizowanych problemów kulturowych. Wybór do tego celu seriali dystrybuowanych przez jedną z największych platform streamingowych – Netflix – ma także podkreślić istotność kultury popularnej w naświetlaniu zagadnień, które mają możliwość pomóc nastoletnim widzom w dalszej – dorosłej – egzystencji.

Słowa kluczowe:

autoagresja, *Ginny i Georgia*, nastolatki, samookaleczanie, serial młodzieżowy, *Sex Education*, *Trzyście powodów*

Self-Aggression of Teenagers Based on the Example of Characters from Selected Young Adult TV Series

Abstract:

Nowadays, mental problems are no longer a taboo. Consequently, they are appearing more often as themes in TV series aimed at younger viewers. The author of this article addresses the issue of young people's self-aggression, presenting examples of self-harming teenagers from selected young adult TV series: *13 Reasons Why* by Brian Yorkey (2017–2020), *Sex Education* by Laurie Nunn (2019–2023), and *Ginny and Georgia* by Sarah Lampert (2021–Present). Based on these examples, self-aggressive behaviours are analysed as overlooked or marginalised cultural problems.

* Katarzyna Szul – mgr, przygotowuje pracę doktorską poświęconą przejawom zainteresowania tematyką słowiańską we współczesnej kulturze polskiej na przykładzie działań mediów społecznościowych w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych i Sztuki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Kontakt: katarzyna.szul9@gmail.com.

The selection of the series distributed by one of the main streaming platforms – Netflix – is also intended to underscore the importance of popular culture in highlighting issues that can help teenage viewers in their transition to adulthood.

Key words:

self-aggression, *Ginny and Georgia*, teenagers, self-harm, young adult TV series, *Sex Education*, *13 Reasons Why*

Wprowadzenie

Współcześnie problemy natury psychicznej przestają być tematem tabu. Dlatego też coraz częściej pojawiają się jako motyw w serialach skierowanych do młodszych widzów. Badania wskazują, że zachowania autodestrukcyjne są najbardziej rozpowszechnione wśród nastolatków (Januszewski, 2018, s. 141), zatem ten temat za pośrednictwem kultury popularnej trafia do osób szczególnie na nie narażonych.

Rozpatrując teksty kultury, jakimi są seriale, można zaobserwować problemy warte refleksji o charakterze interdyscyplinarnym. Naukowcy skupili się na badaniu autoagresji w obszarze psychologii jako objawu lub skutku chorób psychicznych (Walsh, 1988/2014), socjologowie dostrzegli zaś cyberprzestrzeń jako miejsce prezentowania zachowań o takim charakterze w formie terapeutycznej, wspólnotowej (Zajac, 2021). Stawiane są także hipotezy świadczące o niebezpieczeństwie pokazywania tych aktywności na ekranie jako mogących skłaniać młodych widzów do naśladownictwa (Witkowska, 2024, s. 210–211).

Kultura popularna, czerpiąc materiał z rzeczywistości i inspirując się nią, przedstawia bieżące i ważne tematy. Twórcy – np. seriali telewizyjnych – nawiązują do aktualnych kwestii nie tylko dlatego, że są one w danym momencie *en vogue* i spotykają się z zainteresowaniem odbiorców, lecz także świadomie lub nieświadomie nadają im rolę edukacyjną, naświetlając określony problem. Według Witolda Jakubowskiego (2020, s. 93; za: Płowuszyńska, 2022, s. 135–136) kultura popularna bywa degradowana, niedoceniana, jednak jej codzienna obecność w naszym życiu ma wpływ na każdego z nas, kształtując zarówno człowieka, jak i cały jego świat; staje się zatem polem inspiracji, z której czerpie się modę, styl życia, a także aspiracje. Zbyszko Melosik (2012) podkreśla natomiast, że należy dostrzegać edukacyjną, pedagogiczną wartość kultury popularnej i mediów masowych: „Ignorowanie kultury popularnej jest równoznaczne z ignorowaniem młodzieży i przynosi nieuchronnie ignorowanie pedagogiki przez młodzież” (s. 24; za: Płowuszyńska, 2022, s. 136).

Serial to innowacyjny nośnik kultury, który pozwalając na kontakt ze światem innym niż ten codzienny, może wywierać wpływ na odbiorców, a więc również – socjalizować: świat przedstawiony w takiej produkcji może być odległy, pokazywać miejsca lub czasy niedostępne dla widza, jednak gdy akcja zostaje umiejscowiona w rzeczywistości podobnej do tej, w której żyje odbiorca, może on łatwiej utożsamić się z bohaterami oraz odnieść własne doświadczenie do prezentowanych wydarzeń (Płowuszyńska, 2022, s. 138). Obserwatorzy w trakcie seansu mogą przeżywać silne emocje, jednak dzieje się to w bezpiecznym dystansie (s. 141).

W XXI wieku odbiór kultury medialnej został zdominowany przez seriale, które są nastawione na „eksplorację nowych zjawisk społecznych i przemian obyczajów, projektują reakcje oraz świadomość odbiorców, czasem nią manipulując” (Konieczna, 2021, s. 85–86); prezentują też zmiany zachodzące w obszarze społeczno-kulturowym, za ich sukcesem stoi zaś swoboda odbioru za pomocą internetu i urządzeń cyfrowych, a także szeroka dostępność. Przykładowo, badania z 2019 roku (raport agencji marketingowej Wavemaker; za: Korzeniowski, 2019) wykazały, że 15 milionów Polaków, którzy są użytkownikami internetu, ogląda seriale w serwisach streamingowych – takich jak Netflix czy Max (wcześniej HBO GO oraz HBO Max). Najliczniejszą grupą odbiorczą są w tym kontekście osoby w wieku od 16. do 34. roku życia. Rozwój takich kanałów przekazu spowodował zmianę w sposobie odbioru (oraz realizacji i produkcji) filmów i seriali. Wybór tej formy aktywności może być motywowany chęcią regulacji emocji i relaksu, nauki języka obcego, poznawania kontekstów kulturowych (Konieczna, 2021, s. 88, 91). Młodzież może też wybierać taką opcję jako tańszy zamiennik kina oraz jako aktywność dającą możliwość przeżywania emocji w bezpiecznej przestrzeni, bez udziału innych osób. Seriale mogą pełnić trzy funkcje wspólnotowe wymienione przez Marylę Hopfinger (2010, s. 239; za: Płowuszyńska, 2022, s. 138, 141–142): poznawczą, integracyjną (pozwalającą na poznanie zróżnicowania społeczeństwa) oraz wzorcotwórczą. Dodatkowo, bywają traktowane jako uniwersalny nośnik informacji, z którego może korzystać cała rodzina, co nadaje im funkcję edukacyjną (Mikołajski, 2012, s. 94–96; za: Płowuszyńska, 2022, s. 142).

W tym artykule, po przedstawieniu problemu autoagresji wśród młodych ludzi jako takiego, zostaną zaprezentowane przykłady zachowań autoagresywnych pojawiające się w wybranych anglojęzycznych serialach młodzieżowych dostępnych w Polsce: *Trzynaście powodów* (2017–2020; w tekście omawiam sezon pierwszy), *Sex Education* (2019–2023; omawiam jeden odcinek sezonu pierwszego i sezon drugi) oraz *Ginny i Georgia* Sarah Lampert (2021–; nawiążę do obu dotychczas wyemitowanych sezonów). Takie zachowania będą

rozpatrywane w kategoriach niedostrzeganych lub marginalizowanych problemów kulturowych. Wybór do tego celu seriali dystrybuowanych przez jedną z głównych platform streamingowych – Netflix – i kierowanych do młodzieży ma także podkreślić istotność kultury popularnej w naświetlaniu zagadnień, które mają możliwość pomóc nastolatkom w dalszej – dorosłej – egzystencji. Dodatkowym aspektem analizy będzie podkreślenie roli opiekunów, którzy oglądając seriale, a więc poznając źródła informacji o świecie młodego pokolenia, potencjalnie są w stanie wcześniej dostrzec zagrożenie zachowaniami autoagresywnymi i reagować na nie oraz interweniować w odpowiedni sposób.

Zachowania autodestrukcyjne

Problem autoagresji jest od dawna rozpatrywany przez badaczy i klinicystów. Barent W. Walsh (1988/2014) uznaje samouszkodzenie za zachowanie stanowiące niewielkie zagrożenie życia, „dokonywane w celu zmniejszenia dyskomfortu psychicznego i/lub zakomunikowania o nim”, podkreślając, że takie działanie nie powoduje na ogół poważnego uszczerbku na zdrowiu; używa określenia „samouszkodzenie”, a nie „samookaleczenie”, ponieważ powstające w jego skutek rany i blizny nie mają, jak dowodzi, znamion okaleczenia (s. 20). W niektórych przypadkach jednak zachowania o takim charakterze mogą się nasilać i ostatecznie prowadzić do niepełnosprawności lub prób samobójczych – „co najmniej 5% osób dokonujących samookaleczeń popełnia w końcu samobójstwo” (Chodak, Barwiński, 2010, s. 19–20). Samookaleczenie może stanowić objaw choroby, zaburzenia, ale także występować w postaci pojedynczych epizodów (Ziółkowska, Wycisk, 2019, s. 107). W opracowaniach naukowych używane są w tym kontekście terminy „samouszkodzenie”, „samookaleczenie” czy „autoagresja” (Januszewski, 2018, s. 142); w tym artykule będą one stosowane jako synonimy.

Jedynymi sposobami, aby poznać specyfikę zachowań autodestrukcyjnych oraz motywów osób nimi dotkniętych, są szczegółowe zbadanie i opis zjawiska. Pozwala to także na zrozumienie oraz wypracowanie skutecznego planu leczenia – terapeutycznego czy farmakologicznego (Chodak, Barwiński, 2010, s. 19–20). Karl Menninger (np. 1938; za: Chodak, Barwiński, 2010, s. 20–21) wprowadził osobne pojęcie w odniesieniu do samouszkodzeń, oddzielając je od prób samobójczych. Według niego nakierowanie agresji miejscowo jest formą zapobiegania autodestrukcji, czyli samobójstwu (Sokół-Szawłowska, Świącicki, Czyżak, Zdziechowska, 2015, s. 504). Dostrzeżono zatem fundamentalną różnicę w zakresie tych zachowań – o ile samobójstwo ma zakończyć zmagania

jednostki z cierpieniem, jest to ucieczka od bólu, o tyle samookaleczenie ma przynieść natychmiastową oraz chwilową ulgę (Walsh, 1988/2014, s. 23).

Samookaleczanie jest rozpatrywane głównie w kategoriach negatywnych, jednak mimo oczywistych skutków o takim nacechowaniu – ran, blizn czy innych uszkodzeń – dostrzeżono jego polimotywacyjny charakter. Można wyróżnić somatyczne i egzystencjonalne aspekty zachowań tego rodzaju: doznawanie bólu cielesnego bywa sposobem na redukcję lub regulację cierpienia psychicznego, np. stresu, napięcia, ale działanie fizyczne jest kontynuacją odczuwania; samookaleczanie uznaje się też za zachowanie obronne, samozachowawcze, stanowiące kanał ujścia silnie negatywnych emocji. Równocześnie ludzie dokonują samouszkodzeń, myśląc o swoich bliskich, aby uchronić ich przed zmartwieniem, cierpieniem – dlatego próbują w ten sposób radzić sobie na własną rękę (Łyczak, 2012, s. 171–172). Ważnym aspektem jest komunikacja, która ma być oczywistym wołaniem o pomoc – wsparcie i zainteresowanie z zewnątrz. Ostatecznie takie postępowanie może mieć paradoksalnie pozytywne skutki, ponieważ bywa, że widoczne oznaki autoagresji sprawiają, że pomoc zostaje udzielona osobie w kryzysie w odpowiednim momencie (Barwiński, 2012, s. 56).

Opracowano również teorię frustracji-agresji, za pomocą której można tłumaczyć zachowania autoagresywne: według niej każda frustracja prowadzi do agresji, a zatem, innymi słowy, przed każdą agresją musi się pojawić frustracja; w przypadku samookaleczeń owa agresja zostaje skierowana przez jednostkę na nią samą (Dollard, Miller, Doob, Mowrer, Sears, 1939; za: Chodak, Barwiński, 2010, s. 24). Kiedy zostaje utracone poczucie kontroli nad własnym życiem, samouszkodzenia mogą stanowić próbę odzyskania stabilności, wybrania roli oprawcy lub ofiary w relacji przemocowej, nadania bądź też odebrania sobie suwerenności (Kochan, 2024, s. 157). Armando R. Favazza (1996; za: Chodak, Barwiński, 2010, s. 24) uznał natomiast, że samouszkodzenia mają uwalniać od gniewu: wraz z gniewem pojawia się agresja, która może być przez człowieka kierowana na otoczenie, a także na samego siebie, przy czym ten drugi jej rodzaj jest uznawany za bezpieczniejszą formę wyrażania silnych emocji, jako że daje jednostce możliwość uniknięcia konfrontacji ze społeczeństwem, które odbiera za zagrożenie. Favazza opisał także mechanizm rozładowywania napięcia oraz lęku: w tym przypadku zaburzona zostaje równowaga w ramach relacji ciało – umysł, którą dana osoba próbuje przywrócić przez zachowania autodestrukcyjne, ponieważ nie następuje to naturalnie.

Kwestia trudności, które są połączone ze stresem psychologicznym, wiąże z pojęciem „radzenia sobie”. Proces ten to „pewien całokształt wysiłków poznawczych i behawioralnych, jakie podejmuje jednostka w celu przywrócenia

zaburzonej równowagi pomiędzy jej zasobami a wymaganiami zewnętrznymi” (Chodak, Barwiński, 2010, s. 26); jest on spowodowany oczekiwaniami otoczenia, które są na granicy możliwości człowieka, a nawet mogą je przekraczać. „Cierpienie emocjonalne jest bezpośrednio powiązane z podejmowanymi wysiłkami poradzenia sobie z silnie doświadczanymi emocjami, których kulminacja następuje właśnie w akcie samookaleczenia” – pisze Łukasz Barwiński (2012, s. 50).

Porównując zachowania samobójcze z samouszkodzeniami można dostrzec, że w drugim przypadku pojawia się pewien paradoks. Aby zapobiec samobójstwom, należy ograniczyć metody umożliwiające odebranie sobie życia, natomiast w przypadku autoagresji nie sposób tego uczynić, ponieważ zabezpieczenie przed jedną metodą może sprawić, że jednostka podejmie inne działanie samouszkodzające. Dodatkowo do takich zachowań wykorzystywane bywają własne ciało oraz przedmioty codziennego użytku – mowa tu np. o rozdrapywaniu, uderzaniu głową, wrywaniu włosów. Środki przymusu mogą prowokować do kreatywności w wyborze metody okaleczania, dlatego skuteczniejsze okazuje się przekazywanie umiejętności radzenia sobie z trudnymi emocjami w inny – bezpieczny – sposób (Walsh, 1988/2014, s. 36, 174–199).

Autoagresja wśród młodzieży

Złożoność zjawiska autoagresji sprawia, że nie sposób określić dokładnej liczby osób sięgających po zachowania nakierowane na samouszkodzenie. Walsh (1988/2014, s. 57) twierdzi, że wyniki badań jedynie szacunkowo wskazują skalę problemu. Wiadomo jednak, że „wczesny wiek inicjacji związanej z okaleczaniem się (poniżej 12. roku życia) pociąga za sobą poważniejszy przebieg samookaleczeń, większą różnorodność stosowanych metod, większą częstotliwość hospitalizacji i większe ryzyko myśli samobójczych” (Ziółkowska, Wycisk, 2019, s. 109).

Zachowania autoagresywne rozpoczynają się najczęściej między 11. a 14. rokiem życia; występują szczególnie wśród nastolatków i młodych dorosłych. „Niełatwo jest określić dokładną skalę tego zjawiska, ponieważ młodzież najczęściej ukrywa je przed dorosłymi. Co więcej, większość aktów autoagresji nie wymaga interwencji medycznej i nie jest w żaden sposób odnotowywana w statystykach opieki zdrowotnej” – dowodzi Małgorzata Łuba (2023, s. 4). Szacuje się jednak, że działania samookaleczające mogą dotyczyć od 11 do 39% młodych osób (Ziółkowska, Wycisk, 2019; za: Łuba, 2023, s. 4).

W Polsce widoczny jest wzrost autoagresji u dorastającej grupy wiekowej. Badania przeprowadzone kilkanaście lat temu wśród ogólnej populacji polskiej

młodzieży wskazują, że 13,7% ludzi w wieku od 16 do 19 lat dokonuje samouszkodzeń (Pawłowska, Potembska, Zygo, Olajossy, Dziurzyńska, 2008; za: Januszewski, 2018, s. 141). Opublikowany w 2024 roku raport serwisu Życie Warto Jest Rozmowy ukazuje zaś, że 17% osób zgłaszających się po pomoc przez ten serwis podejmuje zachowania autoagresywne (Witkowska, Kicińska, Palma, Łuba, 2024, s. 19–21). „Obserwowane nasilanie się zjawiska samookaleczeń w grupie dorastających osób związane jest przede wszystkim z takimi negatywnymi okolicznościami, jak: utrata sensu życia, brak poczucia zrozumienia, trudności emocjonalne” – dowodzi Andrzej Januszewski (2018, s. 141). Okres dojrzewania jest czasem intensywnego poszukiwania celu i sensu życia; może wówczas pojawić się kryzys tożsamości, z którym wiążą się skrajne stany emocjonalne będące czynnikiem ryzyka (Pawlikowska, 2021, s. 8–9).

Raport *MŁODE GŁOWY* z badania dotyczącego zdrowia psychicznego, poczucia własnej wartości i sprawczości wśród młodych ludzi, w którym wzięło udział ponad 180 tys. uczniów z prawie 2 tys. szkół w całej Polsce, uwzględnia szczegółowe informacje na temat samooceny i poczucia osamotnienia oraz ich skutki obserwowane w zachowaniach młodzieży wobec własnego ciała. Najczęstszym sposobem wyrażania kryzysu psychicznego okazało się objadanie lub głodzenie – to 43,3% wszystkich przypadków zachowań tego rodzaju; samookaleczanie uzyskało zaś wynik na poziomie 16%. W raporcie postawiono też tezę o korelacji samooceny i samotności życiowej z podejmowaniem działań autodestrukcyjnych: wraz z niskim poczuciem własnej wartości i osamotnieniem wzrasta prawdopodobieństwo wykonania agresywnych kroków przez dzieci i młodzież w stosunku do samych siebie (Dębski, Flis, 2023, s. 33–38).

W przywołanym wyżej badaniu uwzględniono szerszy kontekst autoagresji, brano w nim pod uwagę wszelkie zachowania mające na celu sprawić co najmniej dyskomfort cielesny. Natomiast Mel Whalen (2002) – w odniesieniu do populacji młodzieży amerykańskiej ponad 20 lat wcześniej – dokonała obserwacji, która uwidacznia sposoby dokonywania samoobrażeń: „[...] poza metodami mieszanymi (78%), najczęściej występują cięcia – 72%, kolejno pojawiają się przypalanie, oparzenia 35%, uderzanie się, bicie siebie 30%, rozdrapywanie ran, ingerowanie w proces gojenia uprzednich obrażeń 22%, wrywanie włosów 10%, łamanie kości 8%” (Chodak, Barwiński, 2010, s. 23).

Wioletta Radziwiłłowicz (2020, s. 561–562), rozpatrując patogenezę samookaleczania, zauważa społeczno-kulturowe czynniki zachowań autodestrukcyjnych. Autorka sądzi, że kultura popularna wpływa na rozprzestrzenianie się zjawiska autoagresji wśród młodzieży, co ma być widoczne na podstawie analizy profilu osoby dokonującej samookaleczeń: wcześniej byli to pacjenci szpitali psychiatrycznych, obecnie działania te są bardziej powszechne i szeroko obecne

w życiu dorastających ludzi, ponieważ, nawet jeśli ten problem nie dotyczy ich bezpośrednio, mogą obserwować je u swoich rówieśników. To może zaś ułatwić im wprowadzanie takich zachowań u samych siebie. Obserwacja dokonywania działań tego rodzaju przez osoby uznawane za lubiane i atrakcyjne może być motywatorem do podjęcia podobnych kroków. W okresie dorastania przejmowanie czyichś zachowań jest normatywne, ponieważ wpływ grupy rówieśniczej jest duży, a jednostka – bardziej na niego podatna. Ryzyko realizowania działań autoagresywnych może więc wynikać z nacisku grupy lub próby dopasowania się do niej. Innym powodem autoagresji, według Radziwiłłowicz, ma być rozpowszechnianie informacji o samookaleczeniach dokonywanych przez celebrytów, idoli nastolatków, co bywa komunikowane za pomocą środków masowego przekazu. Ma się to przyczyniać do rozpowszechniania się tego zjawiska, a nawet czynić je „modnym” (s. 562).

Za pomocą hipotezy pragmatycznej można tłumaczyć tendencję do samookaleczenia jako łatwo dostępnego sposobu np. na obniżenie napięcia. Ta forma działania może być także wybierana z uwagi na niewielkie zaangażowanie i niewymagające warunki, jakie są do tego potrzebne, w przeciwieństwie do ćwiczeń fizycznych czy stosowania używek. Te właściwości działań autodestrukcyjnych wskazuje się jako mające szczególne znaczenie dla młodych ludzi (Barwiński, 2012, s. 55). Mimo iż przez osoby przejawiające takie zachowania mogą być one odbierane w sposób pozytywny, należy wyraźnie podkreślić negatywne skutki samookaleczania. Poza bezpośrednimi konsekwencjami dla jednostki (rany, blizny czy zakażenia, z czasem możliwe myśli samobójcze) ma to wpływ na jej otoczenie i funkcjonowanie w społeczeństwie. Może ona zmagać się z brakiem akceptacji, a przez to – z odrzuceniem czy stygmatyzacją. Ze względu na fakt, że młodzi ludzie mogą nie dostrzec potencjalnych konsekwencji takiego stanu rzeczy, odpowiedzialni za uświadamianie ich w tym zakresie i zapewnianie im bezpieczeństwa są dorośli: rodzice, opiekunowie, nauczyciele, wychowawcy (Januszewski, 2018, s. 141; Walsh, 1988/2014, s. 20).

„Psychiczne cierpienie jednostki wynika z braku umiejętności regulacji napięcia i lęku. Nieradzenie sobie z gniewem niosącym zarówno znamiona cierpienia psychicznego, jak i egzystencjalnego, rodzi agresję skierowaną na siebie” – pisze Agnieszka Łyczak (2012, s. 174). Cierpienie to może być rezultatem zakrzywionego postrzegania samego siebie, podkreślania swoich negatywnych cech oraz deficytów. Ból fizyczny wynikający z aktu autoagresji służy w perspektywie osoby go dokonującej zagłuszeniu cierpienia psychicznego, ma być sposobem na konfrontację z nim, próbą odzyskania kontroli nad sobą i nad bodźcami zewnętrznymi, ma dać ponownie poczucie sprawczości i nadzorowania rzeczywistości (s. 173–174).

W kontekście zarysowanej refleksji teoretycznej w następnych częściach tekstu zostaną rozpatrzone seriale, które zawierają reprezentacje zachowań autoagresywnych. Aby uwidocznić skalę problemu, każdy z przykładów zostanie sprobematyzowany poprzez odwołania do prac naukowych oraz omówień psychologicznych i psychiatrycznych.

Trzyście powodów

W Polsce jednym z istotnych bodźców do wzmożonej dyskusji społecznej na temat problemów psychicznych, samookaleczeń oraz samobójstw wśród młodzieży był film *Sala samobójców* Jana Komasy (2011). Ten dramat psychologiczny porusza tematy wyśmiewania, przemocy rówieśniczej oraz szukania w internecie społeczności, w której można czuć się swobodnie. Jednakże naczelnym wątkiem filmu są zaburzenia, choroby psychiczne i samobójstwo: główny bohater – Dominik Santorski (Jakub Gierszał) – zmaga się z depresją, a Sylwia (Roma Gąsiorowska), którą chłopak poznał na tytułowej wirtualnej platformie, fantazjuje o śmierci oraz stosuje autoagresję. Ostatecznie Dominik popełnia samobójstwo w klubie wskutek zażycia mieszanki leków przeciwdepresyjnych i alkoholu.

Historia ta została zbudowana w sposób przystępny zarówno dla młodzieży, jak i dorosłych (Pawlikowska, 2021, s. 2). Mimo iż film otrzymał liczne nagrody i nominacje do nagród, to spotkał się również z nieprzychylnymi ocenami, które dotyczyły szczególnie – jak dowodzili niektórzy krytycy – przerysowanego, stereotypowego zaprezentowania zjawiska (s. 11). Według Halszki Witkowskiej (2024, s. 215–216) Komasa przedstawił jednak samobójstwo w sposób odpowiedni, realistyczny, pokazujący wszelkie negatywne aspekty śmierci samobójczej – m.in. ukazując ból, płacz, nieestetyczne miejsce i nieperfekcyjny wygląd. Dane epidemiologiczne podają, że samobójstw dokonują najczęściej mężczyźni w wieku nastoletnim, co zgadza się z charakterystyką głównego bohatera. Dodatkowo jest on jedynakiem z zamożnej rodziny, której rodzice nie poświęcają wystarczająco dużo czasu. To sprawia, że bagatelizują jego problemy, a ostatecznie nie zdają sobie sprawy z powagi sytuacji (Pawlikowska, 2021, s. 7–8).

Sześć lat później temat tendencji samobójczych i samookaleczeń młodzieży powrócił wraz z emisją pierwszego sezonu popularnego również w Polsce serialu *Trzyście powodów* Yorkeya, która miała miejsce w marcu 2017 roku. Jest to ekranizacja tak samo zatytułowanej powieści Jaya Ashera (2007), która również odniosła duży sukces. Produkcja prezentuje historię Hannah Baker (Katherine Langford), która nagrywa na kasetach magnetofonowych tytułowe

powody podjęcia decyzji o popełnieniu samobójstwa: 13 nagrań zostaje przez nią przygotowanych z zamiarem przekazywania ich sobie nawzajem przez wszystkie osoby, których działanie stanowiło kolejny krok prowadzący bohaterkę do odebrania sobie życia.

Poza wymienionymi wcześniej funkcjami samookaleczania należy wyróżnić jeszcze funkcję społeczną, która ujawnia się w każdym z serialowych przykładów, jednak w przypadku *Trzynastu powodów* jawi się ona szczególnie wyraźnie. Funkcja społeczna wskazuje na pewne korzyści zachowań autodestrukcyjnych, jednak muszą one być widoczne poprzez m.in. blizny czy rany, które – dostrzeżone przez otoczenie jednostki dokonującej samoagresji – mogą dać tej osobie uwagę, opiekę i pomoc, której potrzebuje oraz oczekuje (Chodak, Barwiński, 2010, s. 23). Ukrywanie ran po samookaleczaniu wydaje się powszechne, jednak część osób ujawnia je w subtelny sposób, pokazując tym samym nie tylko ślad po akcie autoagresji, ale przede wszystkim swoje trudności, emocje. Januszewski (2018, s. 145) podkreśla, że ludzie zmagający się z samookaleczaniem nie są osobami niezrównoważonymi emocjonalnie, lecz normalnymi, niezwykle wrażliwymi podmiotami zmagającymi się z ogromnym stresem, napięciem emocjonalnym. Potrzebują zatem wsparcia ze strony otoczenia.

Serial nie prezentuje stereotypowych działań autoagresywnych (takich jak cięcie, przypalanie, głodzenie), *Trzynaście powodów* ukazuje natomiast niektóre sygnały świadczące o postępującym zagrożeniu samobójczym, które – zauważone w odpowiednim momencie – mogły skłonić do wsparcia i pomocy głównej bohaterce. Należą do nich: „[...] długotrwała zmiana nastroju, wyraźne zmiany w sposobie odżywiania się, zaburzenia snu, ingerencja w dawkowanie leków, trudności z koncentracją, niechęć do kontaktów społecznych, utrata zainteresowania, wzrost impulsywności, sięganie po substancje psychoaktywne, odrzucanie pomocy, poczucie bezradności, deprecjonowanie i oskarżanie siebie, nieustanne zmęczenie, wypowiedzanie komunikatów o beznadziejności lub bezsensie życia” (Witkowska, Kicińska, Palma, Łuba, 2024, s. 19–21). W programie zaprezentowano także nastoletnie działania świadczące o wołaniu o pomoc. W przypadku Hannah są to m.in. zmiany w zakresie wizerunku (obcięcie długich włosów, mocniejszy niż wcześniej makijaż) i zachowania (przysłuchanie, ironiczność, bezpośredniość i brak obaw o konsekwencje, co wcześniej nie cechowało tej postaci), które nie są akceptowalne społecznie.

Serial Yorkeya spotkał się z krytyką. Dostrzeżono w nim obrazy licznych zachowań o potencjalnie wysokiej szkodliwości. Widzowie i krytycy nie akceptowali motywów czy decyzji bohaterów – uważając je za nierealistyczne, nielogiczne bądź egoistyczne, a nawet głupie. Na forach internetowych, m.in. na portalu Filmweb, produkcja wywołała ożywione dyskusje. Pomimo licznych

głosów krytycznych można jednak stwierdzić, że pewien cel został osiągnięty – *Trzyście powodów* wzbudzając kontrowersje, jednocześnie skłoniło widzów do snucia rozważań m.in. na temat zdrowia psychicznego.

W serialu zostaje podkreślona rola interwencji ze strony dorosłych oraz skutki braku takiego działania. Hannah – główna bohaterka – nie otrzymuje od nich pomocy w odpowiednim momencie. Jako ostatni powód podjęcia decyzji o odebraniu sobie życia wskazuje bowiem reakcję pedagoga szkolnego (Derek Luke), bagatelizującego problem, z którym próbowała się do niego zwrócić. „Poszukiwanie wsparcia społecznego niestety nie jest często podejmowanym rozwiązaniem, ponieważ wymaga od jednostki uruchomienia dodatkowych nakładów poznawczo-motywacyjnych” – pisze Łyczak (2012, s. 174). Wysiłek, który Hannah włożyła w ten nieefektywny akt, sprawia, że ostatnia nadzieja, jaką żywiła nastolatka, zostaje utracona (Benjamin, Yu, 2017). Przedstawienie takiej sytuacji może zostać zinterpretowane jako wskazujące na bezsensowność szukania pomocy, ponieważ w *Trzynastu powodach*, mimo podjętych przez bohaterkę prób wołania o wsparcie, nie zostało jej ono udzielone.

Należy podkreślić, że poza głównymi projektowanymi odbiorcami – nastolatkami – ten i inne seriale młodzieżowe docierają także do osób dorosłych. Kontakt z takim tekstem kultury powinien skłonić ich do działania: jest to co prawda reprezentacja fikcyjnej sytuacji, jednak takiej, którą można rozpatrywać jako realny problem, ponieważ prawdopodobieństwo tego rodzaju wydarzeń istnieje w świecie rzeczywistym. Da się zatem potraktować *Trzyście powodów* również jako materiał edukacyjny dla psychologów czy też pedagogów szkolnych, dzięki któremu mogą uzyskać być może uproszczone, ale istotne podstawowe informacje na temat tego, na jakie zachowania nastolatków zwracać uwagę.

Serial Yorkeya sprawił, że w kwietniu 2017 roku (w marcu program miał premierę) o 28,9% „wzrosła liczba samobójstw wśród młodzieży w przedziale wiekowym od 10 do 17 lat” (Witkowska, 2024, s. 214–215). Spowodowane to było wyidealizowanym zaprezentowaniem śmierci samobójczej, gloryfikowaniem jej. Wtedy zauważono, że niewłaściwe przedstawianie samobójstwa może okazać się szkodliwe, dlatego po dwóch latach od premiery podjęto decyzję o przemontowaniu sceny prezentującej samobójstwo protagonistki (Filipowicz, 2021; Witkowska, 2024, s. 214–215).

Zwiększenie liczby zachowań samobójczych pojawia się m.in., gdy w mediach masowych lub w kulturze jako takiej nagłośnieniu ulega samobójstwo lub próba samobójcza znanej osoby (w tym przypadku – fikcyjnej bohaterki serialu), co skutkuje wzmożoną identyfikacją publiczności z prezentowaną sytuacją i, w rezultacie, zwielokrotnieniem samobójstw / prób samobójczych

(Witkowska, Czabański, Kicińska, Łuba, Palma, Szczepaniak, 2022, s. 9). Szczególnie zagrożone są w tym kontekście niektóre grupy społeczne, m.in. osoby młode. W historii kultury ten proces widoczny był za sprawą reakcji na powieść Johanna Wolfganga von Goethego pt. *Cierpienia młodego Wertera* z 1774 roku, której tytułowy bohater odebrał sobie życie z powodu niespełnionej miłości. Europą miała wówczas, po publikacji książki, zawładnąć swego rodzaju fala samobójstw – młodzież inspirowała się bohaterem, w tym jego specyficznym wyglądem, ale niektórzy też, zidentyfikowawszy się z postacią, popełniali samobójstwo, jako przyczynę również wskazując nieszczęśliwą miłość (Kwiatkowska, 2019, s. 23).

Odwrotny wpływ na społeczeństwo można uzyskać, prezentując inne niż samobójstwo drogi radzenia sobie z kryzysem – jest to efekt Papageno (Witkowska, Czabański, Kicińska, Łuba, Palma, Szczepaniak, 2022, s. 4), nazwany od bohatera opery *Czarodziejski flet* Wolfganga Amadeusza Mozarta z 1791 roku, powstrzymanego przed popełnieniem samobójstwa dzięki pokazaniu mu, że istnieje inne rozwiązanie jego problemów (Kwiatkowska, 2019, s. 24). Warto podkreślić, że każdy odcinek omawianego tu serialu po głosach krytyki został opatrzoney dodatkowymi informacjami na temat tego, gdzie można otrzymać pomoc w przypadku problemów psychicznych (Khosla, 2017) itp.; pojawiają się też tzw. *trigger warnings*, czyli specjalne komunikaty o poruszaniu w programie trudnych tematów. Takie działania potencjalnie mogą wywołać efekt Papageno; ważna okazuje się komunikacja i dobieranie odpowiednich środków¹.

Sex Education

Popularny serial młodzieżowy *Sex Education* Nunn osiągnął sukces wśród nastolatków, ale też wśród starszej grupy wiekowej. Swoim tytułem sugeruje podejmowanie tematyki edukacji seksualnej, ale chociaż rzeczywiście dominuje

¹ Kilka miesięcy po premierze *Trzynastu powodów*, w październiku 2017 roku, został wyemitowany pierwszy sezon serialu *The End of the F***ing World* Jonathana Entwistle'a (2017–2019; nawiązując do pierwszego sezonu). Zostały w nim pokazane perypetie Jamesa (Alex Lawther) oraz Alyssy (Jessica Barden), którzy w pierwszym odcinku dokonują auto-prezentacji – następuje zatem warunkowany perspektywą postaci wybór informacji, które są przekazywane widzom. James prezentuje się jako psychopata, który dla rozrywki zabijał zwierzęta i planuje dokonać zabójstwa nowo poznanej dziewczyny. W dzieciństwie miał epizod autoagresji, który na stałe zdeformował jego dłoń (włożył ją do gorącego oleju – Covell, Entwistle, 2017). James uzasadnia swój czyn tym, że chciał w końcu coś poczuć. Chęć pocucia czegokolwiek, chociażby bólu, nie jest domeną psychopatów, a jednostek poszukujących ujścia emocji i pomocy.

ona w tym programie, to omawiane są w nim także inne współczesne tematy – związane z równością, odmiennością, tolerancją, jak również z problemami społecznymi i psychicznymi.

Zachowania agresywne skierowane na własne ciało są rozległym obszarem badawczym. Radziwiłłowicz (2020) dodaje, że takie działania mają konsekwencje nie tylko fizyczne, lecz także psychologiczne; zalicza do nich „zaburzenia odżywiania się, nadużywanie substancji psychoaktywnych, zachowania impulsywne, ryzykowne, nieprzestrzeganie zaleceń lekarzy itp.” (s. 559). W drugim sezonie *Sex Education*, mającym premierę w roku 2020, jeden z bohaterów prezentuje inny model zachowań autoagresywnych niż pozostałe omawiane w tym artykule postaci. Jackson Marchetti (Kedar Williams-Stirling) w przeciwieństwie do innych bohaterek i bohaterów jest osobą dobrze odnajdującą się w otoczeniu społecznym i lubianą przez rówieśników, jego życie wydaje się idealne – jest uzdolnionym sportowcem, który największe osiągnięcia ma w pływaniu, a wychowują go dwie kochające matki. Jedna z nich, Sofia (Hannah Waddingham), była mistrzynią w tej dyscyplinie sportowej – stąd wynikają wysokie wymagania stawiane przez nią synowi, a jej upór w dążeniu do jak najlepszych wyników udziela się chłopakowi.

Sofia i druga matka Jacksona, Roz (Sharon Duncan-Brewster), kłócą się najczęściej o syna: jego osiągnięcia, sposób spędzania z nim czasu, decyzje, które w związku z nim podejmują. Podczas kolejnego takiego epizodu tematem dyskusji staje się rozstanie Jacksona z jego dziewczyną, Maeve (Emma Mackey), co miało spowodować spadek formy sportowej chłopaka (Nunn, Herron, 2019). Kobiety obwiniają się nawzajem o to, która z nich pozwoliła na ten związek, a ostatecznie – wywołała trudności z koncentracją podopiecznego. Przebywający w swoim pokoju Jackson słyszy te słowa i naświetla im tę kwestię ze swojej perspektywy – mówi, że będzie starał się osiągać jak najlepsze wyniki, jednak wskazuje, że jego główną motywacją jest to, aby matki zmieniły swoje postępowanie względem siebie. Dodatkowo jego chęć rozwoju z czasem staje się coraz mniejsza, a oczekiwania rosną. Presja, którą odczuwa, powoduje ataki paniki oraz myśli autodestrukcyjne. W trakcie jednego z treningów Jackson celowo kładzie rękę między ciężary podnoszone przez kolegę, tak aby zmiażdżyły mu dłoń; dzieje się to bezpośrednio po kolejnej rodzicielskiej kłótni. Podczas pobytu w szpitalu Roz próbuje się dowiedzieć, jak przebiegał wypadek, jednak syn zbywa ją i stanowczo podkreśla przypadkowy charakter tego uszkodzenia – temat zostaje przemilczany, gdyż taka odpowiedź jest dla matki wystarczająca (Nunn, Taylor, 2020a).

Działanie Jacksona i jego motyw zostają wyraźnie zarysowane przez twórców. Chłopak staje się więźniem własnego ciała i psychiki; jest zmęczony

wysiłkiem, który wkłada w zadowolenie matek (ponieważ czuje, że jego osiągnięcia nadal nie są wystarczające); nie chce już pływać, ale nie chce też kłótni. Prawdopodobnie według niego autoagresja to najlepszy sposób, aby rozwiązać wymienione problemy. Uszkodzenie ręki ma wykluczyć go z treningów pływackich – w zewnętrznym odbiorze ta przerwa ma być podyktowana problemami zdrowotnymi, a nie jego decyzją, zatem nie powinien pojawić się kolejny powód do wymiany argumentów. Koleżanka Jacksona, Viv (Chinenye Ezeudu), doradza mu, aby próbował odnaleźć własną pasję, w której mógłby się spełniać, skoro pływanie nie jest już dla niego przyjemnością. W ten sposób chłopak trafia na przesłuchanie do spektaklu *Romeo i Julia*, w którym dostaje główną rolę. Dziewczyna pomaga mu w interpretacji dzieła, w nauce wyrażania siebie na scenie. Jednak jego nowe zajęcie nie spotyka się z entuzjazmem ze strony otoczenia, m.in. szkolnych sportowców (Goodhart, 2020; Nunn, Gadd, Seabright, 2020).

Gdy zdrowie chłopaka pozwala mu na powrót do pływania, próbuje on ponownie dokonać samouszkodzenia: chce uderzyć pięścią w lustro, jednak Viv wchodzi do pomieszczenia w odpowiednim momencie i przerywa to działanie (Goodhart, Taylor, 2020). Bohaterka informuje matki Jacksona o jego problemach; początkowo traci on zaufanie do przyjaciółki, dopiero terapia pozwala mu zrozumieć jej zachowanie. Szybka reakcja zarówno dziewczyny, jak i matek pozwala Jacksonowi poradzić sobie z atakami paniki oraz myślami i zachowaniami autoagresywnymi (Nunn, Taylor, 2020b). W ten sposób *Sex Education* prezentuje widzom, jak ważna dla osób zmagających się z takimi trudnościami jest szybka reakcja ze strony otoczenia.

Dodatkowo, wartym uwagi zagadnieniem jest w tym przypadku terapeutyczna rola kultury i sztuki. Jackson może bowiem wyrazić swoje emocje, przełożyć je na działalność artystyczną, co zostaje w serialu podkreślone poprzez wątek przedstawienia teatralnego. Można tu mówić o pewnej formie arteterapii – „działania leczniczego za pośrednictwem środków sztuki” (Korbut, 2016, s. 268). Może to być również samoterapia, kiedy osoba jej poddawana jest zarówno klientem, jak i terapeutą (s. 268–269). Taki schemat działania jest widoczny u licznych artystów: próbując poradzić sobie z trudnościami, transponują je na obrazy, muzykę, a w przypadku Jacksona – na aktorstwo. Kultura okazuje się więc istotną częścią procesu leczenia.

Ginny i Georgia

Najczęstszym zachowaniem o charakterze autoagresywnym jest nacina-
nie ciała ostrym narzędziem, drugim natomiast – parzenie skóry (Chodak,

Barwiński, 2010, s. 23). Ono właśnie zostaje przedstawione w serialu *Lampert pt. Ginny i Georgia* – pierwsza z tytułowych postaci (w tej roli Antonia Gentry) jest nastolatką borykającą się z atakami paniki. Podczas doświadczania tych stanów pojawia się u niej potrzeba wyrządzenia sobie krzywdy. Mimo iż nie zawsze taka potrzeba wiąże się z realnymi zachowaniami autoagresywnymi, serialowa bohaterka wykorzystuje zapalniczkę do przypalania sobie uda (Lampert, Fisher, Adams, 2021). Problemy Ginny mają złożone podłoże: dziewczyna zmagą się z takimi trudnościami jak zmiana szkoły czy komplikacje w jej relacji z matką, Georgią (Brianne Howey), która w tym samym czasie zaczyna budować nowe przyjaźnie i relacje romantyczne. Gdy te wydarzenia zaczynają przytłaczać nastolatkę, gdy poziom stresu i lęku okazuje się zbyt duży do zniesienia – protagonistka decyduje się na autoagresję.

Rodzice Ginny są rozwiedzeni. Ojciec, Zion (Nathan Mitchell), spędzał większość czasu na podróżach, jednak w drugim sezonie osiedla się niedaleko młodej bohaterki i jej matki – to główny motywator zmiany sposobu radzenia sobie przez dziewczynę z problemami. Dzięki bliskości ojca nastolatka ma w nim bezpośrednie wsparcie; to jemu zwierza się ze swoich trudności i informuje go o samookaleczaniu (Lampert, Fisher, Genn, 2023). Zion udziela córce pomocy i zapisuje ją na wizytę u terapeutki, a wtedy okazuje się, że tendencje do zachowań autoagresywnych pojawiły się u bohaterki w wieku 12 lat (w pierwszych dwóch sezonach serialu Ginny ma 15–16 lat). Jako ich podłoże zostaje wskazany fakt, że nie mogła ona znieść niestabilności wynikającej z ciągłych przeprowadzek i zmian otoczenia, które były ich konsekwencją – bezpośrednią przyczyną pierwszego samouszkodzenia było zmuszenie dziewczyny przez Georgię do opuszczenia przyjęcia urodzinowego, które było pierwszym takim wydarzeniem, na które została zaproszona (Hoover, Monahan, Lewis, 2023).

O ile sezon pierwszy prezentuje bohaterkę jako dokonującą aktów autoagresji, o tyle drugi ukazuje widzom inne sposoby na poradzenie sobie z problemami. Ginny może zostać odebrana jako alegoria współczesnego nastolatka, który szuka wyjścia: początkowo poprzez samookaleczanie, które nie przynosi oczekiwanych rezultatów, następnie zaś poprzez rozmowę z bliską osobą oraz wizytę u terapeuty. W serialu przedstawiono również sam proces terapii, podczas którego widz dowiaduje się o schematach myślenia Ginny. Ten motyw jest potencjalnie pomocny dla osób, które znajdują się w podobnej sytuacji – mogą one bowiem dostrzec sens w szukaniu pomocy. Rodzice czy opiekunowie, którzy obejrzą serial, hipotetycznie będą zaś bardziej świadomi, jak pomagać swoim podopiecznym. Istotne jest przede wszystkim ukazanie w programie

przemiany Ginny, która z czasem zaczyna odzyskiwać kontrolę nad własnymi myślami i własnym ciałem.

Paradoksalnie zadawanie sobie fizycznego bólu staje się przyjemne dla osób zmagających się z samookaleczaniem, ponieważ takie doznania pozwalają na zagłuszenie emocji, np. cierpienia (Łyczak, 2012, s. 169). Innym motywem stosowania autoagresji jest samokaranie (Barwiński, 2012, s. 55). Podczas omawiania kategorii zachowań autodestrukcyjnych należy zwrócić uwagę na aspekt psychologiczny. O ile bowiem bezpośrednie zachowania to wszelkie samouszkodzenia, o tyle sam proces wewnętrzny wiąże się z poczuciem winy, które doprowadza do agresji skierowanej ku sobie oraz do samoponizania (Łyczak, 2012, s. 170). Takie spojrzenie może być adekwatne w przypadku tytułowej bohaterki serialu *Ginny i Georgia*.

Zakończenie

Współcześnie internet jest najszerzej dostępnym miejscem kontaktu z wiedzą i kulturą. Tam właśnie tworzą się społeczności, które kształtują młodzież, a także skupiają licznych twórców. Podczas webinaru zamieszczonego na serwisie YouTube przez Biuro ds. Zapobiegania Samobójstwom (2023) Witkowska podkreśliła potencjał twórców kultury popularnej, wskazując na ich duży zasięg i szerokie grono odbiorców (szersze niż w przypadku opracowań naukowych), silne oddziaływanie na osoby do 18. roku życia, a w związku z tym – otwarcie nowych możliwości dotarcia do tej grupy wiekowej. Język sztuki, jak dowodziła, umożliwia głębsze wytłumaczenie złożoności zjawiska samouszkodzeń, odwołanie się do emocji odbiorcy może zaś wpłynąć na jego pozytywne zachowanie w przyszłości (Witkowska, 2024, s. 214).

Pandemia COVID-19 pokazała jeszcze wyraźniej, że internet jest codziennym środowiskiem nastolatków (Witkowska, 2023, s. 141). Sieć oraz popkultura są głównym źródłem poszukiwania oparcia i wiedzy na temat stanów psychicznych (Witkowska, 2024, s. 209), a także nieograniczonych informacji o tematyce suicydalnej (Pawlikowska, 2021, s. 9). Artyści otrzymali rolę edukacyjną, a za pomocą swoich prac mogą przyczynić się do pojawienia się efektu Papageno, są w stanie pokazać kryzys psychiczny w realistyczny sposób, jak również rozpowszechnić wiedzę o dostępnym wsparciu i istocie pierwszej pomocy emocjonalnej (Biuro ds. Zapobiegania Samobójstwom, 2023). Witkowska (2024) udowadnia, że twórcy kultury, jako osoby odpowiedzialne za tworzenie narracji, powinni posiadać odpowiednią wiedzę, jak przedstawiać tematy związane z samouszkodzeniami i samobójstwem,

natomiast to w obowiązku dorosłych opiekunów powinno leżeć sprawdzanie treści, po które sięga dziecko, edukowanie się na tematy „modne” i wreszcie przekazywanie owej wiedzy nastolatkom. Dzięki temu będą mogli ostrzec swoich podopiecznych przed niewłaściwymi treściami lub podpowiadać seriele ukazujące problematykę autoagresji w sposób bezpieczny dla kształtującej się psychiki młodego człowieka.

Teorie psychologiczne i psychiatryczne mówią o istotnym wpływie kultury popularnej na rozpowszechnianie się autoagresji. Teksty popkultury są atakowane i uznawane nie tyle za reprezentację problemu, który należy rozwiązać, ile za jego źródło. Okres dorastania to czas dynamicznych zmian biologicznych, psychologicznych, a także tych w sferze społecznej, a media i kultura popularna, m.in. seriele, kreują obraz młodości, w pewnym stopniu odwzorowując rzeczywistość oraz prezentując wartości kulturowe i społeczne istotne dla młodego człowieka (Kiwior, 2014, s. 101–102). Nastolatkwie chłoną świat przedstawiony w dziełach audiowizualnych, mogą się nim inspirować, czerpać z niego wartości i wzorce. Nie sposób uchronić ich przed drastycznymi scenami oraz obrazami gloryfikującymi zachowania samobójcze i samouszkodzenia, ale wspólny seans serialu i rozmowa opiekuna z podopiecznym mogą uchronić młodego człowieka przed przyswojeniem niewłaściwych wzorców. Dostępne są co prawda darmowe poradniki i inne źródła wiedzy wymieniające powody trudności dzieci i młodzieży, a także wskazujące, w jaki sposób pomagać im w kryzysie, obalane są też stereotypy dotyczące osób sięgających po autoagresję (Kicińska, Łuba, Palma, Witkowska, 2022; Łuba, 2023). Jednakże znacznie łatwiej przyswajalną formą transmisji wiedzy jest kultura, w tym popularna – m.in. seriele telewizyjne.

Przedstawione w pierwszej części artykułu badania pokazują, że szczególnie narażeni na zachowania autoagresywne i samobójstwa są nastolatkwie, którzy w okresie dorastania uczą się radzenia sobie, szukanie przez nich sposobów regulacji emocji jest zatem niemal nieuniknione. Dodatkowo eksploracja własnego ciała, poznawanie go, sprawdzanie reakcji – jest częścią rozwoju. W samookaleczeniu psychika gra główną rolę, jednak ciało daje reakcje fizjologiczne, które wcześniej dziecku były nieznane.

„Obraz filmowy może posłużyć jako przykład do omawianych zagadnień teoretycznych i być inspiracją do dyskusji nad wybranymi problemami” – pisze Bożena Kanclerz (2016, s. 69–70). Na podstawie omówionych w tekście przykładów można dostrzec, że aspektem, który wpłynął na zachowania autoagresywne zaprezentowanych postaci, były m.in. bariery w komunikacji na temat doświadczanych przez nie trudności, wątpliwości. Odpowiednia komunikacja ma potencjał uchronić młodych ludzi przed niebezpieczeństwem,

a rozmowa na temat serialu może okazać się bodźcem do poruszenia także ogólnej tematyki związanej z samouszkodzeniami, ponieważ, jak widać, podjęcie pierwszego kroku na drodze do pomocy jest trudne; rodzice serialowych bohaterów (w niektórych przypadkach) okazali się pomocni dopiero wtedy, gdy ich podopieczni (lub ich otoczenie) poinformowali dorosłych o swoich problemach.

W każdym z zaprezentowanych przykładów pojawia się motyw szukania pomocy, w tym pomocy psychologicznej. Jedynie w serialu *Trzyznaście powodów* wizyta u psychologa szkolnego prowadzi do samobójstwa, ponieważ bohaterce nie zostało udzielone profesjonalne wsparcie. Obwinianie nastolatków za wykorzystywanie samookaleczenia jako sposobu na redukcję emocji należy zmienić na edukowanie się, dlaczego trudne emocje są aż tak duże, że ich regulacja następuje za pomocą autoagresji. Kultura popularna prezentuje motyw samookaleczenia i rozpowszechnia wiedzę na jego temat zarówno wśród młodzieży, jak i dorosłych – a zatem ciągły wzrost takich zachowań powinien być niepokojący z powodu zwiększania się samej potrzeby sięgania po nie, rozpowszechnianie wiedzy na ten temat należy zaś potraktować jako impuls do poznania szczegółów tych działań tak, żeby uchronić przed nimi swoich podopiecznych. Kamila Rączy (2020) zauważa, że filmy (a także seriale) mogą być wykorzystywane jako „nowoczesne narzędzia kształcenia” (s. 137), dzięki czemu zyskują wartość edukacyjną i wychowawczą, mimo możliwych zagrożeń zawartych w ich warstwie treściowej. Młodzieży przynoszą odpowiedzi na nurtujące nastolatków pytania, a dla rodziców i opiekunów stanowią punkt obserwacji świata rzeczywistego oczami młodszego pokolenia (s. 145).

Bibliografia

- Barwiński, Ł. (2012). Kiedy ból koi cierpienie – psychologiczne funkcje zachowań autoagresywnych. W: G. Makiełło-Jarża (red.), *Ból i cierpienie* (s. 49–57). Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego.
- Benjamin, E. (scen.), Yu, J. (reż.). (2017). Tape 6, side B [Kaseta 6, strona B] (sez. 1, odc. 12) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: B. Yorkey (prod.), *13 reasons why* [Trzyznaście powodów]. Netflix.
- Biuro ds. Zapobiegania Zachowaniom Samobójczym. (2023). *Webinar. Rola twórców kultury w zapobieganiu zachowaniom samobójczym – dr Halszka Witkowska*. YouTube. Pobrane 20 sierpnia 2024 z: https://www.youtube.com/watch?v=oCWf_rWU9hQ.
- Chodak, M., Barwiński, Ł. (2010). Autoagresja jako forma radzenia sobie ze stresem – przegląd zagadnień. *Psychiatria i Psychoterapia*, 6(1), 19–30.

- Covell, C. (scen.), Entwistle, J. (reż.). (2017). Episode 1 [Odcinek 1] (sez. 1, odc. 1) [odcinek serial telewizyjnego]. W: J. Entwistle (prod.), *The end of the f***ing world*. Channel 4, Netflix.
- Dębski, M., Flis, J. (2023). *MŁODE GŁOWY. Otwarcie o zdrowiu psychicznym. Raport z badania dotyczącego zdrowia psychicznego, poczucia własnej wartości i sprawczości wśród młodych ludzi w Polsce*. Fundacja Unaweza.
- Dollard, J., Miller, N. E., Doob, L. W., Mowrer, O. H., Sears, R. R. (1939). *Frustration and aggression*. Yale University Press.
- Entwistle, J. (prod.). (2017–2019). *The end of the f***ing world* [serial telewizyjny]. Channel 4, Netflix.
- Favazza, A. R. (1996). *Bodies under siege: Self-mutilation and body modification in culture and psychiatry* (wyd. 2). Johns Hopkins University Press.
- Filipowicz, D. (2021, 16 września). *Trzyście Powodów, sezon 1 – recenzja*. Życie Warto Jest Rozmowy. Pobrane 29 października 2024 z: <https://zwjr.pl/artykuly/trzy-scie-powodow-recenzja>.
- Goodhart, S. (scen. i reż.). (2020). Episode 3 [Odcinek 3] (sez. 2, odc. 3) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: L. Nunn (prod.), *Sex education*. Netflix.
- Goodhart, S. (scen.), Taylor, B. (reż.). (2020). Episode 6 [Odcinek 6] (sez. 2, odc. 6) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: L. Nunn (prod.), *Sex education*. Netflix.
- Hoover, D., Monahan, D. (scen.), Lewis, S. (reż.). (2023). Let us serenade the sh*t out of you [Pozwól nam odwalić serenadę] (sez. 2, odc. 1) [odcinek serial telewizyjnego]. W: S. Lampert (prod.), *Ginny and Georgia* [Ginny i Georgia]. Netflix.
- Jakubowski, W. (2020). Popkulturowe ilustracje utopii społecznych, czyli o edukacyjnym potencjale kultury popularnej. *Utopia i Edukacja*, 4, 91–96.
- Januszewski, A. (2018). Samouszkodzenia ciała formą autodestrukcji u młodzieży. W: K. Maciąg, M. Maciąg (red.), *Zadania i wyzwania medycyny – charakterystyka problemów i postępowanie terapeutyczne* (s. 141–150). WN Tygiel.
- Kanclerz, B. (2016). Film *Sala samobójców* jako obraz współczesnej młodzieży uwikłanej w wirtualnej rzeczywistości. *Kultura – Społeczeństwo – Edukacja*, 9(1), 69–83. <https://doi.org/10.14746/10.14746/kse.2016.9.6>.
- Khosla, P. (2017, 1 maja). 13 Reasons Why will get more content warnings: The entire series will now be prefaced with warnings. Mashable. Pobrane 29 października 2024 z: <https://mashable.com/article/13-reasons-why-trigger-warnings>.
- Kicińska, L., Łuba, M., Palma, J., Witkowska, H. (2022). *Samouszkodzenia – zrozumieć, aby zapobiec. Poradnik dla nauczycieli*. Stowarzyszenie Polskie Towarzystwo Suicydologiczne.
- Kiwior, W. (2014). Obraz świata nastolatka na podstawie wybranych seriali dla dzieci i młodzieży. W: D. Bruszevska-Przytuła, M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje* (s. 98–115). IFP UWM.

- Kochan, M. (2024). Autodestrukcja jako źródło przyjemności. W: P. Nowak, H. Witkowska (red.), *Nie mam siły żyć. Autodestrukcja w kulturze* (s. 155–165). Wydawnictwa UW.
- Komasa, J. (reż.). (2011). *Sala samobójców* [film]. Studio Filmowe „Kadr”.
- Konieczna, E. (2021). Seriale i ich odbiór jako odbicie zmian społeczno-kulturowych. *Dyskursy Młodych Andragogów*, 22, 85–97. <https://doi.org/10.34768/dma.vi22.593>.
- Korbut, A. (2016). Arteterapia i jej zastosowanie w obszarze edukacji. *Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce*, 11(3[41]), 267–280. <https://doi.org/10.14632/eetp.2016.11.41.267>.
- Korzeniowski, P. (2019, 27 lipca). *Jak Polacy oglądają seriale? 71 proc. z nas wybiera lektora zamiast napisów. Wolimy odcinki 40-minutowe*. Noizz. Pobrane 17 października 2024 z: <https://noizz.pl/film/jak-polacy-ogladaja-seriale-raport-wave-maker/10rz5jr>.
- Kwiatkowska, A. (2019). Między Werterem a Papageno, czyli jak informować o samobójstwie, aby nie szkodzić. *Dyskurs i Dialog*, 2, 21–28. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3621199>.
- Lampert, S. (prod.). (2021–). *Ginny and Georgia* [Ginny i Georgia] [serial telewizyjny]. Netflix.
- Lampert, S., Fisher, D. J. (scen.), Adams, A. (reż.). (2021). It’s a face not a mask [To twarz, nie maska] (sez. 1, odc. 2) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: S. Lampert (prod.), *Ginny and Georgia* [Ginny i Georgia]. Netflix.
- Lampert, S., Fisher, D. J. (scen.), Genn, J. (reż.). (2023). Welcome back, bitches! [Siema, zdziury!] (sez. 2, odc. 1) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: S. Lampert (prod.), *Ginny and Georgia* [Ginny i Georgia]. Netflix.
- Łuba, M. (2023). *Samouszkodzenia u dzieci i młodzieży. Poradnik dla nauczycieli*. Fundacja Adamed.
- Łyczak, A. (2012). Cierpienie w samookaleczeniu. W: G. Makiello-Jarża (red.), *Ból i cierpienie* (s. 169–176). Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego.
- Melosik, Z. (2012). Mass media, tożsamość i rekonstrukcje kultury współczesnej. W: W. Skrzydlewski, S. Dylak (red.), *Media. Edukacja. Kultura* (s. 32–49). Wydawnictwo UR.
- Menninger, K. (1938). *Man against himself*. Harcourt, Brace.
- Nunn, L. (prod.). (2019–2023). *Sex education* [serial telewizyjny]. Netflix.
- Nunn, L., Gadd, R. (scen.), Seabright, A. (reż.). (2019). Episode 5 [Odcinek 5] (sez. 2, odc. 5) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: L. Nunn (prod.), *Sex education*. Netflix.
- Nunn, L. (scen.), Herron, K. (reż.). (2019). Episode 8 [Odcinek 8] (sez. 1, odc. 8) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: L. Nunn (prod.), *Sex education*. Netflix.
- Nunn, L. (scen.), Taylor, B. (reż.). (2020a). Episode 1 (sez. 2, odc. 1) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: L. Nunn (prod.), *Sex education*. Netflix.

- Nunn, L. (scen.), Taylor, B. (reż.). (2020b). Episode 7 [Odcinek 7] (sez. 2, odc. 7) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: L. Nunn (prod.), *Sex education*. Netflix.
- Pawlikowska, A. M. (2021). Obraz samobójstwa w filmie *Sala samobójców* w reżyserii Jana Komasy. *Forum Polityki Kryminalnej*, 2, 1–12. <https://doi.org/10.31261/FPK.2021.02.06>.
- Pawłowska, B., Potembska, E., Zygo, M., Olajossy, M., Dziurzyńska, E. (2016). Rozpowszechnienie samouszkodzeń dokonywanych przez młodzież w wieku od 16 do 19 lat. *Psychiatria Polska*, 50(1), 29–42. <https://doi.org/10.12740/PP/36501>.
- Płowuszyńska, M. (2022). Serial jako medium edukacyjne, czyli młodzież i rodzina w serialach *Euforia* i *13 powodów*. *Studia Edukacyjne*, 66, 135–155. <https://doi.org/10.14746/se.2022.66.10>.
- Radziwiłłowicz, W. (2020). Autoagresja – samobójstwa i samoookaleczenia. W: I. Grzegorzewska, L. Cierpiałkowska, A. Borkowska (red.), *Psychologia kliniczna dzieci i młodzieży* (s. 557–568). WN PWN.
- Rączy, K. (2020). Fenomen współczesnych produkcji serialowych w komunikowaniu wartości. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura*, 12(4), 137–150. <https://doi.org/10.24917/20837275.12.4.11>.
- Sokół-Szawłowska, M., Święcicki, Ł., Czyżak, I., Zdziechowska, K. (2015). Zachowania autoagresywne u osób z zaburzeniami psychicznymi – badanie z udziałem użytkowników portalu społecznościowego. *Psychiatria Polska*, 49(3), 503–516. <http://dx.doi.org/10.12740/PP/27635>.
- Walsh, B. W. (2014). *Terapia samouszkodzeń* (M. Kapera, tłum.). Wydawnictwo UJ. (wyd. oryg. 1988).
- Witkowska, H. (2023). Etiologia z różnych perspektyw zachowań samobójczych wśród dzieci i młodzieży. W: B. Hołyst (red.), *Zapobieganie samobójstwom. Zachowania suicydalne dzieci i młodzieży* (t. 3). Difin.
- Witkowska, H. (2024). Rola twórców kultury popularnej w działaniach na rzecz zapobiegania zachowaniom samobójczym wśród dzieci i młodzieży. W: P. Nowak, H. Witkowska (red.), *Nie mam siły żyć. Autodestrukcja w kulturze* (s. 209–219). Wydawnictwa UW.
- Witkowska, H., Czabański A., Kicińska L., Łuba, M., Palma, J., Szczepaniak, W. (2022). *Rekomendacje dotyczące informowania o zachowaniach samobójczych (wersja rozszerzona)*. Program Zapobiegania Zachowaniom Samobójczym. Pobrane 21 października 2024 z: <https://zapobiegajmysamobojstwom.pl/wp-content/uploads/2022/10/standardydlugie11.pdf>.
- Witkowska, H., Kicińska L., Palma J., Łuba M. (2024). *Zrozumieć, aby zapobiec 2024. Zachowania samobójcze wśród dzieci i młodzieży. II edycja raportu na podstawie danych Komendy Głównej Policji i serwisu www.zwjzr.pl*. Życie Warto Jest Rozmowy. Pobrane 21 października 2024 z: <https://zwjzr.pl/artykuly/zrozumiec-aby-zapobiec-2024-ii-edycja-raportu>.

- Yorkey, B. (prod.). (2017–2020). *13 reasons why* [Trzynaście powodów] [serial telewizyjny]. Netflix.
- Zajac, Z. (2021). Samookaleczenia bez intencji samobójczych w mediach społecznościowych na przykładzie Instagrama: przegląd literatury. W: D. Siemieniecka, M. Szablowska-Zaremba (red.), *Internet jako przestrzeń relacji społecznych – szanse, ograniczenia, perspektywy* (s. 129–140). Wydawnictwo KUL.
- Ziółkowska, B., Wycisk, J. (2019). *Autodestruktywność dzieci i młodzieży*. Difin.

Varia

To co ukryte, w tym co widoczne. Kilka uwag o *Piotrusiu Króliku* Beatrix Potter

Abstrakt:

Beatrix Potter to brytyjska pisarka i rysownicza, której wkład w rozwój XX-wiecznej ilustrowanej literatury dziecięcej jest nie do podważenia. Jednak – jak udowadnia M. Daphne Kutzer (2003) w swojej pracy pt. *Beatrix Potter: Writing in Code* – Potter to także autorka, która mistrzowsko opanowała sztukę kamuflażu (obejmującą rozmaite etapy i formy jej twórczości). Idąc tropem konstatacji Kutzer, autorka artykułu przygląda się pierwszej publikacji Potter pt. *Piotruś Królik* (1902) pod kątem obecnych w niej buntowniczych – choć na pierwszy rzut oka niewidocznych – treści. Stara się dotrzeć do ukrytych przekazów symbolicznych, znajdujących się na przecięciu tekstu i rysunku (wykonywanego przez samą Potter), który nie jest wyłącznie ilustracją.

Słowa kluczowe:

Beatrix Potter, literatura dziecięca, przekaz kodowany, *Piotruś Królik*

The Hidden in the Visible: Reflections on *The Tale of Peter Rabbit* by Beatrix Potter

Abstract:

Beatrix Potter is a British writer and illustrator whose contribution to the development of 20th-century illustrated children's literature is unquestionable. However, as M. Daphne Kutzer (2003) demonstrates in her work *Beatrix Potter: Writing in Code*, Potter was also an author who mastered the art of camouflage (evident across various stages and forms of her creative output). Following Kutzer's observations, the author of the article aims to examine Potter's first publication, *The Tale of Peter Rabbit* (1902), focusing on its rebellious – though at first glance invisible – content.

* Michalina Lubaszewska – dr, pracuje w Zakładzie Lingwistyki Komputerowej Instytutu Studiów Informacyjnych na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół problemów związanych ze sztuką zaangażowaną i popkulturą. Kontakt: michalina.lubaszewska@uj.edu.pl.

The paper makes an attempt to explore the seemingly hidden symbolic messages that emerge at the intersection of text and illustration (created by Potter herself), which functions as more than mere accompaniment to the narrative.

Key words:

Beatrix Potter, children's literature, coded message, *The Tale of Peter Rabbit*

Beatrix Potter to brytyjska pisarka i rysowniczk¹, której wkład w rozwój ilustrowanej XX-wiecznej literatury dziecięcej jest nie do podważenia. Jednak – jak udowadnia M. Daphne Kutzer (2003) w swojej pracy *Beatrix Potter: Writing in Code*² – Potter to także autorka, która mistrzowsko opanowała sztukę szyfrowania treści. Amerykańska badaczka wyróżnia trzy etapy działalności artystycznej Potter, oparte – jej zdaniem – na strategii szyfrowania (s. 2). W niniejszym tekście zajmę się znamiennym przykładem należącym do tej części twórczości, która obejmowała pisanie opowiadań dla dzieci zawierających zakodowany – ujawniający się na styku tekstu i rysunku – przekaz adresowany do dorosłych czytelników. Tym formalnym aspektem strategii kodowania sensów amerykańska badaczka się nie interesuje, koncentrując się na interpretacji samego przekazu. Przyjrę się zatem bliżej obranej przez brytyjską autorkę metodzie – która jest pochodną graficznych uzdolnień pisarki – interpretując *Piotrusia Królika* (Potter, 1902/2002)³, pierwsze opowiadanie wykorzystujące technikę tworzenia sensów na styku tekstu i rysunku.

Technika kodowania sensów sytuujących się na granicy tekstu i rysunku nie powstałaby jednak, gdyby nie wcześniejsze eksperymenty z szyfrowaniem treści przeprowadzane przez Potter. Dlatego warto na wstępie przedstawić szkieletową charakterystykę dorobku brytyjskiej pisarki, odzwierciedlającą ewolucję samego postrzegania i stosowania idei kodu. Pierwsza faza jej twórczości – której patronuje duch kodowania – obejmuje przede wszystkim lata

¹ Charakteryzując twórczość Potter, nie można nie wspomnieć o jej dokonaniach w dziedzinie mykologii. Pisarkę uznaje się za pionierkę badań nad grzybami, które również malowała (techniką akwareli) dla celów naukowych. W 1897 roku Potter złożyła w Towarzystwie Linneuszowskim referat przedstawiający wyniki jej badań, jednak nie wygłosiła go, ponieważ ówczesne konwenanse w świecie naukowym nie pozwalały na zabieranie głosu kobietom (Kutzer, 2003, s. 3).

² Praca Kutzer, opublikowana w 2003 roku przez wydawnictwo Routledge i wznowiona 10 lat później, jest – wedle mojej wiedzy – jedyną stosunkowo nową monografią naukową analizującą całokształt twórczości Potter.

³ Stosowane w tekście polskie tytuły utworów Potter zostały zaczerpnięte z przekładu Małgorzaty Musierowicz (edycja wydawnictwa Wilga z 2011 roku).

1881–1897. Jest to okres, kiedy Potter prowadzi regularne zapiski w osobistym dzienniku, pisanym za pomocą opracowanego przez siebie kodu. Mamy tu zatem do czynienia z aktywnością wykorzystującą szyfr w dosłownym tego słowa znaczeniu. Jak pisze Kutzer (2003, s. 3), odwołując się również do konstatacji Maurice’a Sendaka (1988, s. 64), dziennik Potter, wypełniany notatkami relacjonującymi wydarzenia życia codziennego (ale też społeczno-politycznego) oraz osobistymi przemyśleniami, choć nie był uzupełniany rysunkami, ma znamiona „szkicownika”, dzięki któremu artystka stopniowo opanowywała technikę krótkiej formy literackiej. Wypada jeszcze wspomnieć o samej szyfrowanej formie zapisków, odczytanych dopiero w 1958 roku przez Lesliego Lindera, a opublikowanych osiem lat później, w stulecie urodzin autorki. Potter opracowała na własny użytek kod opierający się głównie na literach pochodzących z rozmaitych alfabetów, ale wykorzystujący także cyfry. Pisarka – dorastająca w wiktoriańskiej Anglii, w patriarchalnym domu – pragnęła w ten sposób chronić prywatność swych myśli. Choć ramy niniejszego szkicu nie pozwalają na rozwinięcie wątku związanego z dziennikiem intymnym Potter, warto przywołać tu nasuwającą się mimowolnie paralelę z biografią Adèle Hugo, która przecież – chcąc utajnić swoje intymne zapiski – również prowadziła dziennik pisany kodem⁴.

Wkrótce jednak tekst połączy się z rysunkiem, tworząc serię dowcipnych i przewrotnych nieraz opowiadań dla dzieci, przedstawiających świat zwierząt. Pisany kodem dziennik traktować należy jako swoistą wprawkę, przygotowanie do dalszej aktywności, łączącej w sobie akt pisarski i ilustratorski. Drugi etap twórczości Potter rozpoczyna opowiadanie *Piotruś Królik*, opublikowane nakładem wydawnictwa Fredericka Warne’a w roku 1902, otwierające serię powiastek przedstawiających perypetie antropomorfizowanych bohaterów zwierzęcych, adresowanych do dzieci. Potter zaczęła od opowieści o królikach, ponieważ to właśnie te zwierzęta były jej najbliższe. W jej dzienniku pojawiają się zapiski na temat Benjamina Bouncera i Petera Pipera – królików, które miała w dzieciństwie i młodości. „Króliki to stworzenia o miłym, lecz zmiennym temperamencie, a przy tym absurdalnie łatwo przejrzeć ich zachowania”⁵ – napisze Potter (1966/1974, s. 300).

⁴ Hugo zaczęła prowadzić swój dziennik w 1852 roku, w wieku 22 lat. Dziennik rozszyfrowała – był to efekt wieloletniej pracy – amerykańska badaczka Frances Guille-Secor. Opublikowanych zostało pięć tomów tajnych zapisków córki Victora Hugo, pierwszy z nich wydano w 1968 roku. W oparciu o notatki z dziennika powstał też scenariusz do filmu François Truffaut’a *L’Histoire d’Adèle H.*, nakręconego w 1975 roku (Janion, 1982, s. 103–107).

⁵ Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia autorki artykułu – Michaliny Lubaszewskiej.

Okres wyjątkowej działalności pisarskiej i ilustratorskiej Potter zamyka – wydana w 1913 roku – opowiadka zatytułowana *Grzeczny Prosiulek*. Nierzadko historie wydawane w ilustrowanych przez Potter książeczkach opowiadane były wcześniej w zdobionych rysunkami listach, które artystka wysyłała do zaprzyjaźnionych dzieci. Tak było również w przypadku *Piotrusia Królika*, do czego przejdę w dalszej części rozważań. Kutzer (2003) stwierdza, że opowiadki, które pisarka tworzyła z myślą o dziecięcych odbiorcach, w rzeczywistości zawierały zakamuflowane, niewidoczne na pierwszy rzut oka komentarze odnoszące się do świata dorosłych. To, co wcześniej Potter umieszczała w dzienniku pisanym kodem, zaczęła przemycać na kartach książek dla dzieci, również za pomocą szyfru (s. 3), który – należy jednak dodać – opiera się teraz na jednoczesnym operowaniu słowem i obrazem.

Ostatni etap twórczości Potter obejmuje lata 1913–1930. W tym okresie pisarka w zasadzie porzuca działalność literacką⁶ na rzecz publicystyki związanej z aktywnością społeczną, w której jednak nadal obecny jest rys kamuflażu. Potter, która zaangażowała się w walkę o zachowanie wiejskiego krajobrazu architektonicznego w Krainie Jezior⁷, wykorzystuje bowiem swój dar zmyślnego przemycania przewrotnych komentarzy, które wplata do artykułów i pamfletów publikowanych w prasie. Dodatkowym elementem postrzeganym przez Kutzer (2003) jako komponent strategii opartej na szyfrowaniu (w rozumieniu symbolicznym oczywiście) jest sposób podpisywania tekstów publicystycznych. Otóż Potter posługuje się przy tej okazji nazwiskiem noszonym po mężu – Heelis; przyjmuje niejako nową tożsamość, utajniając zarazem tę wcześniejszą (s. 3).

Jak widać, wszystkie obszary twórczości Potter można postrzegać jako praktyki opierające się na szyfrowaniu, rozumianym bardziej lub mniej dosłownie. Przyjmując myśl Kutzer (2003) za punkt wyjścia, chciałabym się przyjrzeć pierwszemu i chyba najbardziej znanemu opowiadaniu, jakie wyszło spod pióra brytyjskiej pisarki – *Piotrusiowi Królikowi* (Potter, 1902/2002) – tak, by dotrzeć do „zakodowanych” w nim sensów naddanych, ujawniających się na przecięciu tekstu i rysunku; rysunku, którego nie chcę traktować

⁶ Po roku 1913 Potter opublikowała jeszcze tylko kilka opowiadań, m. in. *Wierszyki Krysi Pstrysi* (1917), *Prosiak Robinson* (1930).

⁷ Kraina Jezior [*Lake District*] – obszar w północno-zachodniej Anglii (w hrabstwie Kumbria), którego część stanowi park narodowy. Kraina ta ma duże znaczenie kulturowe; wiąże się nierozzerwalnie z działalnością angielskich poetów doby romantyzmu (przede wszystkim Williama Wordswortha i Samuela Taylora Coleridge’a), zwanych poetami jezior.

jako zwykłej ilustracji⁸, lecz – wykorzystując koncepcję Rolanda Barthes'a (1964/2006) – jako „ikoniczny przekaz kodowany”, inaczej „symboliczny”, „nieprzezroczysty”; taki, który nasycony jest znaczeniowo (s. 142–143). Jak wspomniałam wcześniej, Kutzer (2003), analizując opowiadania Potter (porównawszy od przedstawienia historii o króliku Piotrusiu), nie skupia się na samej technice kodowania sensów, sytuujących się na granicy tekstu i rysunku. Wychodzi ona jedynie z ogólnego założenia, że tekst i rysunek stanowią nierozzerwalną całość, dopełniając się wzajemnie. Zakamuflowanych (zaszyfrowanych) znaczeń poszukuje raczej w płaszczyźnie symboli, traktując postać królika jako alter ego brytyjskiej pisarki. Zdaniem badaczki, inni powoływani przez Potter do życia antropomorfizowani bohaterowie, posiadając niejako podwójny głos – werbalny i ikoniczny – pełnią również funkcję *porte-paroles* samej autorki i wprowadzają, z pozoru zamaskowane, subwersywne i buntownicze treści (s. 3), będące swoistym odbiciem czynionych przez pisarkę obserwacji odnoszących się do spraw społecznych.

Szkic historii o niesfornym króliku, który nie przestrzega zaleceń matki, lecz udaje się do ogrodu pana McGregora, by najść się sałaty oraz marchwi, i o mały włos nie zostaje tam schwytany przez gospodarza, pojawia się po raz pierwszy w liście z 4 września 1893 roku, napisanym przez Potter do syna jej byłej guwernantki, Noela Moore'a. W porównaniu do późniejszej, literackiej wersji fabuła opowiedziana małemu chłopcu ma mniej detali, zawiera jednak wszystkie istotne wątki, czyli ustanowienie i złamanie zakazu oraz szczęśliwe ocalenie. W liście znajdują się też kluczowe dla historii rysunki (Potter, 1893), które zostaną później przeniesione w niemal niezmienionej formie do książki wydanej w 1902 roku.

Pierwsza wersja książki, w całości zaprojektowana przez autorkę, ukazała się jednak już w 1901 roku. Potter, zniechęcona licznymi odmowami ze strony wydawnictw, opublikowała bowiem tekst własnym sumptem, by później rozprowadzać limitowane egzemplarze wśród rodziny i znajomych. Pierwotna wersja zawierała 41 czarno-białych rysunków oraz jeden kolorowy pełniący funkcję frontotypisu (Potter, 1901). W książeczce opublikowanej rok później już przez wydawnictwo Fredericka Warne'a liczba rysunków została zredukowana do 30 (nie licząc frontotypisu), ale tym razem wszystkie ilustracje były kolorowe (Potter, 1902). Skrócony został również tekst opowieści. Zwiększyły

⁸ Wybrana przeze mnie perspektywa nie jest zbieżna z tą reprezentowaną przez Teodora Zbińskiego (1978), który w swej pracy *Semiotyka książki* pisał: „W komunikacie estetycznym ilustracja przynosi pewnego rodzaju wzmocnienie, ma charakter pomocniczy i nie ingeruje w tożsamość komunikatu” (s. 38).

się natomiast wymiary książki (wbrew pierwotnej idei Potter)⁹. Mimo tych narzuconych przez wydawców zmian pisarka czuwała nad artystycznym kształtem całości, projektując okładkę, obmyślając układ tekstu i poszczególnych malowanych akwarelą rysunków swojego autorstwa. Artystka wykorzystywała do tego celu pierwotną wersję książki jako prototyp, na który nanosiła poprawki i uwagi. Do drugiego komercyjnego wydania pochodzącego z 1903 roku, firmowanego przez Fredericka Warne'a, zostały wprowadzone dodatkowe zmiany: usunięto jeszcze cztery rysunki. W 2002 roku natomiast, w stulecie pierwszej oficjalnej publikacji, to samo wydawnictwo postanowiło uczcić pamięć o Potter, wznawiając publikację opowieści o króliku Piotrusiu – z liczbą rysunków odpowiadającą tej z wydania z 1902 roku i z uwzględnieniem jeszcze dwóch, których Potter nigdy nie wykorzystywała nawet w pierwszej wersji książeczki z 1901 roku.

Trzeba się zgodzić ze stwierdzeniem Kutzer (2003), że *Piotruś Królik* jest opowiadaniem emblematycznym dla twórczości Potter, gdyż skupiającym w sobie jak w soczewce amalgamat wątków i sensów (z pozoru zakamuflowanych), które przewijają się będą w jej kolejnych dziełach. Przygody królika należą do tych, które wiążą się z podejmowaniem ryzyka. Wyprawa do ogrodu pana McGregora nie jest niewinnym figlem, łobuzerskim wybrykiem, lecz jawi się jako potrzeba głębszego eksplorowania i doświadczenia świata (s. 2); jest swego rodzaju niezgodą na odgórnie narzucane ograniczenia. Podobny rys będzie cechował przygody innych zwierzęcych bohaterów. Należy jednak podkreślić, że *Piotruś Królik* jest istotny także ze względu na zastosowaną w nim technikę szyfrowania sensów. Analizując pierwszą napisaną przez Potter opowiastkę dla dzieci, postaram się więc wykazać, że odczytanie perypetii głównego bohatera jako studium rebelianckiej postawy wobec zastanego porządku możliwe jest w pełni dopiero wtedy, gdy rozpozna się wprowadzoną przez pisarkę metodę kamuflowania niewidocznych z pozoru sensów mieszczących się na styku tekstu i rysunku, który nie jest tu klasyczną ilustracją, lecz pełni funkcję „ikonicznego przekazu kodowanego” (Barthes, 1964/ 2006, s. 143).

Przejdźmy więc do analizy samej techniki kodowania sensów zastosowanej w opowieści o Piotrusiu; analizy, którą opieram na angielskiej, „jubileuszowej” edycji opowiastki z 2002 roku. Pierwszy (obecny zarówno w sferze tekstowej, jak i ikonicznej) wyraźny sygnał, że główny bohater ma naturę

⁹ Wersja z 1901 roku miała wymiary 13,4 cm wysokości i 10,5 cm szerokości. Tymczasem wymiary tej z 1902 roku wynosiły odpowiednio: 14,3 cm i 11,1 cm.

buntownika, otrzymujemy już w zawiązaniu akcji¹⁰. Opowiadanie rozpoczyna się bowiem od sceny, kiedy pewnego poranka matka tytułowego bohatera i jego trzech siostr pozwala im wybrać się samodzielnie na spacer, jednak króliki mają pozostać w pobliżu domu i w żadnym wypadku nie wchodzić do ogrodu pana McGregora. Podobną treść znajdujemy w skomponowanym lata wcześniej liście do Noela. Ilustracja zestawiona z tym otwierającym historię tekstem – umieszczona zarówno w książeczce, jak i w liście – przedstawia matkę wręczającą swoim córkom małe koszyczki na drogę. Piotruś natomiast jest odwrócony do nich plecami – nie bierze udziału w rozmowie; wyraźnie widać, że bohater nie słucha poleceń matki i myślami jest gdzieś indziej, planując już być może jakąś eskapadę. Jego postawę niezależności podkreśla nonszalancja w ubiorze: protagonista ma bowiem niezapięty na guziki niebieski kubrak i nie ma założonych butów. Wcześniejszy rysunek – tj. pierwszy w kolejności w książeczce – ukazuje rodzinę królika w sposób zobiektywizowany, niejako z pewnego dystansu, dopełniając literacką formułę pierwszych zdań opowieści. Te przedstawiają bohatera i miejsce, które zamieszkuje królicza rodzina, z perspektywy narratora wszechwiedzącego: „Były raz sobie cztery króliczki [...]. Mieszkały ze swoją mamą na górcie piasku, pod korzeniem olbrzymiej jodły”¹¹ (Potter, 1902/2011, s. 12). Wydawać by się mogło, że niniejsze wprowadzenie tekstowe i ikoniczne to zwykły chwyt formalny, charakterystyczny dla tego typu narracji. Gdy jednak przyjrzymy się bliżej pierwszemu rysunkowi – portretowi rodzinnemu, zderzając go z następnym (przedstawiającym króliczą rodzinę i odwróconego tyłem Piotrusia), możemy dostrzec umykającą na pierwszy rzut oka szczegół: niemal wszystkie króliki zwrócone są do nas przodem i zachowują pozę statyczną. Jeden z nich pozostaje wszelako w ruchu, nie dostosowuje się do konwencji portretu, bowiem na rysunku zauważalny jest – jak gdyby migawkowo – jedynie króliczy ogon. Można przypuszczać,

¹⁰ Jest to drugi w kolejności rysunek, pojawiający się po tym pełniącym funkcję portretu rodzinnego.

¹¹ Podając polskie tłumaczenia fragmentów opowiadki o Piotrusiu, korzystam ze wspomnianego wcześniej w jednym z przypisów przekładu Musierowicz – według edycji wydawnictwa Wilga z 2011 roku. To polskie wydanie opowiadania – choć zawarte w całym zbiorze, na który składa się szereg opowiadań Potter – charakteryzuje się jednak układem tekstowo-obrazowym oddającym ten z wersji „jubileuszowej” z 2002 roku. Znajdują się w nim dodatkowe ilustracje, których nie posiada polskie wydanie (również w tłumaczeniu Musierowicz) z 1991 roku (wydawnictwa Siedmioróg), które z kolei zostało opublikowane jako osobna książka, w formacie identycznym do oryginalnego. Wersja z 2011 roku, która – powtórzmy – wydana została w zbiorze, nie posiada natomiast frontyśpisu. Nie istnieje polskie wydanie opowiadania o Piotrusiu, które oddawałoby w pełni edycję „jubileuszową” z 2002 roku.

że to właśnie Piotruś. Już na samym wstępie widać zatem, że rysunki zawarte w książeczce nie są wyłącznie graficzną reprezentacją tekstu, lecz wnoszą pewną – niewidoczną z pozoru – nadwyżkę znaczeniową.

Kutzer (2003, s. 39) zauważa, że królika cechują w przeważającej mierze ludzkie rysy charakteru, co sprawia, że bohater może być traktowany jako postać symbolizująca młodzieńczy bunt przeciw rodzicielskim ograniczeniom, utrudniającym swobodne poznawanie świata. Przypomnijmy, że zdaniem amerykańskiej badaczki, na protagonistę można patrzeć niemal jak na alter ego samej Potter. Kutzer stwierdza, że pisarka, opowiadając historię niesforne go królika, pisała w pewnym sensie o sobie: o niemożności porozumienia się z rodziną i pragnieniu prowadzenia życia wedle własnych zasad (s. 38–39). Jednak możemy zauważyć, że w toku rozwijającej się akcji (gdym Piotruś eksploruje zakazany teren) ujawniają się coraz wyraźniej zwierzęce cechy bohatera. Widzimy więc, że Potter, kreując postać Piotrusia Królika, utrzymuje stałe napięcie pomiędzy zabiegiem antropomorfizacji i odstępowaniem od niej.

Postawa królika, który – jak zaraz zobaczymy – nie posłucha zakazu matki i prześlizgnie się do ogrodu pana McGregora, jest nie tylko nonkonformistyczna, lecz także odznaczająca się odwagą. A to dlatego, że protagonista zamierza dostać się na teren, na którym jego własny ojciec został schwytyany i gdzie stracił życie. Prowadząc narrację, Potter (1902/2011) ubiera to w delikatniejsze słowa i mówi, że ojciec Piotrusia „miał tam wypadek” (s. 12), ale rysunek nie pozostawia już wątpliwości: przedstawia panią McGregor stawiającą na stole półmisek z paszтетem. Znów, to sfera ikoniczna – w połączeniu z tekstem – wytwarza naddatek znaczeniowy, objawiając w ten sposób semantyczną pełnię przekazu. Należy dodać, że wzmianki o nieszczęśliwej przygodzie ojca bohatera nie było w pierwotnej wersji opowieści, spisanej w liście do Noela.

Kolejnym – istotnym dla prześledzenia historii buńczucznego królika – fragmentem tekstowo-ikonicznym jest lapidarne stwierdzenie, że „[...] Piotruś, który był bardzo nieposłuszny, pobiegł prosto do ogrodu pana McGregora” (Potter, 1902/2011, s. 14), zestawione z rysunkiem przedstawiającym małego bohatera w naleźyćie już zapięty m kubraku i w butach (efekt starań jego matki), lecz z miną świadczącą o ogarniającym go zmyśle przygody. Jest to dosłowne powielenie tekstu umieszczonego w liście i niemal dokładne odwzorowanie dopełniającego go szkicu. Protagonista znajduje się już zatem w ogrodzie i ze spokojem pałaszuje sałatę i inne przysmaki, choć doskonale wie, że stale jest narażony na niebezpieczeństwo. Potter ten ustępm opowieści dopełnia rysunkiem, przedstawiającym królika trzymającego w obydwu łapkach rzodkiew – wyraźny znak triumfu i beztrroski zarazem. Można więc powiedzieć, że wyprawa, którą podejmuje bohater – rozumiana jako świadome podjęcie ryzyka – stanowi

swoistą realizację podróży inicjacyjnej, powziętej jednak przez niego z własnej, nieprzymuszonej woli. Przygoda Piotrusia nie jest odpowiedzią na wezwanie do wyruszenia w nieznane (Campbell, 1949/1997, s. 49–54), a na dodatek ma w sobie rys rebeliancki – wszak bohater, pragnąc eksplorować teren, na którym nie poszczyściło się jego ojcu, łamie zakaz nałożony przez matkę.

Bohater ostatecznie staje twarzą w twarz z niebezpieczeństwem, natyka się bowiem na pana McGregora, który usiłuje go schwytać (podobnie jak wcześniej jego ojca). Królik rozpoczyna rozpaczliwą ucieczkę pełną rozmaitych przeszkód, która w zasadzie przybiera postać walki o życie. Na jego drodze pojawiają się też jednak życzliwe wróble – pomocnicy, a używając terminologii Władimira Proppa (1928/1976) – donatorzy, którzy dodają mu otuchy i nie pozwalają się poddać. Najbardziej chyba wymowny dla tej części fabuły jest moment, kiedy zrezygnowany i popłakujący protagonista leży zaplątany w siatkę, o którą zahaczyły mosiężne guziki jego kubraczka. Przyjazne wróble nie odstępują go jednak na krok, mobilizując do wysiłku. Rysunek wzmacnia grozę odmalowanej sytuacji, ukazując bohatera w bardzo nienaturalnej – jak dla królika – pozie. Ostatecznie Piotruś uwalnia się z siatki, zrzucając po prostu niebieski kubraczek – jest to bardzo symboliczny gest, który można interpretować jako ostateczne zerwanie z krępującymi swobodę konwenansami, a także jako powrót do zwierzęcej natury. Co ciekawe, odzienie bohatera pan McGregor wykorzysta do wykonania stracha na wróble – jest to jedyny triumf gospodarza, któremu nie udaje się złapać samego królika. Jednak, jak podpowiada nam dopełniający ten końcowy wątek opowieści rysunek, w ogrodzie pojawiają się nadal ptaki wydziubujące plony; zwycięski gest gospodarza okazuje się więc przedwczesny.

Wątek oswobodzenia się bohatera ze zbędnej części ubioru pojawił się już w liście, lecz, co ciekawe, w jego pierwotnej, syntetycznej wersji nie występują pomocnicy bohatera. Nie pojawiają się także postaci zwierzęce, które w książkowym wariacie opowieści zachowują bierną postawę, pełniąc paradoksalnie ważną funkcję. Ich pasywność inicjuje bowiem proces emancypacji Piotrusia i zmusza go do podjęcia ryzyka i ucieczki, w której będzie zdany tylko na siebie. Szczególnie istotnym wątkiem wydaje się tu spotkanie ze starą myszą, która, zajęta przenoszeniem w pyszczku fasoli i groszku, nie mogła bohaterowi nic odpowiedzieć. Rysunek ilustrujący spotkanie Piotrusia z myszą wydaje się bardzo znamieny. Królik jest przedstawiony w pozie odwzorowującej postawę ludzką: stoi zafrasowany ze skrzyżowanymi tylnymi łapami, podpierając sobie podbródek i spogląda na mysz z góry. Dopiero powrót do zwierzęcej natury i króliczych ruchów pozwoli mu przejąć inicjatywę – wskoczyć na taczki pana McGregora, rozejrzeć się po okolicy, rozpoznać

teren i czmychnąć długimi króliczymi susami przez ogród aż do furtki, pod którą zwinnie się prześlizgnie.

„Ostateczną nagrodą” (Campbell, 1949/1997, s. 130–145) za podjęcie tej odważnej i ryzykownej wyprawy do ogrodu pana McGregora okazuje się paradoksalnie szczęśliwy powrót do domu. Ogród, z którego bohaterowi udało się uciec, przestaje być archetypowym ucieleśnieniem raj. „Tęsknota za czymś całkiem innym” (Eliade, 1974, s. 26) zostaje wyparta przez pochwałę tego, co znane i oswojone. Dobitnie wskazuje to następujące zdanie: „Piotruś ani razu nie zatrzymał się i nie obejrzał za siebie [...]” (Potter, 1902/2011, s. 22), dopełnione przez rysunek przedstawiający bohatera wskakującego do króliczej nory. Do zakończenia tej historii wkrada się jednak nuta ambiwalencji. Domyślać się bowiem możemy, że nie była to pierwsza buntownicza przygoda królika. Gdy protagonista szczęśliwie powraca do rodzinnej nory, mama – spokojnie krzątając się po kuchni – nie wydaje się zaniepokojona nieobecnością syna (posłuszne córki już dawno wróciły; można je dostrzec w głębi jamy). Z powiązanego z rysunkiem tekstu dowiadujemy się natomiast, że matka zastanawia się jedynie nad tym, jak to możliwe, że syn już drugi raz w ciągu ostatnich dwóch tygodni zgubił niebieski kubraczek i trzewiki.

Te – jedne z końcowych – zestawienia tekstowo-ikoniczne niech posłużą jeszcze jako sposobność do powtórzenia, że właśnie na granicy słowa pisanego i rysunku wytwarza się zakodowana, utajniona na pierwszy rzut oka, nadwyżka sensu, pozwalająca dorosłemu czytelnikowi w pełni ogarnąć przedstawioną w książeczce Potter wielowarstwową historię. Można też jednak patrzeć na przygodę Piotrusia jak na triumfalny (choć chwilowy jedynie) powrót do króliczej, „zwierzęcej” natury. Wszak bohaterowi udaje się wyjść cało z opresji jedynie dzięki zrzuceniu kaftana i obuwia (które pełnią w opowieści funkcję znaków wymuszonego udomowienia) i wykorzystaniu swoich czterech króliczych łap do ucieczki. Jak pamiętamy, bohater wyswobadza się z siatki, potem zaś zwinnie pokonuje liczne przeszkody, susami przemierza ogród, by ostatecznie, prześlizgnąwszy się pod furtką, znaleźć się w lesie, na bezpiecznym, „dzikim” terenie. Byłoby to zatem krótkotrwałe zwycięstwo natury nad narzuconym z zewnątrz procesem enkulturacji. Samo doświadczenie tej chwilowej przemiany jest tu nagrodą.

Choć w niniejszej analizie skupiłam się jedynie na wybranych, najważniejszych dla rozwoju fabuły fragmentach tekstowo-ikonicznych, warto jeszcze na koniec wspomnieć o odbiegającym od tego schematu elemencie. Chodzi tu o rysunek niepołączony bezpośrednio z fragmentem tekstu. Jest to ilustracja umieszczona na początku książki, pełniąca funkcję frontytpisu (Kleszczyński, Racinowski, 1982, s. 95–98; dokładniej – stanowi ona drugą część

dwustronicowego frontyspisu; poprzednia jest swego rodzaju ozdobną winietą okalającą tytuł opowiadania). Przedstawia ona Piotrusia leżącego w łóżeczku i zakrywającego się kołdrą. Pochyla się nad nim matka, która próbuje go czymś napoić. Tyle możemy zrozumieć na początku, nie znając całej historii. Jednak gdy przeczytamy opowiadanie, będziemy już wiedzieć, że rysunek otwierający książkę jest tak naprawdę ilustracją zwieńczającą opis przygód tytułowego bohatera. Z końcowych zdań opowiadania dowiadujemy się bowiem, że przemarnięty królik został położony do łóżeczka i musiał wypić herbatę rumiankową. Tak oto w jednej – otwierającej opowieść – ilustracji, za pomocą przewrotnego chwytu autorki, scala się cała historia. By zrozumieć tę opowieść w pełni, należy bowiem po przeczytaniu otworzyć książkę raz jeszcze i spojrzeć na ten otwierający ją rysunek, który – choć nie zostaje zestawiony bezpośrednio z tekstem, jak wszystkie pozostałe – przepełniony jest znaczeniem, a jego rola wykracza zdecydowanie poza zwykłą funkcję ilustracyjną.

Bibliografia

- Barthes, R. (2006). *Retoryka obrazu* (Z. Kruszyński, tłum.). W: M. Skwara, S. Wyśłouch (red.), *Ut pictura poesis* (s. 139–158). Słowo/Obraz Terytoria. (wyd. oryg. 1964).
- Campbell, J. (1997). *Bohater o tysiącu twarzy* (A. Jankowski, tłum.). Zysk i S-ka. (wyd. oryg. 1949).
- Eliade, M. (1974). *Sacrum, mit, historia* (A. Tatarkiewicz, tłum.). PIW.
- Janion, M. (1982). „Bardziej umarła od umarłych?”. W: M. Janion, Z. Majchrowski (red.), *Odmieńcy* (s. 103–107). Wydawnictwo Morskie.
- Kleszczyński, B., Racinowski, K. (1982). *Współczesne polskie drukarstwo i grafika książki. Mały słownik encyklopedyczny*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kutzer, M. D. (2003). *Beatrix Potter: Writing in code*. Routledge.
- Potter, B. (1893, 4 września). *Peter Rabbit picture letter*. Victoria and Albert Museum. Pobrane 2 grudnia 2024 z: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1247436/peter-rabbit-picture-letter-correspondence-beatrix-potter/>.
- Potter, B. (1901, grudzień). *The tale of Peter Rabbit* [okładka pierwszej edycji wydanej prywatnie]. Victoria and Albert Museum. Pobrane 2 grudnia 2024 z: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1552697/the-tale-of-peter-rabbit-book-potter-beatrix/>.
- Potter, B. (1902). *The tale of Peter Rabbit* [okładka pierwszej edycji wydanej oficjalnie]. Victoria and Albert Museum. Pobrane 2 grudnia 2024 z: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1575052/the-tale-of-peter-rabbit-book-potter-beatrix/>.
- Potter, B. (1974). *The journal of Beatrix Potter from 1881 to 1897*. Frederick Warne. (wyd. oryg. 1966).

- Potter, B. (2002). *The tale of Peter Rabbit*. Frederick Warne. (wyd. oryg. 1902).
- Potter, B. (2011). *Najpiękniejsze powiastki Beatrix Potter* (M. Musierowicz, tłum.). Wilga. (wyd. oryg. 1902).
- Propp, W. (1976). *Morfologia bajki* (W. Wojtyga-Zagórska, tłum.). Książka i Wiedza. (wyd. oryg. 1928).
- Sendak, M. (1988). *Notes on books and pictures*. Noonday.
- Zbierski, T. (1978). *Semiotyka książki*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Artykuły recenzyjne /
Review articles



The Impact of Political and Cultural Changes in the European Landscape of the 20th and 21st Centuries on Children's and Young Adult Literature

Kümmerling-Meibauer, B., & Schulz, F. (Eds.). (2023). *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature*. Universitätsverlag Winter.

Abstract:

This review article discusses *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children's Literature*, edited by Bettina Kümmerling-Meibauer and Farriba Schulz (2023). The volume aims to consolidate international, interdisciplinary discourse on how political and cultural shifts in the European political landscape of the 20th and 21st centuries have influenced children's and young adult literature. The author of the article provides a critical overview of the volume's 17 contributions.

Key words:

child citizen, identity, ideology, migration, political issues, war

Wpływ przemian w europejskim krajobrazie polityczno-kulturowym XX i XXI wieku na literaturę dziecięcą i młodzieżową

Kümmerling-Meibauer, B., & Schulz, F. (red.). (2023). *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature*. Universitätsverlag Winter.

Abstrakt:

Niniejszy artykuł recenzyjny omawia monografię *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children's Literature* [Zmiany i trans-

* Rosy-Triantafyllia Angelaki – Assistant Professor in the Department of Early Childhood Education in the Aristotle University of Thessaloniki (Greece). Her research interests include children's and young adult literature, history studies, memory studies, trauma studies, and ecofeminism. Contact: angelaki@nured.auth.gr.

formacje polityczne w literaturze dziecięcej XX i XXI wieku] pod redakcją Bettiny Kümmerling-Meibauer i Farriby Schulz (2023). Tom ma na celu zintegrowanie międzynarodowego, interdyscyplinarnego dyskursu na temat wpływu przemian polityczno-kulturowych na literaturę dziecięcą i młodzieżową w europejskim krajobrazie XX i XXI wieku. Autorka artykułu prezentuje krytyczny przegląd 17 rozdziałów tomu.

Słowa kluczowe:

dziecięcy obywatel, tożsamość, ideologia, migracja, kwestie polityczne, wojna

Global political and economic changes bring about rapid social developments and are often associated with traumatic experiences, such as war, poverty, forced displacement, migration and asylum-seeking, identity loss, social elimination, and even death. Texts addressing political upheavals, economic downturns, wars, and expatriation – along with their consequences – whether written by witnesses or survivors, or by authors seeking to reconfigure a secondary collective memory for readers, may themselves be imbued with political ideologies.

Although children's and young adult literature has always been linked to social and political issues, such events have not always been truthfully represented in books for young readers. The tendency to omit or mitigate these contexts has been particularly noticeable during times of crisis, such as wars, political turmoil, and economic meltdowns. The reasons for such distortions can be found in the ideological attitudes, personal experiences, and background of authors and illustrators, as well as in the socio-political contexts and national narratives of their countries. Additionally, the abiding Romantic myth of innocence for and in childhood (Rose, 1984) has traditionally led adult authors, publishers, and educators to avoid addressing political and traumatic issues in children's books, believing that this would protect children from emotional traumas or prevent their cognitive capacities from overstraining (Minslow, 2017; von Wietersheim, 2019). When authors and illustrators did raise political issues in their books, they often either implicitly imposed their ideological, political, and ethnic beliefs on their immature readers, or sought to prepare children to navigate and understand the world (Shavit, 2005, p. 294).

The way national ideologies, political upheavals, and their socio-historical implications are reflected or omitted in books for young people is a serious concern for researchers in children's and young adult literature. Equally important are the effects of political changes, historical conditions, and social contexts on vernacular literary production, as well as the potential

impact of politically themed books on young people. These issues are addressed in *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children's Literature*, edited by Bettina Kümmerling-Meibauer and Fariiba Schulz (2023a), which aims to consolidate international interdisciplinary discourse on how political and cultural shifts in the European political landscape of the 20th and 21st centuries have influenced children's and young adult literature. Building on prior international scholarship that has opened new research avenues into Europe's political transformations – such as Mitzi Myers' (2000) article "Storying War," Margaret Higonnet's (2008) chapter "Picturing Trauma in the Great War," Mary Tomsic's (2018) article "The Politics of Picture Books: Stories of Displaced Children in Twenty-First-Century Australia," and Philip Nel's (2018) introduction to the special issue of *Children's Literature Association Quarterly* on displacement, "Migration, Refugees, and Diaspora in Children's Literature" – this volume examines representations of war, political conflict, and migration.

The authors of the essays explore concepts of nation and nationalism in literature for young readers and reflect on the role of memory in children's and young adult literature, particularly in relation to trauma studies. The contributors, including established children's literature scholars and emerging researchers from Montenegro, Croatia, Portugal, Poland, the UK, Norway, Germany, Russia, Greece, the US, and Ireland, analyse the political, poetic, and reception aspects of children's and young adult literary texts from their cultural and theoretical perspectives. They aim to capture how politics, ideology, memory, and identity are expressed in various forms of political children's literature and to determine the extent to which these elements shape the individual, historical, and political consciousness of children, whom the editors describe as "the next generation of decision-makers," "whose influence on the shaping of world politics should not be underestimated" (Kümmerling-Meibauer & Schulz, 2023b, p. 10).

The volume is divided into five thematic parts, each comprising three to four chapters. Part 1, "Nation Building and the Idea of the Child Citizen," focuses on the concept of nation-building in post-war Europe and on events such as the creation of new nation states, the redrawing of borders, and the foundation of new political systems, all of which prompted revisions of the child's image as a citizen. In her chapter "The Changing Conception of the Child Citizen in Montenegrin Novels for Children," Svetlana Kalezić Radonjić (2023) explores Montenegrin children's and young adult literature. In her longitudinal analysis of five Montenegrin novel subgenres (fantasy, war novels, childhood-centred novels, animal-themed novels, and adventure novels) produced between 1953

and 2019, she highlights that the first work intended for child readers in Montenegro by a Montenegrin author appeared in 1953, explaining that the reasons behind the belated appearance of such writings were mainly political, as Montenegro's postwar historical and cultural evolution was intricately tied to the development of Yugoslavia. Radonjić connects the concept of citizenship with social responsibility and children's literature and discusses the role of school curricula and literary publishing in socialist and communist societies as formative of young people's ideology, revealing Montenegrin writers' efforts to construct the image of the child as a means of instilling social responsibility in their young readers. This objective was especially pursued when Montenegro was part of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia, but it also continued after Yugoslavia's dissolution. Radonjić's conclusions are thought-provoking and encourage further research, elucidating how Yugoslavia's breakup affected Montenegrin curricula as well as children's and young adult literature, how the characterisation of children evolved in this context, and what sparked the return of the "naive depoliticized narrative" (p. 48) of the innocent child in transitional, conservative societies like Montenegro.

In her essay "Storyworld Transformations in Mid-20th-Century Croatian Picturebooks," Smiljana Narančić Kovač (2023) examines how narrative meanings and broader implications evolve in response to shifting sociopolitical circumstances. Her starting point is the observation that children's picturebooks inevitably impose ideologies on their readers, as ideology is inherent in the very language and images from which picturebooks are made. Drawing on Marie-Laure Ryan's (2004) idea of the storyworld, Kovač (2023) examines the most prominent storyworld elements in twenty-five Croatian picturebooks across three periods: (1) from 1919 to 1940, (2) from 1941 to 1945, and (3) from 1945 to 1953. The author provides a brief overview of Croatia's prevailing political setting in each period and demonstrates how changing ideological and cultural norms influenced the selection and presentation of storyworld elements in children's picturebooks, proving that children were a key target group for propaganda and agitation in Croatia. In her compelling conclusions, Kovač argues that while the storyworlds in pre-war Croatian picturebooks conveyed "the feeling of stability and belonging" (p. 63), connecting childhood with freedom and portraying adults as powerless, post-war picturebooks (1945–1953) adopted a more idyllic tone. In these works, children were not encouraged to stand up for themselves, the war was ignored, and social stability was presented as the primary goal. The author also connects post-war political turbulence and the suppression of dissident political and ideological beliefs among many Croatians to a preference for certain literary genres, as well as to political censorship and

propaganda in Croatian children's picturebooks. Tellingly, she aptly describes these storyworlds as dystopian manifestations of the communist ideology.

In her chapter titled "Children's Literature and the Portuguese Colonial Empire (1925–1940)," Maria Teresa Cortez (2023) examines Portuguese colonial policies, including the overseas Empire's direct control over the African economy and political administration, the Portuguese military dictatorship, and the Civilising Mission in Colonial Guinea-Bissau. Subsequently, she then explains how these factors impacted Portuguese children's literature, which was considered "an excellent means of propaganda, which greatly contributed to fostering interest in colonial issues especially among young people" (p. 85). Having described how schools and cultural events (such as colonial literature competitions) were used to disseminate political ideology and agenda, Cortez offers a comparative analysis of four children's novels written by Portuguese authors between 1925 and 1940, each rooted in the political context of the Portuguese Colonial Empire during the dictatorship. Cortez employs interdiscursive analysis to highlight the interwovenness of literary, political, and educational discourses within each novel, which deal with the Colonial and Salazar Eras. Attentive to their authors' gender and ideological backgrounds, she traces how this interwovenness shapes the narrators' voice, characters' behaviour, and cultural differences, such as depicting Europeans as intellectually and culturally superior to Africans or implying that Portuguese colonial policies promoted Africa's progress. Cortez also examines whether and how the authors' different involvements with the regime translated into distinct portrayals of the Portuguese Empire, the colonisers, and the colonised.

According to Cortez's (2023) findings, this interdiscursive alliance between non-historical colonial children's fiction and official colonial discourse began to disperse in the 1950s, amid the broader international context of decolonisation. This claim is supported by Sara Reis da Silva (2023) in the chapter titled "Discourses of Identity in Portuguese Children's Literature: Shifts and Persistence." Recognising that children's literature can shape a nation's self-images and that Portuguese children's literature "has provided ample spaces for different ways of writing history" (p. 101), while also serving as a significant tool of ideological propaganda under Salazar's dictatorship, da Silva chose to analyse two historical narratives for children. Her selected texts include a narrative poem from 1931, deeply rooted in the values of the Salazarian regime, and a prose narrative from 2008, written by a democratically minded author. As both authors employed a hybrid mixture of fiction and nonfiction, da Silva examines the peritextual information, the image-text relationship, as well as the composition, style, language of the texts, and the narrative voices, to reveal

how Portugal has been represented within the frameworks of dictatorship and democracy. She also outlines the changes and continuities in identity discourse within Portuguese children's literature, concluding that while certain key themes serve as unifying myths reinforcing elements of Portuguese identity in both texts, the treatment of Portugal's historical past varies, reflecting the authors' differing pedagogical, political, ideological, and aesthetic perspectives.

Part 2 of the volume, "Dreadful War Experiences: World War II and the Impact of the Cold War," focuses on the trauma of war and its profound effects on the population, foregrounding children as victims and vulnerable bystanders. In "Make Peace, Not (the Trojan) War: Transformation and Continuity in the Mirror of the Myth of Troy – with a Focus on Polish Children's Literature," Katarzyna Marciniak (2023) shares her concerns and hopes regarding the role of children's literature in instilling universal and timeless values in children, enabling them to grow up and apply these values to live in peace. The starting point of her argument is the notion that ancient Greek myths, as timeless works adaptable to the changing needs of societies worldwide, foster reflection on transformation and continuity. With their universal cultural and moral values and concepts, such as honesty, love, empathy, reconciliation, respect for the environment, and devotion to family and country, myths serve as a means for adults to introduce critical issues to children. Likewise, the coded and symbolic language of myths allows authors to guide young readers through the process of identity-building and learning about the world.

Building on the observation that many Polish writers have long drawn parallels between the fates of the Trojans and the Poles, both longing for their homeland, and reflecting that "still today our world looks at itself in the mirror of the Trojan myth" (Marciniak, 2023, p. 133), the author examines the Trojan myth's paradoxical potential and proposes a comparative study of its contemporary reception in children's literature. She selects Polish children's and young adult books, examining the ideological backgrounds and narrative techniques of their authors to demonstrate how, driven by their personal experiences and memories of the World Wars, they depict war as a universal disaster by juxtaposing Trojan mythological characters and episodes with Polish historical figures and events. This practice invites readers to reflect on whether, and to what extent, societies have evolved since the Trojan war, what needs reform, and what is worth preserving.

In "When Rabbits Get Scared: Exploring a Cognitively Challenging Picturebook on War," Åse Marie Ommundsen and Gro Marie Stavem (2023) argue that children's picturebooks are an important tool to help young readers navigate the challenges of today's humanitarian emergencies. With this idea

in mind, they discuss a Norwegian/Danish picturebook about war, whose verbal and pictorial narrative focuses on traumatic events such as warfare, bombing, starvation, mutilation, and the loss of a loved one, all seen from a child's perspective. Ommundsen and Stavem demonstrate that the book incorporates a broad range of thematic, cognitive, and aesthetic challenges alongside educational affordances, pondering whether it can be considered 'challenging,' meaning that it invites readers to think critically and interpret the relationship between text and image. Additionally, the authors explore how the book fosters emotional and critical literacy, assessing whether it encourages children to become responsible citizens who make informed decisions about power and control while considering their own and others' feelings, ideas, and intentions.

Ommundsen and Stavem (2023) address these issues by first referencing scholars' definitions of challenging picturebooks, as well as emotional and critical literacy. They then offer a literature review on methods for improving children's emotional literacy and critical thinking. By analysing the peritext, colour symbolisms, allegorical devices, and narrative techniques of the selected book, the authors illustrate how the writer and illustrator cultivate readers' narrative imagination, encouraging reflection on life in a war zone and raising political issues. Their observations on recurring patterns in war-themed picturebooks, the ways images counterbalance the harsh truths revealed by the text (and vice versa), and the benefits and deeper understanding children can gain from reading such works are particularly pertinent.

As Victoria de Rijke (2023) notes, throughout the 20th century, the major demands of victims of totalitarian and repressive governments found expression in movements to reclaim memory. In "Hidden in Plain Sight: Explorations of the Cold War in Selected Picturebooks," de Rijke (2023, p. 174) draws on Jacques Derrida's (1972/1981) concepts of memory and absence to argue that memory "has holes in it" (p. 111) "before we come to write it up or picture it" (de Rijke, 2023, p. 174), and to assert that while hypomnesia is not memory itself, it undeniably influences our recollection. Building on these insights and acknowledging that forgetting has been used as a political strategy by democratic governments, she focuses on picturebooks that use abstract expressionism to visually depict the Cold War era, a period we typically associated with "walls, espionage, arms and space races whereas a cultural war was going on" (p. 174) as well. She compares books published in the 1980s with selected picturebooks produced between 2002 and 2014 to understand how each corpus represents the conditions and effects of the Cold War and to assess whether contemporary authors and illustrators of historical narratives for children can authentically portray this period, despite not having experienced it firsthand.

De Rijke (2023) interprets the choices of themes, colours, designs, and materials in her sample of works, decoding their underlying ideology and linking it to the backgrounds of the writers and illustrators. She identifies and analyses their postmodern narrative techniques, concluding that recent books adopt a more emotional, nostalgic, and reflective attitude. The author offers insightful explanations for why some works from the 1980s directly confront the challenges and horrors of war, while others reveal that “nostalgia has blotted out the horrors of war” (p. 166). With concern, she links this nostalgic glossing over of violence to shifting political ideologies and transformed conceptions of childhood. Additionally, the author speculates that such approaches may serve to absolve adults of responsibility.

In “Translations’ Publishers and Censors: Transformations of Western Children’s and Young Adult Literature in People’s Poland under Stalinism (1945–1956),” Katarzyna Biernacka-Licznar and Natalia Paprocka (2023) recount a significant shift in the direction of literature imports for children and young adults in Poland under Stalinist rule (1948–1956). They depict the influence of the new political landscape on the selection of literature from behind the Iron Curtain for translation and discuss the censorship of children’s books imposed by the Polish state and state-owned publishing houses. During this period, the communist Polish United Workers’ Party used literature as “a guarantor of the prevailing political system, a weapon of class struggle, a collective agitator, a propagandist and an organizer of the masses” (p. 181). Polish children’s literature, as Biernacka-Licznar and Paprocka note, came under strict control, especially after socialist realism was proclaimed the country’s official literary programme. Since children were seen as the future builders of socialism, literature addressed to them had to be optimistic and pacifist, inspire love for the socialist homeland, harshly condemn its “internal enemies” and spread “anticlericalism, secularism, atheism, formation of a scientific vision of the world” (p. 187).

Biernacka-Licznar and Paprocka (2023) report on the activities of both full-time censors, who operated throughout Poland, as well as translators and scholars known as contract censors. They support their argument with prior research on translated children’s and young adult literature published in Poland, registers of children’s books ordered to be withdrawn from circulation, reviews of Western children’s books by censors of the Central Office for the Control of the Press, Publications and Performances, and prefaces to books that offered interpretive guidelines aligned with the state’s official ideology. To illustrate how the ruling party’s interests and ideological dogmas impacted the selection of Western literature for translation, and how its final form

was negotiated by publishers and institutional censorship in Stalinist Poland, Biernacka-Licznar and Paprocka cite statistics on the origins of Polish translations for children during the Stalinist period and enumerate the methods used by Polish authorities to eliminate independent private and Catholic publishing houses. They also specify what was valued and denounced in children's books by those who evaluated them and describe the conditions under which controversial foreign books were reissued in Poland.

The significance of memory and its influence on narrative strategies in children's literature are at the core of Part 3, "Practices of (Post-)Memory." In her chapter, "Untying the Knots' of the Past: The Representation of Traumatic Events of Soviet History in Contemporary Russian Young Adult Literature," Olga Mikhaylova (2023) points out that post-1940s Russian children's literature rarely addressed child survivors' psychological trauma or posttraumatic stress disorder; instead, it often portrayed children as emblematic heroic figures. She observes that this portrayal has compelled contemporary writers for young readers to renegotiate Russia's past and narrativise events differently, especially those previously omitted or viewed by critics and readers as collective, rather than individual, traumatic experiences. In her analysis of the recent tendency to explore the past through depictions of personal traumas and reflections, Mikhaylova examines the treatment of exile trauma in two short novels for young adults, written by two prominent contemporary Russian writers in 2014 and 2017. Both works exhibit features of the so-called traumatic narrative, centring on the experiences of their adolescent female protagonists who confront the horrors of war and exile in Soviet Russia. Their identification as ethnic and ideological Others, coupled with their exposure to various forms of social injustice, demonstrates how human personalities are shaped by historical pressures and resistance to them.

Mikhaylova (2023) explores the portrayal of the child as the Other against the backdrop of tragic episodes in contemporary Russian young adult literature, examining the literary means and nonfiction devices that help Russian writers create truthful and realistic accounts of traumatic events. Mikhaylova discusses the literary features and poetics of impressions in trauma narratives, tracing them in her selected books to demonstrate how they intertwine collective traumatic historical experiences with personal or familial ones. She also reviews the methods writers use to reveal the moral foundations of human relationships under traumatic historical circumstances, underscoring the essential continuity of human experience over time. The selected works, which revisit a tragic period in Soviet history, emphasise human dignity, feature ordinary young characters, and revolve around a moral and ethical narrative axis,

highlighting resilience in the face of traumatic conditions. Drawing on themes explored by other Russian authors in books from 1959 and 1995, which address stolen childhoods, premature adulthood in wartime, and Otherness shaped by trauma, Mikhaylova briefly examines the settings, themes, characters, narrative structures, and paratexts of these earlier works to support her argument about how children's recovery from trauma was conceptualised in the past.

In "Childhood Engaged: Polish Subjective Literary Narratives in the Face of History and Politics," Dorota Michułka (2023) explores contemporary Polish historical novels for children and young adults, with a particular focus on family stories and narratives that evoke images of the past. She argues that such narratives function as vehicles of cultural and social memory, playing an important role in historical education for young readers. This function stems from their ability to engage readers by prompting them to confront the difficult past and reflect on its relevance to the present. Besides, these novels serve as useful tools for developing children's and young adults' social skills and nurturing their existential and ethical attitudes. Michułka contends that the books set within specific socio-political and historical contexts offer an effective means both for recalling the past and assessing the extent to which political and social transformations have influenced the representation of childhood. To support her argument, she analyses two Polish historical novels for young adults, published in 1987 and 2018, respectively.

Both novels can be considered engaged literature and exemplify the literary genre of the family story, which, according to Michułka (2023, p. 229), "creates a platform for discussion between readers of all ages, provoking intergenerational dialogues" and aligns with the discourse of participatory culture. Michułka underlines that, at the turn of the millennium – a period marked by a major political breakthrough, the abolition of censorship, as well as the emergence of a new reality and social consciousness – the myth and topos of childhood as "an image of human fate" resurfaced in Polish literature (p. 216), serving as an element that helped maintain balance amid changing realities. Consequently, this unique historical moment shapes the interpretation of both novels, which employ sophisticated narrative strategies – such as frame stories and embedded micro-histories – to create a psychological and poetic narrative that evokes nostalgia for a bygone everyday childhood. Revisiting the past, the young protagonists mythologise it while simultaneously seeking the objective truth. Everyday details are integrated into broader political and socio-cultural contexts, with the action set in real locations, helping to situate the events in actual historical developments and support the historical verisimilitude of the episodes.

In their chapter titled “The Ideological (Mis)Use of the Greek Civil War and Politics in Contemporary Greek Young Adult Literature,” Vassiliki Vassiloudi and Anastasia Economidou (2023) highlight the lack of scholarly consensus on historical fiction, with researchers debating its definition, typology, veracity, authenticity, and accuracy. They also question its legitimacy as a tool for historical education, its place in the social studies curriculum, and its role in shaping readers’ ideology and historical consciousness. Vassiloudi and Economidou argue that fiction can serve as a middle ground between official and personal memory, offering a restorative outlet for histories marginalised due to political stakes or aiming to shield child readers from trauma. In their proposed typology, fiction that uses history as a starting point to tell a story differs from fiction based on textbook-like historical discourse and from semi-fictional works that incorporate some of the resources historians use to reconstruct the past. The authors also report that, in the aftermath of the two World Wars, young adult historical fiction writers pursued different objectives. Rather than emphasising national grandeur and homogeneity, they began to craft narratives that support the present and cultivate moral values among their readers.

Building on this perspective, Vassiloudi and Economidou (2023) examine five young adult historical novels published between 1983 and 2011, a period of democratic restoration in Greece when attempts were made across the political spectrum to restore national unity and overcome the polarisation caused by the Greek Civil War (1946–1949), a controversial event in the Greek national narrative. They briefly contextualise the historical setting of the books, categorise them according to their proposed typology of historical fiction, and emphasise that the timing of their publication is key to understanding the political connotations and the depiction of the civil conflict. Specifically, Vassiloudi and Economidou argue that the perception of the historical past in these novels aligns with the political and cultural demands of their time. The authors of the novels did not aim to represent the past as it was but rather as it should be interpreted by young adults. This treatment of historical material was shaped by their political beliefs, their efforts to take the edges off the civil conflict in the interest of national unity in the post-civil war era, and their intention to present contemporary readers with more positive models of behaviour, providing lessons in humanity, morality, and solidarity. Vassiloudi and Economidou substantiate their insights by discussing the literary portrayal of adolescent characters, narrative techniques, peritextual elements, and diction, noting how readers are invited to engage with historical truth despite their temporal distance and lack of direct experience with the depicted

past. In a self-reflective gesture, the authors also explore the factors behind their own political positioning.

Part 4, “Migration and Transnationalism,” examines how migration movements shape the evolving notions of national identity. Discussions on this topic are widespread, with some calling for a revival of national virtues, while others propose innovative approaches to address this global challenge and champion transnationalism. In “The Entanglements of Polish Past and Canadian Present in Heather Kirk’s *A Drop of Rain* (2004),” Mateusz Świetlicki (2023) focuses on Heather Kirk’s second Polish-themed young adult novel, published in 2004, which explores the experiences of Polish Canadians in the early 2000s. The book depicts various forms of structural oppression in Canadian society, captures what it meant to be Slavic in Canada after World War Two, addresses the Holocaust, combining it with other difficult histories, and enables readers to “witness how History, directly or indirectly, influences present day reality” (p. 254).

In his textual analysis, theoretically underpinned by memory studies, particularly Michael Rothberg’s (2009) concept of multidirectional memory, Świetlicki (2023) demonstrates how Kirk intertwines the complex past and present of Poland and Canada, highlighting their unexpected entanglements. Considering Kirk’s ideology and the socio-political climate at the time of the book’s publication, he interprets the author’s choices and exaggerations, including the role of Christianity in Poland, the part Poles played in rescuing Jews during World War Two, and the notion of Poland being chosen by God to suffer for others, “particularly its oppressive neighbors” (p. 262). Świetlicki also addresses the novel’s problematic aspects, such as its equation of Nazism with Communism and capitalism, the blending of various forms of victimisation, historical inaccuracies that challenge its status as historical fiction, and the adolescent protagonist’s failure to come of age properly, which is at odds with the conventions of the genre.

In “Ninety Miles from Havana: Exile and Heritage in Cuban American Children’s Literature,” Kenneth Kidd (2023) briefly outlines Cuba’s political history and its impact on children’s literature, concluding that during the period when Cuba was a Spanish colonial possession until 1898, Cuban “children’s literature was largely colonial, a Spanish-language project drawing on indigenous folklore and storytelling traditions” (p. 276). He notes that Cubans have long emphasised the importance of children’s literature to Cuban sovereignty, describing their 19th-century efforts to promote it as a model for cosmopolitan citizenship and identity formation in the Americas. Kidd also describes the complex political and social relationship between the US and Cuba, including the reasons behind the long-standing patterns of migration and cultural

exchange between the two countries. He examines how this relationship has shaped both Cuban and Cuban American children's literature, explaining that the 1959 Revolution revitalised and reoriented Cuban children's literature, which sought to promote Cuba as an independent nation. While Cuban children's literature concentrates on Cuban themes and people, Cuban American children's literature is largely an effect of the Revolution and large-scale migrations from Cuba to the US, remaining deeply preoccupied with their fallout.

With a focus on the potential transcultural study of Cuban American children's literature, the author extends Isabel Borland's (1998) idea of Cuban American literature as "a literature of exile" to Cuban American children's literature from 1990 to the present (Kidd p. 274). He also draws on Ann Gonzalez's (2018) discussion of how Latin American children's literature has struggled with the logic of coloniality, at once affirming and contesting the assumptions of racial and cultural superiority. Kidd (2023) examines how Cuban American children's literature can be analysed transculturally, presenting the competing ideologies and commitments of Cubans who emigrated to the US in the wake of Fidel Castro's rise to power and the Revolution, and how these are reflected in Cuban American children's texts. He further distinguishes two broad categories of Cuban American literary production for children: (1) children's books within the exile narrative tradition, including memoirs and fictionalised versions of such accounts, and (2) heritage literature, that is, stories with metafictional leanings, where protagonist try to maintain their Cuban identity while navigating Americanisation. Kidd's analysis of representative works from each category reveals interesting conclusions about the ideological purposes of the two categories, the attitudes of Cuban Americans, including writers, toward the political values, aims, and ideology of the United States, as well as the achievements of the Revolution in conjunction with the potential for transnational literary dialogue.

In "Nostalgia and Empathy in Greek Picturebooks about Refugees," Angela Yannicopoulou (2023) explores the verbal and visual narratives in Greek picturebooks that address refugee themes. These works span from depictions of Greek refugees (chiefly those displaced from Smyrna after the 1922 Asia Minor Catastrophe, a contentious episode in Greek history) to portrayals of post-2015 refugees from the Middle East. The author points out that these picturebooks tend to avoid deeply engaging with the harsh events or the political contexts underlying refugee crises. Reductive in their treatment of the war context, these publications usually reflect refugees' perilous journeys, the difficulties they face in their adopted countries, and their painful longing for their homeland. Yannicopoulou examines why nostalgia and empathy

for the expatriates' predicaments emerge as core concepts in her picturebook sample. She offers an extensive analysis of the origins and ideological implications of these concepts, questioning whether the identities of authors and readers might influence the way these central themes are handled. Additionally, Yannicopoulou investigates how nostalgia is evoked and symbolised through intertextuality and interpictureoriality, as well as how it contributes to the construction of a diasporic identity.

According to Yannicopoulou's analysis (2023), the picturebooks about Greek refugees, some of which were written by second-generation refugees, are deeply imbued with nostalgia for a lost home, a pivotal concept in their narratives. With the Greekness of Asia Minor reasserted through both illustrations and text, the refugees' fundamental identity is shaped by the geographical and cultural elements of their lost "glorified homelands" in Asia Minor (p. 294). Regarding the picturebooks that depict refugees as the Other, Yannicopoulou contends that while such works evoke empathy from readers, their authors – who have not experienced migration – and their intended non-refugee audiences contribute to a clear-cut distinction between the displaced and the non-displaced. She asserts that these publications contribute to the objectification of Middle Eastern refugees as outsiders and that the literary devices and nonverbal techniques employed in these books ultimately undermine their identity.

In Part 5, "Pursuing a Sociopolitical Agenda: Empowerment Through Narratives," the discussion revolves around the notion that narratives with political themes can empower child readers when aligned with a specific sociopolitical agenda. In "Tyrants, Dictators, and Sovereigns in Greek Children's Literature: The Case of a Greek Political Fairy Tale," Tzina Kalogirou and Myrsini Vlassopoulou (2023) examine a range of literary and visual texts that deal with modern Greek political history, discussing how myth, history, and politics intersect within these works and exploring the portrayal of tyrants, dictators, and sovereigns. Interestingly, the authors made these works part of their teaching project, arguing that literature can empower individuals to resist oppressive social and political systems – a perspective deeply rooted in Greek culture and its spirit of resistance sustained by the Greek people (and writers) from the Byzantine Empire through the two World Wars to the Junta period (1967–1974). According to the authors, Greek children's literature embodies this ethos, advocating consistently for the struggle for emancipation and highlighting the active role of youngsters as agents of freedom within society.

In their educational work, Kalogirou and Vlassopoulou (2023) attempted to encourage children to critically interpret literary texts and their accompanying images. They investigated how young readers perceived and understood

concepts such as exploitation, power, and oppression, how they responded to literary representations of these issues, and what connections they could draw between fictional and real-world oppression in contemporary societies. This formed the gist of a teaching project they launched in a Greek primary school, using a 2019 allegorical Greek fairy tale preoccupied with totalitarian regimes and the tyrant as a timeless archetype. The authors outline the project's theoretical framework, describe their teaching methods (e.g., creative and critical writing, along with creating visual and multimodal resources as forms of 'protest' against oppression), and set their primary goal as helping children identify the five facets of oppression depicted in the book while recognising literary writing as a powerful tool for subverting dictatorships.

In "Rebel Girls and Trailblazers: Women's Collective Biographies and Strategies of Meaning-Making," Hadassah Stichnothe (2023) argues that writing about women's lives is not only a political practice, but also a medium for conveying specific political notions and ideologies. Focusing on contemporary women's collective (or collected) biographies, Stichnothe defines the genre, examines its types and textual strategies, traces its history, and highlights key milestones in its development. She argues that while such texts may express different political positions, their common aim is to provide children and their adult co-readers with images of female role models. These figures are always selected within a specific socio-political context and, as Stichnothe notes, tend to be heroised in such works. Drawing on other scholars' typologies of historical collective biographies, she categorises these texts based on their functional aims and discusses their customary structural, narrative, and visual strategies. Shifting her focus to women's collective biographies and trends observable in such writings, the author analyses their ideological strategies of meaning-making, internal organisation, and effect on the perception of their subjects.

Stichnothe (2023) observes that collective biographies tend to omit women who are famous primarily for their relationships with men and that certain nationalities, occupations (e.g., children's literature authors), races, sexual preferences, and political ideologies are underrepresented in them. In her view, the neglect of women's political agendas is "demeaning" (p. 346) and problematic. Stichnothe also points to the frictions at the intersection of fiction and factual writing, where these biographies are situated, and provides insightful comments on how these works reclaim a literary discourse traditionally coded as 'male.' By forging a female community between the narrator and the narratee, these biographies a shared bond over women's life stories and their implications for the future.

In “Icarus’ Fall as Suicide: The Icarus Myth Exploring Bullying and Mental Health in Children’s and YA Fiction,” Owen Hodkinson (2023) investigates the Icarus myth and his “rise and fall” as a recurring theme in 20th- and 21st-century English children’s and young adult literature and explains why the authors of several retellings have chosen to portray Icarus-like figures as outsiders, marginalised, or bullied by peers for their differences. Hodkinson briefly outlines the components of the Icarian myth that are typically omitted in adaptations for younger audiences, stating that these retellings help children learn about the society they will inhabit as adults, including its institutions and broader political landscape. He then discusses two contemporary novels (published in 1984 and 2016, respectively) that adapt the short myth of Icarus, altering some of its key details to address psychological struggles. These books explore the mental health problems caused by childhood trauma, further exacerbated by societal mistreatment of those who are different. They are also educational, raising awareness of how adult politics affects not only the lives of parents but also their children. With narrative techniques that “tend to increase the impression of Icarus as an outsider” (p. 355), the novels suggest two possible in-group responses to outsiders and provide implicit lessons about bullying and destigmatising mental health problems. Having analysed the plots, characters, narrative techniques, and ideologies of the novels, Hodkinson argues that the young adult novel from 1984 marks a cultural shift toward greater openness and honesty in addressing trauma, bullying, mental health, and suicide in young adult literature, with the later novel being read as a retelling of its predecessor. Hodkinson surveys the similarities and differences between the two works and discusses their psychological interplay with the Icarian myth, offering insightful observations on how individuals with mental health problems (like the protagonists) and society use ancient Greek myths.

“More Lateral Than Didactic – Unobvious Controversials in the Poetics for Children of George Saunders and Matthew Sweeney Explored Through a Freirean Lens,” the final contribution in the volume, was penned by Jones Irwin (2023), who advocates for the transformative potential of children’s literature to shape readers’ political and moral beliefs. This idea stems from Irwin’s view of children’s poetry as a site where poetry, art, politics, and education clash, with the very conception of children’s literature at stake in this conflict. The author complains that narrow educational concerns, entangled in performance- and testing-based literacy education policies in Europe and elsewhere, have recently eclipsed a more comprehensive, Freirean vision of predominantly aesthetic and existential literacy. This trend, he contends, has fueled ideological divides in education departments.

In the Irish context, Irwin (2023) identifies a robust and more challenging existential-pedagogical and political paradigm of literacy that serves as an iconoclastic counterpoint to the increasingly reductionist literacy programmes embraced in education. Subscribing to Paulo Freire's approach to literacy and pedagogy, which can produce "a total change in society" (p. 372), Irwin explores the potential for existential literacy and performativity in children's poetry and literature that is "more lateral than didactic," highlighting its capacity to foster a socio-political critique of ideology. The author of the chapter looks at the ironic and surrealist poetry of Matthew Sweeney, who bridged the child/adult divide with his works, alongside George Saunders, whose fables engage both children and adults. Irwin argues that both Saunders and Sweeney introduce controversial topics in an "unobvious" way, seeking to bring about a reversal of power dynamics in children's literature. Specifically, their works aspire to subvert the notion that children's literature is "incapable of seriousness or of deploying a political critique of its own" (p. 375) while maintaining a strong ethical vision. He concludes that their verse and narratives encourage a deeper understanding of literature by shaping complex political messages that challenge both children and adults, thus promoting a critical engagement with literature.

The ways in which political issues are addressed in children's and young adult books – whose influence on world politics should not be underestimated – are of prime interest in the study of children's and young adult literature. *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children's Literature*, edited by Bettina Kümmerling-Meibauer and Farriba Schulz, explores various forms of political children's literature, examining their presentation of political topics to a young readership, their impact on recipients, and the political knowledge they impart from both historical and contemporary perspectives. This volume has broad appeal and immediate relevance, filling a significant gap in international children's literature studies. By crossing geographical and disciplinary boundaries, the contributors provide a dense and valuable examination of an under-researched field. Equally importantly, they encourage other scholars of children's literature to pursue this line of research, thereby advancing and consolidating the international interdisciplinary discourse on children's and young adult literature. Hence, in conclusion, I recommend this volume as an excellent resource to consult when investigating how socio-political shifts have shaped literature for young readers.

References

- Biernacka-Licznar, B., & Paprocka, N. (2023). Translations' publishers and censors: Transformations of Western children's and young adult literature in People's Poland under Stalinism (1945–1956). In B. Kümmerling-Meibauer & F. Schulz (Eds.), *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature* (pp. 179–195). Universitätsverlag Winter.
- Borland, I. A. (1998). *Cuban American literature of exile: From person to persona*. University Press of Virginia.
- Cortez, M. T. (2023). Children's literature and the Portuguese colonial empire (1925–1940). In B. Kümmerling-Meibauer & F. Schulz (Eds.), *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature* (pp. 81–100). Universitätsverlag Winter.
- da Silva, S. R. (2023). Discourses of identity in Portuguese children's literature: Shifts and persistence. In B. Kümmerling-Meibauer & F. Schulz (Eds.), *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature* (pp. 101–116). Universitätsverlag Winter.
- de Rijke, V. (2023). Hidden in plain sight: Explorations of the Cold War in selected picturebooks. In B. Kümmerling-Meibauer & F. Schulz (Eds.), *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature* (pp. 159–178). Universitätsverlag Winter.
- Derrida, J. (1981). *Dissemination* (B. Johnson, Trans.). University of Chicago Press. (Original work published 1972).
- Gonzalez, A. (2018). *Post-colonial approaches to Latin American children's literature*. Routledge.
- Higonnet, M. (2008). Picturing trauma in the Great War. In E. Goodenough & A. Immel (Eds.), *Under fire: Childhood in the shadow of war* (pp. 115–128). Wayne State University Press.
- Hodkinson, O. (2023). Icarus' fall as suicide: The Icarus myth exploring bullying and mental health in children's and YA fiction. In B. Kümmerling-Meibauer & F. Schulz (Eds.), *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature* (pp. 351–370). Universitätsverlag Winter.
- Irwin, J. (2023). More lateral than didactic – Unobvious controversials in the poetics for children of George Saunders and Matthew Sweeney explored through a Freirean lens. In B. Kümmerling-Meibauer & F. Schulz (Eds.), *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature* (pp. 371–382). Universitätsverlag Winter.
- Kalezić Radonjić, S. (2023). The changing conception of the child citizen in Montenegrin novels for children. In B. Kümmerling-Meibauer & F. Schulz (Eds.), *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature* (pp. 39–54). Universitätsverlag Winter.

- Kidd, K. (2023). Ninety miles from Havana: Exile and heritage in Cuban American children's literature. In B. Kümmerling-Meibauer & F. Schulz (Eds.), *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature* (pp. 273–288). Universitätsverlag Winter.
- Kümmerling-Meibauer, B., & Schulz, F. (2023a). Introduction: Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature. In B. Kümmerling-Meibauer & F. Schulz (Eds.), *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature* (pp. 9–38). Universitätsverlag Winter.
- Kümmerling-Meibauer, B., & Schulz, F. (2023b). *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature*. Universitätsverlag Winter.
- Marciniak, K. (2023). Make peace, not (the Trojan) war: Transformation and continuity in the mirror of the myth of Troy – with a focus on Polish children's literature. In B. Kümmerling-Meibauer & F. Schulz (Eds.), *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature* (pp. 119–138). Universitätsverlag Winter.
- Michulka, D. (2023). Childhood engaged: Polish subjective literary narratives in the face of history and politics. In B. Kümmerling-Meibauer & F. Schulz (Eds.), *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature* (pp. 215–234). Universitätsverlag Winter.
- Minslow, S. (2017). Helping children understand atrocities: Developing and implementing an undergraduate course titled war and genocide in children's literature. In S. W. Murray (Ed.) *Understanding atrocities: Remembering, representing and teaching genocide* (pp. 199–222). University of Calgary.
- Myers, M. (2000). Storying war: A capsule overview. *The Lion and the Unicorn*, 24(3), 327–336.
- Narančić Kovač, S. (2023). Storyworld transformations in mid-20th-century Croatian picturebooks. In B. Kümmerling-Meibauer & F. Schulz (Eds.), *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature* (pp. 55–80). Universitätsverlag Winter.
- Nel, P. (2018). Introduction: Migration, refugees, and diaspora in children's literature. *Children's Literature Association Quarterly*, 43(4), 357–362. <https://doi.org/10.1353/chq.2018.0043>.
- Rose, J. (1984). *The case of Peter Pan, or the impossibility of children's fiction*. Palgrave Macmillan.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford University Press.
- Ryan, M.-L. (2014). Story/worlds/media: Tuning the instruments of a media-conscious narratology. In M.-L. Ryan & J.-N. Thon (Eds.), *Storyworlds across media: Toward a media-conscious narratology* (pp. 25–49). University of Nebraska Press.

- Shavit, Z. (2005). *A past without shadow: Constructing the past in German books for children*. Routledge.
- Stichnothe, H. (2023). Rebel girls and trailblazers. Women's collective biographies and strategies of meaning-making. In B. Kümmerling-Meibauer & F. Schulz (Eds.), *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature* (pp. 331–350). Universitätsverlag Winter.
- Świetlicki, M. (2023). The entanglements of Polish past and Canadian present in Heather Kirk's *A Drop of Rain* (2004). In B. Kümmerling-Meibauer & F. Schulz (Eds.), *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature* (pp. 253–272). Universitätsverlag Winter.
- Tomsic, M. (2018). The politics of picture books: Stories of displaced children in twenty-first-century Australia. *History Australia*, 15(2), 339–356. <https://doi.org/10.1080/14490854.2018.1452156>.
- von Wietersheim, A. (2019). *Später einmal werde ich es dir erzählen. Leerstellen in der deutschen Kinderliteratur der 1950er Jahre*. Universitätsverlag Winter.
- Yannicopoulou, A. (2023). Nostalgia and empathy in Greek picturebooks about refugees. In B. Kümmerling-Meibauer & F. Schulz (Eds.), *Political changes and transformations in twentieth and twenty-first century children's literature* (pp. 289–303). Universitätsverlag Winter.

About a Girl: Louisa May Alcott's *Little Women* at 150th Anniversary – Analysing Its Cultural and Literary Impact¹

Shealy, D. (Ed.). (2022). *Little Women at 150*. University Press of Mississippi.

Abstract:

The review article outlines the key issues and themes of the anthology *Little Women at 150*, edited by Daniel Shealy (2022), and describes its structure and contributions. It highlights the extensive introduction, which provides historical context and insights into Louisa May Alcott's approach to *Little Women* (1868–1869). The paper also discusses the novel's relevance in modern times, its cultural impact over the past 150 years, and the various scholarly perspectives presented in this monograph.

Key words:

19th-century literature, American literature, girls' novel, *Little Women*, Louisa May Alcott, women's writing

* Agnieszka Kocznur – MA, prepares a doctoral dissertation at the Doctoral School of Languages and Literatures at the Faculty of Polish and Classical Philology at the Adam Mickiewicz University in Poznań (Poland) on contemporary Polish girls' novel and young adult fiction; member of the Children's Literature and Culture Research Team at AMU. Contact: agnkoc@amu.edu.pl.

¹ The article was prepared as part of the Polish National Science Centre grant Opus 21 – project no. 2021/41/B/HS2/00876: *Pół wieku polskiej literatury dziecięcej. Twórczość dla dzieci w kręgu władzy i produkcji kulturowej: odbiorca literatury – literatura jako odbiorca* [Half a Century of Children's Literature in Poland. Texts for a Young Audience in the Context of Cultural Production and Power: The Recipient of Literature – Literature as a Recipient].

O dziewczynie. 150 lat *Małych kobietek* Louisy May Alcott – literackie i kulturowe znaczenie powieści

Shealy, D. (red.). (2022). *Little Women at 150*. University Press of Mississippi.

Abstrakt:

Niniejszy artykuł recenzyjny nakreśla kluczowe problemy i tematy antologii *Little Women at 150* [150 lat *Małych kobietek*] pod redakcją Daniela Shealy'ego (2022) oraz opisuje jej strukturę i treść. Szczególną uwagę poświęcono obszernemu wprowadzeniu, które przybliży kontekst historyczny oraz podejście Louisy May Alcott do *Małych kobietek* (1868–1869). W recenzji omówiono znaczenie powieści w czasach współczesnych, jej kulturowy wpływ na przestrzeni 150 lat oraz różne naukowe perspektywy przedstawione w monografii.

Słowa kluczowe:

literatura XIX wieku, literatura amerykańska, powieść dla dziewcząt, *Małe kobiety*, Louisa May Alcott, pisarstwo kobiet

Little Women by Louisa May Alcott (1868–1869) is one of the most famous girls' novels worldwide, and its influence remains unparalleled. The legacy of *Little Women* has expanded Alcott's novel into a cultural phenomenon that continues to be studied, interpreted, adapted and, above all, read by generations. This review article discusses the multiauthored monograph *Little Women at 150*, edited by Daniel Shealy (2022b) and published by the University Press of Mississippi. This volume is the result of a collaborative effort between the editor and eight Alcott scholars, who have spent years researching the author's work and promoting her legacy: John Matteson, Roberta Seelinger Trites, Sandra Harbert Petruionis, Beverly Lyon Clark, Anne K. Phillips, Christine Doyle, Joel Myerson and Gregory Eiselein. The body of research on Louisa May Alcott's life and work is extensive and multifaceted, encompassing biographies (e.g., Matteson, 2008; Reisen, 2009), critical studies (e.g., Eiselein & Phillips, 2001; Clark, 2004), thematic analyses, discussions of illustrations, and numerous comparative studies. The enduring relevance of *Little Women* is further evidenced by recent scholarly discussions within the frameworks of ecocriticism (Tsirakoglou, 2023) and queer studies (Quimby, 2003; Tuck, 2006; Wolverton, 2022), reflecting the continuous interest and evolving perspectives of successive generations of scholars specialising in Golden Age children's literature.

The "Introduction" (Shealy, 2022a) provides detailed historical overview of the first edition of *Little Women* and discusses Louisa May Alcott's approach to her own work. It offers an insightful synthesis of various issues related to

the novel. An analysis in the “Introduction” reveals that Alcott viewed her work with a surprising degree of scepticism, providing a crucial interpretative context for literary scholars. In her letter from October 1868, Alcott (1987) referred to *Little Women* as “the little story” (p. 118) reflecting her perception of it as lesser literature – a view likely influenced by the prestigious literary environment of Concord and Boston where she grew up. Despite the novel’s enduring success, she considered juvenile fiction inferior and, near the end of her life, expressed regret for not having written the more serious novels she had envisioned (Shealy, 2022a, p. 5). Shealy underscores the cultural significance of *Little Women* over the past 150 years, highlighting its influence on prominent figures such as Carson McCullers, Gloria Steinem, Theodore Roosevelt, Patti Smith, J. K. Rowling, and many others (p. 8). By examining how the novel has inspired these individuals, Shealy further demonstrates its enduring and widespread impact on culture and literature. Additionally, he emphasises the novel’s importance within the American literary landscape. The author also reviews the film and television adaptations of the book, noting its significant resonance in popular culture. Furthermore, the “Introduction” provides an overview of various English-language scholarly studies, serving as a guidepost for further in-depth research. Shealy also raises questions that shape our expectations for the book:

What did Louisa May Alcott create that transformed *Little Women*, a novel about an impoverished family, into one of the classic imaginative works of children’s literature? Is *Little Women* still relevant in the twenty-first century? What is the reason for the novel’s enduring popularity? Did Alcott’s earlier fiction influence her most famous work? What was the effect of *Little Women* on readers and writers in other countries? Why does the character of Jo March resonate so much with readers? Does the novel still have important ideas to convey to young readers on the verge of adulthood?” (p. 11).

However, these questions, which could certainly be addressed within the individual essays, do not reflect the primary objective behind the creation of this book. While any monograph aims to function as a cohesive whole, the lack of a clearly defined purpose in the “Introduction” sometimes gives the impression of a random collection of essays. The reasoning behind their arrangement is also unclear, and Shealy does not address this in his section. Therefore, I will discuss them in my own thematic order, grouping them into pairs or threes based on their thematic connections.

The first essay, “Class, Charity, and Coming of Age in *Little Women*” by John Matteson (2022), primarily focuses on interpreting the novel through the lens of

social class. This perspective underlines a harmonious and interdependent social order, reflecting the belief in the inherent value and purpose of every social role within the community. The novel, through its narrative and character interactions, subtly reinforces this ideology by portraying a society where cooperation and shared responsibility are paramount. This echoes the Puritan view of a divinely ordained social hierarchy, one that functions cohesively for the common good and spiritual upliftment (p. 19). Matteson (p. 20) juxtaposes *Little Women's* class consciousness with John Winthrop's *A Model of Christian Charity* (1630) and Friedrich Engels's *The Origin of Family, Private Property and the State* (1884). The conclusions of this comparison are laid out clearly: in *Little Women*, Alcott preserves the notion that, while familial bonds are essential, they are insufficient on their own. She emphasises the necessity of forging broader social connections beyond the confines of the immediate household, recognising that a child's upbringing requires the support of a larger community – it takes a village to raise a child. The biographical context from Alcott's life is also introduced, a common theme throughout the essays. The relationship between the March family and the Hummels is presented as a social compact of charity, highlighting the objectification and disempowerment of a poor immigrant family.

It is interesting to note that Matteson's essay is perfectly complemented by the third essay in the monograph, "Faithfulness Itself: The Imperative for Hannah Mullet in *Little Women*" by Sandra Harbert Petrulionis (2022). The author analyses the character of Hannah Mullet, the March family's domestic servant (also from a social class perspective), who has been largely omitted from previous discussions (including by Matteson) and pushed to the margins of the story. The essay begins by describing the moments when Hannah appears in the book and her actions, then examines how this character has been almost entirely overlooked in academic research and portrayed on screen and in illustrations. The reconstruction of existing research on this secondary character is truly impressive, as is the in-depth comparative interpretation of Hannah and Marmee. The author also argues that Hannah is Irish (p. 72), a claim grounded in Alcott's anti-immigrant sentiment towards the Irish. According to Petrulionis:

In contrast to their reformist sensibility on antislavery and women's rights, Alcott and her mother both expressed antipathy toward Irish men and women [...]. For her part, in her private writings, Louisa Alcott disparages the unprincipled "Irish incapables" [...]; in her fiction, she routinely portrays them negatively [...]. In Alcott's adult novel *Work*, the Irish domestic workers appear wholly unfavourably (p. 73–74).

The author analyses the family's actual attitude towards Hannah, examining all the scenes where she either plays a key role or is overlooked, with attention to what is explicitly stated (e.g., in the form of microaggressions) and what is left for the reader to infer. Hannah's labour and dedication allow Marmee to focus on nurturing her daughters, highlighting the essential yet often overlooked role of working-class women in Alcott's novels. Through her in-depth research, Petrulionis has accomplished a title-worthy work, and one can certainly consider her contribution outstanding.

Between these two chapters is an essay seemingly intended to connect them: "Louisa May Alcott's Emersonian Use of *The Pilgrim's Progress*. *Little Women* as Palimpsest" by Roberta Seelinger Trites (2022). The first section of the essay primarily explores Alcott's inspirations, specifically Ralph Waldo Emerson and Henry David Thoreau, and their relationships with Alcott. Trites places particular emphasis on the concept of self-reliance, underscoring its importance in both Emerson's and Alcott's works. The second section provides an analysis of one of Alcott's lesser-known works, her debut novel *Moods* (1864), through the palimpsestic lens of John Bunyan's Puritan text *The Pilgrim's Progress* (1678), drawing parallels with *Little Women*. The author elucidates how the nine chapter titles in *Little Women* reference incidents or ideas from *The Pilgrim's Progress*. Furthermore, the essay explores the expression of transcendental philosophy in Alcott's language and its relevance to the experiences of the women characters in the novel, as well as to Alcott herself. This analysis complements and expands upon previous research on the intertextual connections between these works, such as Caroline Hunt's (2001) entry in *The Louisa May Alcott Encyclopedia* (Eiselein & Phillips, 2001).

"Marriage in the Nineteenth Century: The Influence of Margaret Fuller's *The Great Lawsuit on Little Women*" by Christine Doyle (2022) can be read as an essay that complements Trites's work. Doyle initially discusses the personal relationships of Louisa May Alcott and her mother, Abby, with Margaret Fuller, an icon of the women's right movement and a well-known transcendentalist. However, the most significant part of the essay is devoted to interpreting the marriages in *Little Women* through the framework set out in *The Great Lawsuit* (1843): household partnership, intellectual partnership, mutual idolatry, and single women, or the so-called "old maids" (p. 146–157). Doyle defends Jo's marriage to Friedrich Bhaer, which to this day is sometimes read by critics and fans as a controversial submission to Victorian patriarchy (Ninčetočić, 2024), showing how it represents the highest form of equal partnership proposed by Fuller, while also addressing gender issues specific to the 19th century.

The issues surrounding Jo's marital union are further examined in "‘This Was Something Altogether New’: On Jo March's Adulthood and *Little Women's* Final Chapters" by Anne K. Philips (2022). She demonstrates how Jo's development into womanhood and her role as a wife diverge from conventional romantic tropes through a detailed analysis of various scenes from the novel's concluding chapters. As Philips asserts: "While those significant scenes have often been alluded to by scholars, they operate and correspond to one another in ways that have not been previously understood" (p. 122), presenting a bold yet valid claim. The author also engages with Frank T. Merrill's 1880 illustrations, comparing them with Frances Brundage's 1929 drawings (pp. 129–136), which primarily depict the relationship between Jo and Friedrich. Despite potential discrepancies between reader expectations and Alcott's own intentions, a close reading of the novel's final chapters reveals that Jo ultimately receives what she needs, rather than being betrayed by her creator, as the author demonstrates clearly and convincingly.

The illustrations are also discussed in a fascinating essay, "Mobilizing the *Little Women*: Images of Transport and the Domestic," by Beverly Lyon Clark (2022), who explores how illustrators depict the gendering of mobility in the novel, specifically focusing on various forms of transportation as "at least a partial metaphor for social and/or economic independence" (p. 89). Clark examines the work of illustrators of *Little Women*, including Frank Merrill (1880), Elinore Blaisdell (1946), Reisie Lonette (1950), Mark English (1967), Tasha Tudor (1969), and Hodges Soileau (1985). The detailed analysis refers to depictions of boats, trains, carriages, wagons, horses, and bicycles, which are juxtaposed with the illustrators' portrayals of the Marches' house, commonly seen as an emblem of stasis and permanence. The essay concludes with the intriguing observation that illustrators sometimes suggest more nuanced meanings by depicting various forms of mediated mobility, thereby granting the characters a degree of agency and blurring the distinctions between domesticity and mobility (p. 109). This portrayal fosters a sense of movement and transition for both the characters and the audience.

The theme of mobility is also explored in "Louisa May Alcott, Ethel Turner, and Some *Little Women* Down Under" by Joel Myerson (2022), who offers a detailed comparative analysis. This essay juxtaposes Alcott's *Little Women* with Ethel Turner's novel *Seven Little Australians* (1894), an Australian work directly inspired by Alcott's work. Myerson begins with a biographical comparison, highlighting similarities between the characters created by Alcott and Turner (p. 163), before transitioning to a comparative analysis of the two novels. The essay also incorporates colonial and historical contexts, examining

the critical and social receptions of both works. Myerson notes that both were criticised for their language use, and in Alcott's case, for a perceived lack of religious content. The essay provides a comprehensive and insightful analysis of the two novels, addressing their respective controversies and shortcomings. Both authors share similarities in their personal lives and professional paths, writing to gain financial independence and remaining closely involved in the production of their works. While *Little Women* is regarded as the more sophisticated of the two, the novels also diverge significantly in their portrayals of people of colour. African Americans are largely absent from *Little Women*, while Aboriginal Australians in *Seven Little Australians* are marginalised and depicted in a limited, stereotypical manner. Notably, Turner later revised her novel, removing a section concerning Aboriginals, which reflects her evolving sensitivity toward Australia's Indigenous people (p. 175). The analysis ultimately enriches our understanding of the cross-cultural influences between the American and Australian literary landscapes.

The concluding essay of the monograph, "Louisa May Alcott, Major Author: *Little Women* and Beyond" by Gregory Eiselein (2022), presents a compelling argument for the relevance of Alcott's novel in contemporary society. The content is exceptionally well-developed and engaging, with the initial rock'n'roll conclusion being particularly captivating. Eiselein uses *Little Women* as the cornerstone of his analysis, delving into Alcott's contributions across multiple genres and examining shifts in her reputation, especially over the past quarter-century years. The focus on feminist criticism in the late 20th century, as it pertains to the scholarly examination of Alcott's work, aligns with the themes introduced by Shealy (2022a). This article serves as an effective finale, providing a comprehensive closure to the volume.

In conclusion, this monograph offers comprehensive and, at times, exceptionally insightful scholarship, as exemplified by the essay by Petrulionis (2022). It represents a substantial contribution to both comparative literature and literary history, affirming that Alcott's novel remains a significant and enduring work even 150 years after its initial publication. The contributors skilfully bridge historical context with contemporary literary analysis, offering a nuanced exploration of themes such as gender, morality, and social reform. By engaging with Alcott's life and legacy from multiple scholarly angles, the anthology not only celebrates *Little Women* but also invites further discourse on its place in both American and global literary canons. Through a range of perspectives, these essays deepen our understanding of Alcott's influence and the continued relevance of her work. The collection's scholarly rigor and analytical depth also emphasise the novel's profound and lasting impact on literary studies.

References

- Alcott, L. M. (1987). A letter to Mary E. Channing Higginson, 18th October 1868. In J. Myerson, D. Shealy, & M. B. Stern (Eds.), *The selected letters of Louisa May Alcott* (pp. 117–118). Little, Brown.
- Clark, B. L. (Ed.). (2004). *Louisa May Alcott: The contemporary reviews*. Cambridge University Press.
- Clark, B. L. (2022). Mobilizing the little women: Images of transport and the domestic. In D. Shealy (Ed.), *Little Women at 150* (pp. 89–113). University Press of Mississippi.
- Doyle, C. (2022). Marriage in the nineteenth century: The influence of Margaret Fuller's *The Great Lawsuit on Little Women*. In D. Shealy (Ed.), *Little Women at 150* (pp. 140–161). University Press of Mississippi.
- Eiselein, G. (2022). Louisa May Alcott, major author: *Little Women* and beyond. In D. Shealy (Ed.), *Little Women at 150* (pp. 180–204). University Press of Mississippi.
- Eiselein, G., & Phillips, A. K. (Eds.). (2001). *The Louisa May Alcott encyclopedia*. Greenwood.
- Matteson, J. (2008). *Eden's outcasts: The story of Louisa May Alcott and her father*. W. W. Norton.
- Matteson, J. (2022). Class, charity, and coming of age in *Little Women*. In D. Shealy (Ed.), *Little Women at 150* (pp. 18–36). University Press of Mississippi.
- Myerson, J. (2022). Louisa May Alcott, Ethel Turner, and some *Little Women* down under. In D. Shealy (Ed.), *Little Women at 150* (pp. 162–179). University Press of Mississippi.
- Ninčetiović, N. V. (2024). Louisa May Alcott's vision of marriage in *Little Women*. *SCIENCE International Journal*, 3(2), 81–87. <https://doi.org/10.35120/science-j0302081n>.
- Petruionis, S. H. (2022). "Faithfulness itself": The imperative for Hannah Mullet in *Little Women*. In D. Shealy (Ed.), *Little Women at 150* (pp. 65–88). University Press of Mississippi.
- Phillips, A. K. (2022). "This was something altogether new": On Jo March's adulthood and *Little Women's* final chapters. In D. Shealy (Ed.), *Little Women at 150* (pp. 114–139). University Press of Mississippi.
- Reisen, H. (2009). *Louisa May Alcott: The woman behind Little Women*. Holt.
- Shealy, D. (Ed.). (2005). *Alcott in her own time*. University of Iowa Press.
- Shealy, D. (2022a). Introduction. In D. Shealy (Ed.), *Little Women at 150* (pp. 3–17). University Press of Mississippi.
- Shealy, D. (Ed.). (2022b). *Little Women at 150*. University Press of Mississippi.
- Trites, R. S. (2022). Louisa May Alcott's Emersonian use of *The Pilgrim's Progress: Little Women* as palimpsest. In D. Shealy (Ed.), *Little Women at 150* (pp. 37–64). University Press of Mississippi.

- Tsirakoglou, E. (2020). Nature, women, and animals: Louisa May Alcott's environmental imagination. *Interdisciplinary Literary Studies*, 22(4), 392–416.
- Tuck, D.-M. (2006). Blurring the boundaries: The sexuality of *Little Women*. *Working With English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama*, 2(1), 82–88. University of Nottingham.
- Wolverton, M. (2022). *Transformations: Examining Jo March's transmasculine identity in Little Women*. Showcase of Undergraduate Research and Creative Endeavors. Retrieved December 19, 2024, from https://digitalcommons.winthrop.edu/source/SOURCE_2022/allpresentationsandperformances/220/.



Diverse Representations of Success in Asian Children's Texts

Chen, S.-W. S., & Lau, S. W. (Eds.). (2022). *Representations of children and success in Asia: Dream chasers*. Routledge.

Abstract:

This review article argues that the volume titled *Representations of Children and Success in Asia: Dream Chasers*, edited by Shih-Wen Sue Chen and Sin Wen Lau (2022), is an invaluable contribution to English-language critical discourse on children's literature and culture in relation to Asian and non-English language texts. The monograph analyses a broad range of primary texts from Asia, offering a comprehensive introduction to diverse Asian cultural contexts. The chapters address various critical issues, such as questioning rigid standards of educational success, negotiating identities, and becoming a moral being in society. The engaging selection of primary texts and the critical insights presented in the volume may serve as a contribution to further discussions.

Key words:

Asia, Asian children's texts, non-English texts, success in Asia

Zróżnicowane reprezentacje sukcesu w azjatyckich tekstach kultury dziecięcej

Chen, S.-W. S., & Lau, S. W. (red.). (2022). *Representations of children and success in Asia: Dream chasers*. Routledge.

Abstrakt:

Artykuł recenzyjny poświęcony jest monografii *Representations of Children and Success in Asia: Dream Chasers* [Reprezentacje dzieci i sukcesu w Azji. Łowcy marzeń] pod redakcją Shih-Wen Sue Chen i Sin Wen Lau (2022). Publikacja stanowi

* Faye Dorcas Yung Schwendeman – PhD, works at the Institute of Humanities and Social Sciences, University of Tsukuba (Japan). Her research interests include children's literature criticism, cultural representations in children's literature, and 20th-century East Asian children's magazines. Contact: faye.schwendeman.ft@u.tsukuba.ac.jp.

nieoceniony wkład w anglojęzyczną krytyczną dyskusję na temat kultury i literatury dziecięcej, szczególnie w odniesieniu do tekstów azjatyckich i nieanglojęzycznych. Obejmuje ona szeroki zakres tekstów źródłowych, prezentując różnorodne azjatyckie konteksty kulturowe. Poszczególne rozdziały podejmują istotne zagadnienia krytyczne, takie jak kwestionowanie sztywnych ram sukcesu edukacyjnego, negocjowanie tożsamości oraz stawanie się istotą moralną w społeczeństwie. Interesujący wybór tekstów i przedstawione wnioski krytyczne stanowią przyczynek do dalszych dyskusji.

Słowa kluczowe:

Azja, azjatyckie teksty kultury dziecięcej, teksty nieanglojęzyczne, sukces w Azji

Overview

This review article examines the title *Representations of Children and Success in Asia: Dream Chasers*, edited by Shih-wen Sue Chen and Sin Wen Lau (2022c), a recent addition to the Routledge series *Children's Literature and Culture*. The volume focuses on a specific aspect of childhood – success – with the clear aim of addressing a well-identified gap in academic discourse by focusing on the cultural contexts of Asia. Its scope is ambitious, and for the most part, it successfully meets its objectives. The volume also provides a solid foundation for further research and discussion on representations of success and childhood across different cultural contexts. This review paper offers a summary of the volume, an analysis of its content, and some suggestions for further consideration.

Summary, Scope, and Methodology

The purpose of this edited volume (Chen & Lau, 2022c), as stated in the abstract, is to “[explore] how success is conceptualised and represented in texts for young people in Asia” (p. ii). The editors further define the three key terms – ‘success’, ‘texts’, and ‘Asia’ – in Chapter 1, “Dreams of Success: Young People, Agency, Values, and Citizenship in Asia” (Chen & Lau, 2022b). The discussion begins with the dictionary definition of ‘success,’ referring to the achievement of various goals, as well as the attainment of wealth and social status. This framing opens the way for subsequent chapters to present a range of representations of success. The term ‘texts’ is understood broadly, encompassing literary fiction and non-fiction, picturebooks, TV drama series, films, anime, archival

materials (biographies), and oral sources. The concept of ‘texts for young people in Asia’ is also treated loosely, covering texts specifically for young audiences, texts intended for a general audience that feature young people as subjects, as well as texts performed by children. As for ‘Asia’ as a geographical location, the volume includes texts from Japan, South Korea, the People’s Republic of China, Singapore, Taiwan, Indonesia, Vietnam, and India. At the same time, the editors acknowledge the absence of works from other Asian countries, as well as themes regarding “disabled young people, LGBTQIA+ subjects, and celebrity children in reality TV shows” (p. 6).

The volume consists of four thematic parts: “Educational Success,” “Cultural and Politics of Success,” “Success and the Nation,” and “Success in the World.” These sections reflect an intention to start the discussion at a personal and individual level, gradually expanding outward to broader cultural and global contexts. Most chapters conduct close readings of a small number of texts (one to three), with the exception of Chapter 11, “Messages of ‘Success’ in Popular Taiwanese Children’s Books” by Agnes Tang and Ivy Haoyin Hsieh (2022), and Chapter 15, “Semiotic Representations of Success in English-Language Picturebooks for Young Korean Children” by Jennifer M. Graff and Eun Young Yeom (2022), who analyse a larger corpus. Chapter 8, “To Be Red: Child Propagandists and Their Success in the Cultural Revolution” by Yi Ren (2022) stands out methodologically, as it is the only essay that includes archival and ethnographic research data. Justifications for the selection of primary texts vary from chapter to chapter, with some choices based on popularity and others on thematic relevance. The goals of each chapter also differ slightly: some explore the portrayal of success in selected texts by highlighting and problematising pervasive ideas or ideals, while others juxtapose the textual representations of success with social phenomena. Overall, the volume approaches the topic of success from multiple angles across various Asian contexts.

Analysis

Considering the variety of text types, cultural contexts, research questions, and methodologies presented across all 14 chapters, the editors have delivered a comprehensive volume with two major strengths. First, it addresses a clearly identified gap in the critical discourse of children’s literature and culture. Second, although not the primary purpose of the volume, it serves as a notable introductory sampler to the Asian context.

The introductory chapter identifies a legitimate gap: “[...] to date, there have not been any English-language books published on children and success in Asia that employ a literary or cultural studies approach” (Chen & Lau, 2022b, p. 3). This gap has two components. The first is the cultural significance of ‘success’ within the Asian context. The editors reference popular Asian cultural icons that have emerged from an overemphasis on academic success, such as ‘the tiger mother,’ China’s ‘giant infants’ and Hong Kong’s ‘Kong kid.’ A list of studies and books on educational success in Asia, conducted from historical and social perspectives, also illustrates the significance of the topic.

The second component of the gap is the limited English-language critical discourse on Asian children’s literature and culture. In surveying five key book series within the field of children’s literary and cultural criticism, I found only a few titles and chapters addressing Asian subjects. Of the 154 titles in the *Children’s Literature and Culture* series by Routledge, only three (in addition to the volume reviewed here) focus on Asian subjects (Goswami, 2012; Stephens, 2017; Superie, 2011). The latter two concentrate on India, with the last dealing with English-language materials. Sporadic chapters on Asian subjects appear in a few edited volumes, such as the four chapters (Chen, 2013; Gangopadhyay, 2013; Kilpatrick & Muta, 2013; Lee & Stephens, 2013) in *The Nation in Children’s Literature* (Kelen & Sundmark, 2013), one chapter (Yokota, 2016) in *Child Autonomy and Governance in Children’s Literature* (Kelen & Sundmark, 2016), and one chapter (Mukhopadhyay, 2015) in *Global Perspectives on Death in Children’s Literature* (Clement & Jamalie, 2015). In the 43-volume *Studies in Childhood, 1700 to the Present* series, initially published by Ashgate and now by Routledge, only two titles address Chinese materials (Chen, 2013; Nelson & Morris, 2014), with the latter comprising contributions translated from Chinese scholarly articles. The 17-volume *Children’s Literature, Culture and Cognition* series by John Benjamins, the 35-volume *Critical Approaches to Children’s Literature* series by Palgrave Macmillan, and the 15-volume *Bloomsbury Perspectives on Children’s Literature* series by Bloomsbury contain no titles focused on Asian children’s texts.

This is not to suggest that there are no other books on children’s literature criticism beyond these major series, or no relevant titles beyond this field. One example is *Silence and Silencing in Children’s Literature* (Druker, Sundmark, Warnqvist, & Österlund, 2021) that contains one chapter (Yung, 2021). *The Asian Family in Literature and Film: Changing Perceptions in a New Age-East Asia (Volume I & II)* (Wilson & Osman, 2024) features three chapters on children’s literature (Bi & Fang, 2024; Wu, 2024; Yanilla Aquino, 2024) and one on the portrayal of children in texts (Dou, 2024). Naturally, the language

and cultural divide limits the availability of English-language academic discussion on non-English primary materials. Given its rarity, this edited volume is undoubtedly a valuable addition to English-language critical discourse on children's literature and culture, bridging the gap between scholars' awareness of texts and issues beyond the Anglosphere and the West.

The second strength of this volume is that the range of cultural contexts serves as a compelling sampler of Asian contexts and children's literature. The blend of cultural and historical insights, interwoven with thorough analyses of primary texts, make it an unusually engaging academic read. Readers unfamiliar with Asian contexts will find this volume an excellent starting point, while those with prior knowledge will appreciate its nuanced exploration of success within specific cultures.

While the variety in this volume is a notable strength, closer scrutiny of individual chapters reveals a notable disparity in academic rigour, particularly regarding the selection of primary texts and the explication of cultural background. Since each chapter presents unique questions, the justification for selecting primary texts varies according to the aim of each chapter. In some cases, texts are chosen based on popularity, yet the cultural impact, reach, or representativeness of widely circulated texts is often assumed rather than clearly articulated. This is particularly relevant in Chapter 11, "Messages of 'Success' in Popular Taiwanese Children's Books" by Tang and Hsieh (2022) and Chapter 14, "Cultivating Dreams: Becoming Middle-class and Affluent in Globalizing Urban Vietnam" by Catherine Earl (2022), both of which argue that children's literature inspires social change.

Tang and Hsieh (2022) state that picturebooks "[play] major roles in shaping parenting practices" (p. 164), basing this claim on the idea that "the types of books being purchased reveal the kinds of messages endorsed by the parents" (p. 169). A thematic analysis of the top 10 bestselling picturebooks shows that their themes do not align with Taiwanese curriculum guidelines. The authors therefore conclude that "there is a misalignment between their aspirations for success for their children and how the Taiwanese government has defined success" (p. 177). However, a much stronger link between the best-selling books and parents' notions of success is needed to fully support this conclusion. Tang and Hsieh make an ambitious claim that "reading decisions among the urban middle class in Ho Chi Minh City (HCMC) [...] contribute[s] to raising children as political subjects who feel empowered to enact far-reaching social change through an emerging form of networked participatory citizenship" (p. 212). Yet, by the chapter's end, it concedes that "the potential action of children as political subjects engaged with social revolution remains hypothetical"

(p. 226). More substantiation on the cultural impact of the primary texts is required to address this missing logical link, or alternatively, closer alignment between the premise and the conclusion is needed.

Apart from popularity, other authors select their texts based on thematic relevance to illustrate their arguments (Ghosh, 2022; Kuchibhotla, 2022; Nafisah, 2022; Tan & Nelson, 2022; Wibawa, 2022; Zou, 2022). Some provide further explanations for their choices, while others do not. For example, in Chapter 10, "Becoming Indonesian: Political Constructions of Successful Children in *Aku Ingin Menciummu Sekali Saja* and *Denias Senandung di Atas Awan*," Satria Wibawa (2022) uses two children's films to discuss the dynamics between dominant Javanese discourse and marginalised Papuan perspectives in relation to Indonesian national identity, qualifying these films as "highly acclaimed" and "award-winning" (p. 148). In Chapter 9, "Reaching for the Stars: Identity and Success in Three Indonesian Children's Films," Nia Nafisah (2022) also discusses Indonesian national identity through three films but does not explain why these specific films were chosen beyond their thematic relevance. Even though some elaboration on the selection of texts would be beneficial, this chapter comprehensively illustrates how contemporary Indonesian political ideologies are reflected in the three films to promote national pride. The problem, therefore, does not lie solely in whether each chapter justifies its choice of primary texts but rather in whether each chapter's argument, text selection, and conclusions are logically aligned and adequately supported.

Another weakness of this volume is the inconsistent level of cultural background explication. The contributors are expected to ground their discussion "in historical, political, cultural, theoretical, or philosophical contexts in which [the images of success] are produced or consumed," as stated in the monograph's Call for Papers (Chen & Lau, 2020). While most chapters provide sufficiently comprehensive backgrounds to support their argument, some chapters frame cultural contexts equivocally to serve their main arguments. For example, in Chapter 2, "The Grace in Failings: Reading Failure as Success in *SKY Castle* and *Assassination Classroom*," Sambhavi Ghosh (2022) argues that the intense pursuit of academic success "dehumanises" parents and children alike. To support this, Ghosh first establishes "what it means to be 'human' in the East Asian context" (p. 20), demonstrating how the characters in the texts deviate from or deteriorate this concept, thereby becoming "dehumanised." The author uses Confucian beliefs to define "human." The depiction of the "East Asian context" overgeneralises and oversimplifies the relevance of this classical philosophical tradition in the modern societies of Korea and Japan discussed in the chapter. This framing overlooks the impact of other traditions

and ideologies, such as Taoism, Buddhism, Christianity (in the case of Korea), Shintoism, and German idealism (in the case of Japan), among others (Kim, 2017; Moore, 1992). It also neglects the process of modernisation since the early 19th century and its impact on societies, as well as on the concepts of being human as an individual and as a member of a collective. This caricatured presentation of the “East Asian context” falls into the trap of Orientalism, portraying it as “static, frozen, fixed eternally” (Said, 1978, p. 208). The idealised concept of humanity presented here resonates with what Edward Said described as “the wisdom of the East” (p. 208), conditional to approval from the West.

In Chapter 5, “Representations of Money and Success in Contemporary Chinese Children’s Literature,” Ying Zou (2022) presents the changing connotation of money in China from the mid-20th century onward. Describing China’s current economy as a “global market economy” is simply not true. China’s currency, the Renminbi (RMB), is not freely traded, and its global supply is limited (Goldman Sachs, 2023). By maintaining control over its currency China can “directly manage key economic variables” (ChinaPower, 2016). An economy where the government plays such a strong directive role is not a “global market economy;” instead, it is what economists term a “socialist market economy” (Asialink, 2018). There is inconsistency in the timeframe for implementing China’s economic reform, colloquially known as the reform and opening-up policy. It is initially mentioned as being introduced “in the 1980s,” but in the following paragraph, China is said to have “‘opened up’ in the late 1970s” (Zou, 2022, p. 77). It is generally agreed that the reform and opening-up policy began in 1978 with Deng Xiaoping rise to power (Zheng, 2014).

Chapters 2 and 5 (Ghosh, 2022; Zou, 2022) exemplify a limitation inherent in the structure of this volume. While the variety serves as a strength, it also requires broader expertise from the editorial effort. Some chapters assume more prior knowledge on the part of the reader than others. As with all academic literature, readers should approach the background information in each chapter with a critical eye, acknowledging that it is written specifically to support the discussion within that chapter.

Points for Further Consideration

While the above section addresses the content within the framework set forth by the editors and authors, the following points suggest considerations beyond what is presented in the volume. First, the treatment of the central theme of ‘success’ calls for some reconsideration. In the introductory chapter,

Chen and Lau (2022b) offer the Oxford English Dictionary definition of 'success' as a starting point for discussion, stating that "success [is] 'the prosperous achievement of something attempted; the attainment of an object according to one's desire: now often with particular reference to the attainment of wealth or position'" (p. 4). The editors explain that, although wealth and status are not typically associated with children, the chapters demonstrate otherwise. Since academic achievement can lead to good careers, children being driven to strive for academic excellence is an indirect way of expecting them to acquire wealth. At the same time, the editors note that children are also expected to develop moral character. Therefore, "[s]uccess is not just about accumulating wealth and achieving social status, but also entails the cultivation of a moral being as a form of achievement in itself" (p. 4). Given the diversity of contributions, they conclude that "[t]he diverse experiences of young people living in a globalising Asia are strikingly similar. They must navigate the adult world regardless of whether they are children of the urban poor, privileged middle-class students, racially marginalised young people, or children living in rural villages" (p. 13).

There are several problems with this conclusion. The editors argue that the diverse experiences of young people are "strikingly similar" because "[t]hey must navigate the adult world," which adds little to existing discussions. A child's coming of age inherently involves navigating the world constructed by adults, and gradually, they transition into adulthood, continuing this trajectory. Numerous scholars have explored the dynamics between the child and the adult, such as Perry Nodelman in *The Hidden Adult* (2008) and Maria Nikolajeva, who introduced the concept aetonormativity (2009). Both scholars approach the adult-child relationship as one of opposition, suggesting that adults define the rules and conditions, thereby holding power over the child. Admittedly, some chapters conclude that the parameters of success are largely adult-defined, requiring young people to negotiate their paths – often failing to impose any structural changes. However, other chapters present a different adult-child dynamic – one of collaboration, aligning with ideas discussed by Clementine Beauvais in *The Mighty Child* (2015) and Marah Gubar in "The Hermeneutics of Recuperation: What a Kinship-Model Approach to Children's Agency Could Do for Children's Literature and Childhood Studies" (2016).

Furthermore, concluding the experiences as "strikingly similar" undermines the very strength of this volume: its nuance and variety. While similarities prevail in educational settings, more differences than similarities emerge in other context-specific understandings of success. In Part 1, Ghosh (2022), Hansen (2022), and Laskar (2022), who discuss educational success, present

similar notions – namely, a deep-seated veneration of academic success that drives families and individuals to push themselves beyond their limits. All three authors argue that this notion of success should be critiqued and re-examined, yet the primary texts analysed do not challenge the looming importance of academic success. After all, the value of academic success extends beyond Asia and applies globally, differing only in degree.

However, the three other parts of the volume present very different parameters for success. Shriya Kuchibhotla (2022), Chen and Lau (2022a), Nafisah (2022), and Wibawa (2022) discuss forms of success within specific political contexts that extend beyond “achieving wealth and social status” (Chen & Lau, 2022b, p. 4). Nafisah (2022) and Wibawa (2022), for example, address nation-building for Indonesian children from two different angles. The success depicted by Wibawa (2022) in Chapter 10 involves the preservation of one’s identity and one’s native culture, a kind of success excluded from the editors’ conclusion. Similarly, the metaphysical success discussed by Katsuya Izumi (2022) in Chapter 13, “Saviors of the World: Impersonality and Success in Shinkai Makoto’s Animated Films,” where “an individual character [...] [empties] themselves in order to become a medium for others’ agencies and voices” (p. 200), is also overlooked. Reducing this diversity to merely “becoming a moral being” (Chen & Lau, 2022b, p. 4) seems inadequate. The different moral frameworks across various chapters require further exploration and assessment to determine whether they qualify as moral achievements.

Finally, one key yardstick for success ‘potentiated’ in the chapters is missing: survival. By this, I mean not symbolic, ideological, or metaphorical survival, but actual physical survival. I use the term ‘potentiated’ because, while it may not be explicitly argued by the chapter authors, it is apparent in the texts and data provided. The dilemma faced by Ah Cheng and his sister in a text discussed by Zou (2022) in the above-discussed Chapter 5, the ragpicker children depicted by Kuchibhotla (2022) in Chapter 6, “Hope, Oppression, and the Indian Urban Poor: Portrayals of Success in *Trash!* and *Dear Mrs. Naidu*,” and the youth in the sci-fi films explored by Fengxia Tan and Claudia Nelson (2022) in Chapter 12, “Youth Ecoagency in Two Chinese Science Fiction Films on Environmental Disasters,” all revolve around the struggle for survival. Zou (2022) and Kuchibhotla (2022) provide examples of children handling or earning money to sustain themselves, while Tan and Nelson (2022) depict youth facing physical danger.

In Chapter 8, “To Be Red: Child Propagandists and Their Success in the Cultural Revolution,” the only chapter that presents ethnographical data, Ren (2022) explores the success of the Red Children Propaganda Team. The author

concludes that “[b]y portraying themselves as innocent children, they protected themselves from political and social unrest” (p. 126). While the prospects of better career opportunities and improved material conditions are highlighted as motivators for the child propagandists’ active and voluntary dedication to the political cause, the author lightly touches on the potentially fatal consequences if the Propaganda Team had failed. The principal of the school that hosted the Propaganda Team played a key role in establishing the group. His former students “[tried] to take him in for a ‘struggle meeting’” (p. 117). This information, mentioned in passing, sheds light on the severity of the “political and social unrest” the Red Children escaped. Even though struggle meetings are usually associated with the Cultural Revolution (1966–1976), the chapter focuses on the period when similar struggle sessions – which eventually cost millions of lives – were common during the preceding decade as Mao pushed the Land Reform Movement (Fairbank & MacFarquhar, 1995). Against this backdrop, the principal – and, by extension, the Red Children – were therefore highly incentivised to do whatever was necessary to survive. The success that the Red Children sought under his care carried a weight of an entirely different kind. In this case, becoming a ‘moral being’ takes on a very different meaning and demands much more elaboration.

The last point I wish to highlight is the use of nations as labels for the cultures discussed. While this issue is pervasive and extends beyond this volume, it deserves reflection to enrich our cross-cultural understandings and avoid essentialism. It is not inherently negative; it may even be an inevitable practical arrangement. The problem, however, is that nuanced cultural differences are often obscured and homogenised behind national labels, as national borders are conveniently taken as cultural boundaries. This potentially contributes to an overly simplistic understanding of diverse cultures. Culture is a symbolic process that unfolds over time; therefore, history is of utmost importance. The use of national labels, however, masks the complexity of this process and, by extension, the very essence of culture.

The borders and political landscapes of many countries, such as China and Korea, have undergone drastic changes in recent history. Similarly, countries like India, Pakistan, and Indonesia, like many others in the Asian region, are post-WWII entities. Presenting them alongside nations with a longer and relatively coherent existence, like Japan, reinforces a false equivalency and flattens the complexity and cultural implications behind these national labels. In some cases, national labels are biased towards certain political agendas. As Wibawa (2022) argues in Chapter 10, the construction of an Indonesian national image continues to marginalise Papuan culture in favour of Javanese culture.

While it is not the fault of this volume, it may be worth exploring alternative approaches to cross-cultural discussions that go beyond using the nation-state as the primary unit of analysis.

Way Forward

It is fair to conclude that this volume is an invaluable addition to English-language critical discourse on children's literature and culture, drawing on a wide range of Asian and non-English language primary materials. Although it lacks representation from some Asian countries and themes such as disability, alternative sexual orientations, and celebrity children in reality TV shows, this volume serves as a comprehensive starting point for critical discussions on the representation of success in children's texts, inviting engagement with these unaddressed areas. The 14 chapters address various critical perspectives on success, covering personal, social, and global dimensions, and invite further discussions and exploration in multiple directions. This review article represents my contribution to this ongoing conversation. To facilitate additional research and discussion, I have one final suggestion: the volume should consistently include references in their original languages, rather than solely providing Romanised or translated titles. I look forward to seeing more scholarly attention given to Asian materials and critical issues within Asian contexts.

References

- Asialink. (2018). *China's economy*. Asialink Business. Retrieved July 5, 2024, from <https://asialinkbusiness.com.au/china/getting-started-in-china/chinas-economy?doNothing=1>.
- Beauvais, C. (2015). *The mighty child*. John Benjamins.
- Bi, L., Fang, X. (2024). Changing representations of family images in Chinese children's books of the past century. In B. Wilson & S. A. Osman (Eds.), *The Asian family in literature and film: Asia-Pacific and literature in English* (pp. 397–420). Palgrave Macmillan.
- Chen, I. Y.-Y. (2013). Nation as home? A new quest for Taiwanese Aboriginal literature. In K. Kelen & B. Sundmark (Eds.), *The nation in children's literature: Nations of childhood*. Routledge.
- Chen, S.-W. (2013). *Representations of China in British children's fiction, 1851–1911*. Ashgate.

- Chen, S.-W. S., & Lau, S. W. (2020, June 16). *CFP: Dream-chasers: Children and success in Asia*. IRISCL. Retrieved July 12, 2024, from <https://www.iriscl.org/iriscl-news/1350>.
- Chen, S.-W. S., & Lau, S. W. (2022a). Disappearing girls: Gendered success and the reproduction of the Singapore family in Jack Neo's films. In S.-W. S. Chen & S. W. Lau (Eds.), *Representations of children and success in Asia: Dream chasers* (pp. 98–110). Routledge.
- Chen, S.-W. S., & Lau, S. W. (2022b). Dreams of success: Young people, agency, values, and citizenship in Asia. In S.-W. S. Chen & S. W. Lau (Eds.), *Representations of children and success in Asia: Dream chasers* (pp. 1–16). Routledge.
- Chen, S.-W. S., & Lau, S. W. (Eds.). (2022c). *Representations of children and success in Asia: Dream chasers*. Routledge.
- ChinaPower. (2016, February 11). *Is the Renminbi undervalued or overvalued?* Retrieved July 12, 2024, from <https://chinapower.csis.org/renminbi-undervalued/>.
- Clement, L. D., & Jamali, L. (2015). *Global perspectives on death in children's literature*. Routledge.
- Dou, M. (2024). Childist rebellion: Rethinking family in the transmedia storytelling of *The Bad Kids*. In B. Wilson & S. A. Osman (Eds.), *The Asian family in literature and film: Asia-Pacific and literature in English* (pp. 487–514). Palgrave Macmillan.
- Druker, E., Sundmark, B., Warnqvist, Å., & Österlund, M. (Eds.). (2021). *Silence and silencing in children's literature*. Makadam.
- Earl, C. (2022). Cultivating dreams: Becoming middle-class and affluent in globalising urban Vietnam. In S.-W. S. Chen & S. W. Lau (Eds.), *Representations of children and success in Asia: Dream chasers* (pp. 212–232). Routledge.
- Fairbank, J. K., & MacFarquhar, R. (1995). *The Cambridge history of China, vol. 14: The People's Republic, part 1, the emergence of revolutionary China, 1949–1965*. Cambridge.
- Gangopadhyay, G. (2013). "Our motherland": Mapping an identity in Bengali children's literature. In K. Kelen & B. Sundmark (Eds.), *The nation in children's literature: Nations of childhood* (pp. 139–157). Routledge.
- Ghosh, S. (2022). The grace in fallings: Reading failure as success in *SKY Castle* and *Assassination Classroom*. In S.-W. S. Chen & S. W. Lau (Eds.), *Representations of children and success in Asia: Dream chasers* (pp. 19–35). Routledge.
- Goldman Sachs. (2023, July 26). *China's currency rises in cross-border trade but remains limited globally*. Retrieved July 24, 2024, from <https://www.goldmansachs.com/intelligence/pages/chinas-currency-rises-in-cross-border-trade-but-remains-limited-globally.html>.
- Goswami, S. (2012). *Colonial India in children's literature*. Routledge.
- Graff, J. M. & Yeom, E. Y. (2022). Semiotic representations of success in English-language picturebooks for young Korean children. In S.-W. S. Chen & S. W. Lau

- (Eds.), *Representations of children and success in Asia: Dream chasers* (pp. 233–255). Routledge.
- Gubar, M. (2016). The Hermeneutics of recuperation: What a kinship-model approach to children's agency could do for children's literature and childhood studies. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, 8(1), 291–310. <https://doi.org/10.1353/jeu.2016.0015>.
- Izumi, K. (2022). Saviors of the world: Impersonality and success in Shinkai Makoto's animated films. In S.-W. S. Chen & S. W. Lau (Eds.), *Representations of children and success in Asia: Dream chasers* (pp. 200–211). Routledge.
- Kelen, K., & Sundmark, B. (2016). *Child autonomy and child governance in children's literature: Where children rule*. Routledge.
- Kelen, K., Sundmark, B. (Eds.). (2013). *The nation in children's literature: Nations of childhood*. Routledge.
- Kilpatrick, H., & Muta, O. (2013). Deconstructions of the (Japanese) nation-state in Uehashi Nahoko's Moribito (Guardian) series. In K. Kelen & B. Sundmark (Eds.), *The nation in children's literature: Nations of childhood* (pp. 81–96). Routledge.
- Kim, Y. (2017). *Routledge handbook of Korean culture and society*. Routledge.
- Kuchibhotla, S. (2022). Hope, oppression, and the Indian urban poor: Portrayals of success in *Trash!* and *Dear Mrs. Naidu*. In S.-W. S. Chen & S. W. Lau (Eds.), *Representations of children and success in Asia: Dream chasers* (pp. 85–97). Routledge.
- Lee, S.-A., & Stephens, J. (2013). "The ghost remembers only what it wants to": Traumas of girlhood as a metonym for the nation in the South Korean whispering corridors (Yeogo goedam) series. In K. Kelen & B. Sundmark (Eds.), *The nation in children's literature: Nations of childhood* (pp. 97–110). Routledge.
- Moore, C. A. (1992). *The Japanese mind: Essentials of Japanese philosophy and culture*. University of Hawaii Press.
- Mukhopadhyay, U. (2015). From ultimate punishment to heroic sacrifice, and after: Representations of death in Bengali children's literature from the colonial era. In L. D. Clement & L. Jamali (Eds.), *Global perspectives on death in children's literature* (pp. 101–114). Routledge.
- Nafisah, N. (2022). Reaching for the stars: Identity and success in three Indonesian children's films. In S.-W. S. Chen & S. W. Lau (Eds.), *Representations of children and success in Asia: Dream chasers* (pp. 132–147). Routledge.
- Nelson, C., & Morris, R. (2014). *Representing children in Chinese and U.S. children's literature*. Routledge.
- Nikolajeva, M. (2009). *Power, voice and subjectivity in literature for young readers*. Routledge.
- Nodelman, P. (2008). *The hidden adult: Defining children's literature*. Johns Hopkins University Press.

- Ren, Y. (2022). To be red: Child propagandist and their success in the Cultural Revolution. In S.-W. S. Chen & S. W. Lau (Eds.), *Representations of children and success in Asia: Dream chasers* (pp. 113–131). Routledge.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. Vintage.
- Stephens, J. (2012). *Subjectivity in Asian children's literature and film: Global theories and implications*. Routledge.
- Superle, M. (2011). *Contemporary English-language Indian children's literature*. Routledge.
- Tan, F., & Nelson, C. (2022). Youth ecoagency in two Chinese science fiction films on environmental disasters. In S.-W. S. Chen & S. W. Lau (Eds.), *Representations of children and success in Asia: Dream chasers* (pp. 183–199). Routledge.
- Tang, A. & Hsieh, I. H. (2022). Messages of “success” in popular Taiwanese children's books. In S.-W. S. Chen & S. W. Lau (Eds.), *Representations of children and success in Asia: Dream chasers* (pp. 164–180). Routledge.
- Wibawa, S. (2022). Becoming Indonesian: Political constructions of successful children in *Aku Ingin Menciummu Sekali Saja* and *Denias Senandung di Atas Awan*. In S.-W. S. Chen & S. W. Lau (Eds.), *Representations of children and success in Asia: Dream chasers* (pp. 148–163). Routledge.
- Wu, A. M-Y. (2024). Taiwanese picturebooks and the changing images of the family in the age of globalisation. In B. Wilson & S. A. Osman (Eds.) *The Asian family in literature and film: Asia-Pacific and literature in English* (pp. 469–485). Palgrave Macmillan.
- Yanilla Aquino, L. F. (2024). The representation of the Filipino family in Philippine children's stories from 1990 to 2022. In B. Wilson & S. A. Osman (Eds.) *The Asian family in literature and film: Asia-Pacific and literature in English* (pp. 265–283). Palgrave Macmillan.
- Yokota, J. (2016). Finding the spaces within: Picture books in which children (can) enter and have agency. In K. Kelen & B. Sundmark (Eds.), *Child autonomy and child governance in children's literature*. Routledge.
- Yung, F. D. (2021). The silencing of children's literature publishing in Hong Kong. In E. Druker, B. Sundmark, Å. Warnqvist, & M. Österlund (Eds.), *Silence and silencing in children's literature*. Makadam.
- Zou, Y. (2022). Representations of money and success in contemporary Chinese children's literature. In S.-W. S. Chen & S. W. Lau (Eds.), *Representations of children and success in Asia: Dream chasers* (pp. 71–84). Routledge.

