



Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

mgr Agnieszka Kocznur

Nastolatka w polu literackim początku XXI wieku.

Od powieści dla dziewcząt do literatury YA

The adolescent girl in the literary field of the early 21st century.

From girls' novels to YA literature

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
dr hab. Magdaleny Bednarek

Poznań 2025

PODZIĘKOWANIA

Tworzenie dysertacji to droga długa i często pełna niespodziewanych wybojów, przygód i przeszkód. Chciałabym w tym miejscu serdecznie podziękować osobom, które w tej drodze były szczególnym wsparciem – przede wszystkim mojej promotorce i przewodniczącej przez ostatnie 11 lat, prof. UAM dr hab. Magdalenie Bednarek, bez której praca ta nie mogłaby powstać. Zawsze będę wdzięczna za Jej pomoc merytoryczną: naukowe uwagi, porady i wskazówki, otwartość na moje działania i pomysły, jak i zwykłe, życiowe, prywatne rozmowy.

Wyrazy wdzięczności kieruję również do prof. dr hab. Bogumiły Kaniewskiej, do której zawsze mogłam zwrócić się o pomoc, nie tylko w sprawach uczelnianych. Jednocześnie chciałabym podziękować mentorce, jak i pracownikom i pracownikom Zakładu Semiotyki Literatury: prof. dr hab. Sewerynie Wysłouch, prof. dr hab. Michałowi Januszkiewiczowi, prof. UAM dr hab. Beacie Przymuszałe i mgr Ewelinie Bulewicz-Rewers; i Pracowni Badań Literatury i Kultury Niezależnej: prof. UAM dr hab. Dobrochnie Dabert, prof. UAM dr hab. Krzysztofowi Gajdzie i prof. UAM dr hab. Jackowi Nowakowskiemu, którzy zawsze służyli mi pomocą radą. Dziękuję też Badaczkom i Badaczom z Zespołu Badań nad Literaturą i Kulturą Dziecięcą UAM, a w szczególności prof. UAM dr hab. Agnieszce Kwiatkowskiej i mgr Agacie Chwirot dzięki którym dojście do mojego naukowego celu stało się realne i możliwe. Dodatkowe i szczególne podziękowania należą się dr. Geraldowi Ronge, którego uśmiech i optymizm wielokrotnie podtrzymywały mnie na duchu.

Nie samą pracą człowiek żyje, więc nie mogę nie wspomnieć tu o innym rodzaju wsparcia, który doprowadził mnie do celu: wyjątkową wdzięcznością chciałabym więc obdarzyć Mateusza, który przez ostatnie 6 lat był moją skałą, a rozmowy z którym zawsze doprowadzały mnie do nowych miejsc, którego dbałość o mnie i nasze kotki sprawiła, że jestem tu, gdzie jestem. I za sprzątanie miliona kubków z biurka podczas, gdy pisałam i przypomnianie mi o rzeczach, o których zapomniałam.

Dziękuję też Marcysiakowi za podrzucanie lektur i pomoc w badaniu Tiktoka, a także Rodzicom i Dziadkowi, za całe wsparcie, którego mi udzielili, mobilizowanie do dalszej pracy i dodawanie otuchy w trudnych momentach.

I last, but not least: przyjacielom, którym zawsze mogłam się wygadać i którzy zawsze wyciągali do mnie pomocną dłoń: literaturoznawczyniom Ani Łoniewskiej, Joli Kikiewicz, Karolinie Król i Zuzie Popiel, jak i osobom z Queerowego Klubu Książki „QQłka”, który współtworzyliśmy przez ostatnie pięć lat.

I wszystkim, których nie wymieniłam z imienia, a którzy też przy mnie byli.

Dziękuję, dziękuję, dziękuję.

Spis treści

WSTĘP	7
METODOLOGIA	15
Pole literackie.....	16
Krytyka feministyczna.....	21
ROZDZIAŁ I.....	24
1. Historia powieści dla dziewcząt w Polsce: 1819 r. do czasów najnowszych – <i>twórnieco dziwny, może anachroniczny?</i>	24
Stan badań	24
2. Powieść dla dziewcząt z perspektywy genologicznej.....	37
2.2 Powieść dla dziewcząt a literatura YA.....	42
2.3. Awanse aksjologiczne powieści dla dziewcząt na przykładzie <i>Panny Nikt</i> Tomka Tryzny	67
ROZDZIAŁ II	75
ESTETYKA i KONWENCJE LITERACKIE.....	75
2.1. Powieść inicjacyjna.....	77
Na przykładzie powieści Anny Cieplak.....	77
2.2 Romans	86
Na przykładzie powieści dla dziewcząt Ewy Nowak	86
2.2.2. Powieści erotyczne dla nastolatek – YA.....	92
2.2.2.1. Agnieszka Wolny-Hamkało: <i>Lato Adeli</i> jako odpowiedzialny erotyk.....	96
2.3. Powieści Wattpadowe i fanfiction	106
2.4 Powieści LGBTQ+.....	112
ROZDZIAŁ III	122
ODBIORCZYNIĘ LITERATURY DLA DZIEWCZĄT	122
3.1. Recepcja czytelnicza a recepcja krytyczna	122
3.1.2. Dyskusja wokół <i>Rodziny Monet</i> Weroniki Marczak i literatury YA	124

3.2. Imprinty polskich wydawnictw dla nastolatków.....	131
3.2.1. We need YA – skandal okładkowy.....	131
3.2.2. Twitter wydawnictwa NieZwykłe	136
3.2.3. Prószyński i S-ka – zderzenie z kapitałem.....	138
3.3. Nastolatki w życiu literackim: BookTok i Bookstagram.....	140
3.3.1. Książka jako akcesorium	141
3.3.2. Fandomy czytelnicze	146
3.3.3. Influencing literacki i kapitalizacja czytelnictwa: Case Edyty Prusinowskiej	150
3.4. Anouk Herman i <i>Nigdy nie będziesz szło samo</i>	157
Zakończenie.....	160
Wywiady.....	163
Załącznik nr 1. Wywiad z Ewą Nowak z dnia 10.10.2024 r.	164
Załącznik nr 2. Wywiad z Łukaszem Chmarą z dnia 22.11.2024 r.	177
Załącznik nr 3. Wywiad z Anouk Herman z dnia 12.02.2025 r.....	198
Nota edytorska.....	218
Bibliografia:.....	219

WSTĘP

Najnowsza literatura dla nastolatków jest przestrzenią, która nie tylko odzwierciedla, ale także kształtuje zmiany społeczne i kulturowe. Powieść dla dziewcząt, która mieści się w jej obrębie, mimo pozornej prostoty i wynikającej m.in. stąd marginalizacji ze strony krytyki profesjonalnej w polu literackim, podlega złożonym mechanizmom, również rynkowym. Przyjrzenie się im pozwala na zrozumienie, w jaki sposób powieści te stają się narzędziem zarówno reprodukcji, jak i subwersji dominujących struktur społecznych. Na wspomnianą wyżej złożoność nałożyć można kolejne warstwy, komplikujące umiejscowienie tejże powieści w polu. Aby to zrobić, należy przyrzeć się, jakim siłom i kapitałom podlega powieść dla dziewcząt. Do najważniejszych z nich należy z pewnością kapitał ekonomiczny. Powieści tego gatunku są niezwykle poczytne i spotykały się przez lata z żywą recepcją czytelniczą, do tego stopnia, że możemy mówić o autorkach konsekrowanych, tworzących go (np. Małgorzata Musierowicz)¹. Ambivalencja pozycji tej literatury w polu zdaje się wynikać z faktu, iż stanowiąc integralną część systemu władzy z którego wyrasta, jednocześnie ową władzę kwestionuje i podważa. Przeobrażenia politycznej hegemonii znajdują odzwierciedlenie w gatunku powieści dla dziewcząt, gdzie zmieniające się tematy i style – od nachalnej dydaktyki aż po emancypujące, dziewczynskie narracje – ukazują ewolucję ról społecznych kobiet pod wpływem dominujących w danym czasie ideologii. Zmiany te wpływają nie tylko na percepcję twórców i kształtowanie oczekiwań czytelników, ale także na warunki komunikacji między nimi, na przykład na rolę rynku i pojawienie się nowych autorytetów².

Ramy czasowe, które przyjąłem do opisu pola obejmują lata 1989-2024. Ten ponad 30-letni okres pozwala na dogłębne i szczegółowe ukazanie przemian w obrębie gatunku na

¹ Przez pojęcie autorów konsekrowanych Pierre Bourdieu rozumie tych, których pozycja literacka w polu produkcji kulturowej jest najmocniejsza i w zasadzie niekwestionowana. W tym kontekście z pewnością można tak określić Małgorzatę Musierowicz, jako autorkę kultowej i wydawanej od lat 70-tych „Jeźycjady”, ale również jako siostrę Stanisława Barańczaka, osobę funkcjonującą w kontekście twórczo-inteligenckiej rodziny z tradycjami. Równocześnie, jak pisze Agnieszka Mroziak: „Trudno oprzeć się wrażeniu, że na postępujący konserwatyzm powieści Musierowicz (np. retoryka pro-life pojawiająca się w najnowszych częściach popularnego cyklu Jeźycjada) [...] nie bez wpływu pozostaje dominujący w polskim życiu publicznym dyskurs konserwatywno-neoliberalny, którego oddziaływanie jest z kolei wzmacniane przez owe powieści”. Zob. Agnieszka Mroziak, *Akuszerki transformacji: Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012, s. 16.

² Tamże, s. 16-17.

tle szybko zmieniającej się rzeczywistości politycznej i społecznej, aż do jego rozpadu, datowanego przeze mnie na pierwsze dekady XXI wieku. Jednocześnie podjęłam decyzję o odrzuceniu chronologicznego porządku badań i skupieniu się na utworach najistotniejszych dla gatunku, zjawiskach i wydarzeniach przełomowych i najbardziej kontrowersyjnych, miejscach spornych i znaczących. W dysertacji omówione zostają również dzieła wydane po datowanym przeze mnie rozpadzie gatunku, z lat 2019-2024. Łączy się to z przejściem niektórych funkcji powieści dla dziewcząt przez literaturę young adult. Analiza tekstu wymaga kontekstu politycznego, społecznego i kulturowego, ponieważ literatura jest ściśle powiązana z otaczającą rzeczywistością. Choć można kwestionować wpływ transformacji ustrojowej, która rozpoczęła się w Polsce w 1989 roku na kształt polskiej prozy, to jednak w przypadku literatury dla dzieci i młodzieży jest to moment kluczowy. Należy wziąć pod uwagę złożoność zjawisk kulturowych, które wpłynęły na gatunek, a także ich znaczenie dla kształtowania polskiej kultury i społeczeństwa.

Cezurą czasową dla mojej pracy jest rok 1989, po którym nastąpiła radykalna zmiana w ekonomii i obyczajowości kraju, sprawiła, że coraz więcej kobiet zaczęło pisać i publikować – Jan Błoński uważał tę sytuację za analogiczną wobec tej międzywojennej (co skutkowało oczywiście oporem zmaskulinizowanego pola przed zmianą³ i wysypem tekstów o inwazji piór niewieścich⁴). Jednocześnie otwarcie granic w roku 1989 i zmiana ustroju spowodowały napływ tłumaczeń literatury – szczególnie literatury popularnej – dla młodzieży⁵, co nie pozostało bez wpływu na sam gatunek powieści dla dziewcząt i co znacząco zmieniło jej rejestr. Jednocześnie począwszy od roku 2010, na tę literaturę coraz

³ Edyta Janiak, *Jeszcze krytyka czy już hejterstwo, czyli kilka słów o recepcji pisarstwa kobiecego*, [w:] *Hejterstwo. Nowa praktyka kulturowa?*, red. J. Dynkowska, N. Lemann, M. Wróblewski, A. Zatora, Łódź 2017.

⁴ Katarzyna Majbroda, *Absolutna amnezja — prototyp tzw. Literatury kobiecej/feministycznej w komunikacji literackiej*, [w:] Tejże, *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku. Tekst, dyskurs, poznanie z odmiennej perspektywy*, Kraków 2012.

⁵ „[...] Przede wszystkim fakt podstawowy – stopniowo zwiększającego się udziału przekładów w krajowej produkcji wydawniczej oraz zmiany geografii wydawniczej ze względu na język i kraje pochodzenia. W 1990 r. tłumaczenia z literatury pięknej obejmowały 128 tytułów w nakładzie 7242 tysięcy egzemplarzy, co stanowiło 38% wszystkich (336) tytułów przeznaczonych dla młodych odbiorców oraz tyleż nakładu. W następnych latach tytuły przekładane rosły kolejno o 33,22 % i w roku 1993 – o 59 tytułów. Był to rok, w którym udział przekładów wyraźnie zagroził tekstom rodzimym, obejmując po raz pierwszy w tym dziesięcioleciu ponad połowę tytułów (55%) oraz w nakładach prawie 68%. Rok później tłumaczenia literatury pięknej obejmowały 56,7% tytułów, w latach następnych nieco spadły (44-47%), by ponownie wzrastać w kolejnych: w 1997 roku – 54%, w 1998 r. – 56%, w 1999 r. 57,3 % tytułów, stanowiąc przy tym w nakładach od 51% w połowie dekady, - do 63-61% w latach ostatnich XX wieku.” Zob. Irena Socha, *Polskie przekłady dla dzieci i młodzieży w latach 90.*, [w:] *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI wieku*, pod red. J. Papuźnińskiej i G. Leszczyńskiego, Warszawa 2002, s. 209.

większy wpływ mają inne, zapożyczone z krajów zachodnich gatunki, tj. young adult, new adult, a także powieści LGBT.

Po roku 1989, gdy na rynku księgarskim w Polsce zostały zniesione ograniczenia instytucjonalne oraz cenzura, na scenie pojawił się szereg nowych firm zajmujących się wydawaniem książek dla dzieci, które konkurowały ze sobą o zainteresowanie czytelników. Wśród nich wymienić można m.in. Wydawnictwo Literatura (utworzone w 1990 roku), Podsjedlik-Raniowski i S-ka (utworzone w 1990 roku), Wydawnictwo Elżbieta Jarmońkiewicz (utworzone w 1991 roku), Wydawnictwo Akapit Press (utworzone w 1992 roku), Wydawnictwo Wilga (utworzone w 1992 roku), Media Rodzina (utworzone w 1992 roku), Wydawnictwo Greg (utworzone w 1993 roku), Wydawnictwo Skrzat (utworzone w 1994 roku), Wydawnictwo Zielona Sowa (utworzone w 1995 roku). Ponadto, na rynku pojawiły się oddziały międzynarodowych koncernów, takich jak Egmont Polska (utworzony w 1990 roku). Jak pisze Elżbieta Zarych:

Lata 90. XX w., choć w powszechnym przekonaniu były czasem upadku polskiego rynku edytorskiego, stały się czasem wielkiej koniunktury na rynku książki dziecięcej, a jednocześnie, jak nazywają go badacze, „okresem potopu”. Okres ten to w dużej mierze wolnoamerykanka, książki wydawały firmy-krzaki, które publikowały i znikwały. Pojawiło się wiele małych oficyn wydawniczych, a także własne nakłady wydawnictw. Otwarcie granic na Zachód spowodowało też zdominowanie rynku przez książkę przekładową, głównie klasyczne baśnie, ilustrowane książki dla najmłodszych, popularne pozycje Disneya. Z powodów politycznych rozwiązywano umowy z wieloma sprawdzonymi autorami czasu PRL-u. Publikowano książki wyeliminowane z obiegu przez cenzurę, książki lżejszego kalibru, dla dziewcząt, przygodowe, a także (co ciekawe) czytane przez starsze pokolenie dziadków i pradziadków. Wiele decyzji o publikacji owych przestarzałych książek związanych było z tym, że na wiele z nich nie było już praw autorskich, a więc można je było przygotować taniej⁶.

Na proces recepcji młodzieżowej literatury w Polsce wpłynęło również upowszechnienie się Internetu na początku lat 2000. Zmiana sposobu czytania i skupienia uwagi wpłynęła na oczekiwania czytelników i czytelniczek, jak i wywarła presję na twórców, którzy muszą odtąd dostosowywać swoje dzieła do nowych, szybko zmieniających się wymagań i preferencji – aspekt ten jest szczególnie istotny w kontekście mód literackich. Te elementy są szczególnie istotne w kontekście czytelnictwa nastolatków, które wychowane w erze cyfrowej zazwyczaj sprawniej poruszają się po świecie nowych technologii. Zauważono również wówczas wzrost popularności krótkich form literackich, takich jak opowiadania, mikropowieści, cytaty i sentencje, co związane jest z przyspieszeniem

⁶Elżbieta Zarych, *Wydawnictwa dziecięce*, [w:] http://encyklopediadziecinstwa.pl/index.php/Wydawnictwa_dzieci%C4%99ce. [dostęp: 23.04.2023 r.]

tempa życia i zwiększoną dostępnością informacji⁷. Rozwój Internetu wpłynął również na kapitał kulturowy, poprzez zwiększenie dostępności literatury dla szerszych grup odbiorców. Dzięki temu stał się narzędziem do popularyzacji literatury oraz do promocji mniej znanych autorów i ich dzieł. Wszystko to prowadzi do coraz większego znaczenia tego medium w polu literackim, co stanowi wyzwanie dla tradycyjnych kanałów dystrybucji oraz dla konwencjonalnego sposobu promocji i sprzedaży książek.

35 lat temu, 11 kwietnia 1990 r., Sejm RP uchwalił ustawę o likwidacji Głównego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk. Decyzja ta kończyła 45-letnią epokę, w której media i życie intelektualne były kontrolowane przez władzę polityczną. Zniesienie cenzury miało znaczący wpływ na różne aspekty polskiego życia kulturalnego, w tym na pole literatury i na nauczanie o niej w szkołach. Po transformacji ustrojowej w Polsce w 1989 roku nastąpiła istotna zmiana w liście lektur szkolnych. W związku z likwidacją cenzury i pojawieniem się wolności słowa, nauczyciele zyskali większą swobodę w wyborze lektur, co pozwoliło na wprowadzenie dzieł literackich uznawanych wcześniej za kontrowersyjne, politycznie wrażliwe lub zwyczajnie spełniające kryteriów dydaktycznych i pedagogicznych. Np. *Kwiat kalafiora/Kłamczucha* Małgorzaty Musierowicz trafiły na listy lektur w roku 1991-1999 jako lektura podstawowa bądź uzupełniająca, natomiast *Opium w rosole* zostało lekturą obowiązkową we fragmentach w latach 1995-1999⁸. Warto zwrócić uwagę, że lista lektur szkolnych w Polsce podlega ciągłym zmianom i modyfikacjom, a jej skład zależy od aktualnych potrzeb edukacyjnych i oczekiwań społecznych⁹, jak i uwarunkowań politycznych – szkoła wraz z kanonem lektur jest centrum socjalizacyjnej przemocy symbolicznej w stosunku do dorastających osób.

Stawki w grze o powieści czytane przez dziewczęta są więc wysokie – z jednej strony należą do nich niemałe pieniądze¹⁰, z drugiej prestiż związany z publikacją w formie książkowej (szczególnie w kontekście twórczości DIY – fanfiction czy crowdfundingów),

⁷ Zob. Karolina Wiecheć, Jowita Tenderowicz, *Rola cytatu i krótkiej formy literackiej w procesie popularyzowania literatury za pomocą social mediów*, [w:] „Tematy i Konteksty”, 2018, nr 8.

⁸ Zob. Anna Franaszek, *Od Bieruta do Herlinga-Grudzińskiego. Wykaz lektur szkolnych w Polsce w latach 1946-1999*, Warszawa 2006, s. 156.

⁹ Anna Heleniak, *Polityczne implikacje edukacji literackiej. Analiza spisów lektur obowiązujących w liceach po 1989 roku*, [w:] „Konteksty Społeczne”, 2018, nr 6.

¹⁰ „W pierwszym półroczu bieżącego roku sprzedaż tytułów młodzieżowych i YA jest o 70 proc. wyższa niż w roku ubiegłym.” Zob: rynek-ksiazki.pl/aktualnosci/literatura-mlodziezowa-i-young-adult-rosna-w-sile/ 15.07.2023 r. [dostęp: 11.09.2023 r.]

z trzeciej, walka o rząd dusz – wywarcie wpływu (pedagogicznego, dydaktycznego, czy ideologicznego) na czytelniczki i czytelników¹¹. Jednocześnie nie odnosi się jedynie do chwilowej rozrywki: literatura dla nastolatków może stanowić przewodnik po dorastaniu, modelując relacje międzyludzkie, postawy i marzenia, a w perspektywie długoterminowej światopogląd, system aksjologiczny, wybory życiowe. Nie sposób nie poruszyć w tym miejscu kwestii konwersji kapitału, czyli jak pisał Bourdieu, procesu transformacji jednej formy kapitału społecznego na inny. W rozdziale III pracy, poświęconym odbiorczyni powieści dla dziewcząt, opisuję studium przypadku dwóch znaczących i odnoszących sukcesy obecnie autorek powieści YA – Edyty Prusinowskiej i Weroniki Marczak. Obie były początkowo rozpoznawane przez nastolatki za sprawą twórczości internetowej – Marczak jako autorka fanfiction na serwisie Wattpad, posiadała duży fandom – sieć kontaktów i relacji zarówno ze swoimi fanami, jak i innymi twórcami, co w języku Bourdieu opisać można jako duży kapitał społeczny. Prusinowska natomiast, jako niepowiązana w żaden sposób z polem literackim, youtuberka, influencerka urodowa i moda, posiadała zarówno znaczący kapitał społeczny (sieć kontaktów z fanami, markami, firmami, innymi influencerami, tzw. *brand*), jak i pokaźny kapitał ekonomiczny (dochód z reklam promowanie produktów, sponsorowane treści i programy partnerskie). Obie wydały książki¹², które stały się bestsellerami na rynku literatury dla młodzieży, konwertując tym samym swój kapitał społeczny w ekonomiczny (przede wszystkim w przypadku Barlińskiej) i w symboliczny. Szczególnie widoczne jest to w przypadku Prusinowskiej, która dzięki publikacji książki zmieniła profil swojej działalności na bardziej coachingowo-lajfstajlowy i rozpoczęła nadawanie podcastu o tematyce psychologicznej, a co za tym idzie, ma ciągły i realny wpływ na swoje fanki i fanów.

Dysertacja ma strukturę trójdzielną i łączy podejście teoretyczne, literaturoznawcze oraz empiryczne. W pierwszej części przedstawiam ramy metodologiczne i teoretyczne moich badań – opieram się przede wszystkim na koncepcji pola literackiego Pierre’a Bourdieu oraz na narzędziach krytyki feministycznej, co pozwala mi analizować literaturę

¹¹ Powieść dla dziewcząt, operując schematami, wywiera pedagogiczny wpływ i kształtuje nastolatki - jej docelowe odbiorczynie. Wartościowane dodatnio postawy wynikające z opresyjnej kultury patriarchalnej stawały się dla czytelniczek (według logiki przemocy symbolicznej) wzorem do naśladowania.

¹² Katarzyna Barlińska P.S. Herytiera, *Start a fire. Runda pierwsza*, Gliwice, 2022; Edyta Prusinowska, *Opowiem o tobie gwiazdom*, Kraków 2022. Mechanizm wyszukiwania autorek przez wydawnictwa na serwisie Wattpad, promowania ich na BookToku i wydawania w formie książkowej-papierowej analizuję w rozdziale III dysertacji. Zob. również: Magdalena Adamus, *BookTok kazał mi to przeczytać*, [w:] „Krytyka Polityczna” z dnia 24.09.2022. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/magdalena-adamus-booktok-co-czytaja-nastolatki/> [dostęp online: 16.06.2023r.].

młodzieżową jako praktykę kulturową osadzoną w relacjach władzy i kapitału. W części drugiej skupiam się na analizie wybranych powieści dla dziewcząt i YA, traktując je jako nośniki określonych estetyk, konwencji i wartości – przyglądam się m.in. narracjom inicjacyjnym, romansom, powieściom wattpaddingowym i queerowym. Trzecia część ma charakter empiryczny i dotyczy obiegu literatury oraz praktyk czytelniczych: opisuję funkcjonowanie imprintów, rolę BookToka i fandomów, a także mechanizmy wpływające na widzialność autorek i autorów – tę część uzupełniam o pogłębione wywiady z twórczyniami i osobami z branży wydawniczej. Ze względu na liczebność powieści dla dziewcząt i YA – kilkaset wydawanych pozycji każdego roku¹³, podjęłam dwie zasadnicze decyzje, co do struktury dysertacji. Pierwszą z nich jest układ podrozdziałów, w których niemal po każdej części teoretycznej następuje szczegółowe studium przypadku. Drugą jest problemowa kompozycja pracy. Wybrane przeze mnie zagadnienia mają na celu nakreślenie miejsca przemijającego gatunku w polu literackim pod względem najciekawszych i najbardziej nietypowych fenomenów. Wybór studium przypadku jako metody badawczej pozwala mi zachować możliwość posługiwania się zarówno *distant*, jak i *close readingiem*. W obrębie tego pierwszego mieszczą się np. przedstawiane tutaj dane Instytutu Książki, opis kapitałów rządzących gatunkami dla młodzieży, a także recepcja poszczególnych utworów i wszystko, co jej dotyczy, jak i poza literackie funkcjonowanie tekstów, np. w przestrzeni social mediów. Do *close readingu* należą analizy i interpretacje poszczególnych powieści (przykładowo komparatystyczna interpretacja *Ono* Doroty Terakowskiej jako powieści dla dziewcząt i *Śladu po mamie* Marty Dzido jako powieści dla kobiet). Jednocześnie, jak pisze Bożena Witosz, gatunek jest kategorią *nieostrą*, a jego granice są „rozmyte, przenikalne, rozciągliwe, otwarte”, więc przynależność do danego gatunku jest stopniowalna – dany tekst może być bliżej lub dalej centrum bądź peryferii pewnego rodzaju sieci, którą współtworzy, w zależności od przyjętych kryteriów¹⁴. W tejże dysertacji kryterium jest przede wszystkim oparte na odbiorze dzieła – jeśli powieść czytana jest, bądź była, przez dziewczęta w wieku

¹³ Według danych zawartych w raporcie „Ruch Wydawniczy w Liczbach” przygotowanym przez Bibliotekę Narodową na podstawie egzemplarzy obowiązkowych, w roku 2018 opublikowano 403 tytuły należące do kategorii literatury *young adult* (YA). Przez ostatnie pięć lat, czyli od 2013 roku, liczba publikowanych tytułów w tej kategorii utrzymuje się w przedziale od 350 do 450. Około 60% literatury *young adult* stanowią przekłady, z czego połowa pochodzi z literatury amerykańskiej. Największą popularnością cieszą się powieści o tematyce obyczajowej, a następne miejsca zajmują książki z gatunku fantastyki i powieści akcji. Zob. Olga Dawidowicz-Chymkowska, *Ruch Wydawniczy w Liczbach. Książki*, 2019, t. 67, s. 36.

¹⁴ Bożena Witosz, *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, [w:] *Polska genologia literacka*, pod Red. D. Ostaszewskiej, R. Cudaka, Warszawa 2007, s. 236, 240-241.

nastoletnim, warto podjąć nad nią namysł. Skoro poszczególne utwory tworzą pewnego rodzaju sieć, elementy tej sieci należy opisać. Jednocześnie, pozwala to opisać bardzo różnorodne pod względem estetyki, odbioru, kontekstu społecznego zjawiska literackie: począwszy od pochylenia się nad samą analizą i interpretacją tekstu w mikroskali, poprzez umiejscowienie go w szerokiej konstelacji pośród innych tekstów i gatunków, aż po recepcję i funkcjonowanie np. w przestrzeni internetowej. To nienarzucanie jednej struktury tekstom pozwala również poświęcić uwagę tekstom niedointerpretowanym, czyli tym, których profesjonalna recepcja była niewielka lub nie istniała w ogóle. Dodatkowo wykorzystanie *case study* sprawia, że dysertacja pozwoli zaproponować całościowe ujęcie dla różnorodnych zagadnień, dotychczas niełączonych w ujęciach badawczych.

Ważnym elementem zmniejszenia korpusu tekstów było również całkowite odrzucenie literatury fantastycznej¹⁵. Mimo, że jej pole częściowo pokrywa się z subpolami literatury dla dziewcząt i YA (tj. powieść dla dziewcząt może zawierać w sobie elementy fantastyki, tak samo jak powieść young adult), fantastyka funkcjonuje w polskim polu literackim w inny, odrębny sposób¹⁶, a grono jej odbiorców nie jest tożsame z odbiorczyniami powieści dla dziewcząt, jak ma to miejsce w przypadku książek YA. Jak pisze Maciej Skowera:

Dodajmy jeszcze, że tematyka podejmowana w wydawanej dziś literaturze young adult łączy się wyraźnie z tym, kto faktycznie czyta – w przypadku młodych osób są to, powtórzmy, głównie dziewczęta, na co od lat wskazują kolejne raporty o stanie czytelnictwa. Badania nie ujmuje, czy częściej czytają chłopcy nieheteroseksualni, czy heteroseksualni, albo jak przedstawia się czytelnictwo osób trans, w tym niebinarnych. Co z literaturą dla chłopców i o chłopcach, nie licząc twórczości queerowej? Cóż – można odnieść wrażenie, że o ile taka twórczość dobrze funkcjonuje jeszcze w kontekście starszych dzieci i wczesnych nastolatków (wciąż popularni John Flanagan i Rick Riordan), o tyle próżno szukać wyraźnie chłopięcej odnogi young adult. Chłopcy, jeśli w ogóle czytają, sięgają po literaturę uniwersalną, dla dorosłych, zwłaszcza fantastykę – tak wskazują wyniki badań czytelnictwa. Możliwe więc, że z tego względu

¹⁵ W raportach Biblioteki Narodowej przygotowanych przez zespół Zofii Zasadzkiej zaobserwować można wyraźne rozgraniczenie na literaturę fantastyczną dla dorosłych i dla młodzieży, choć kategorie te są często wymieszane – przykładowo niezwykle popularna wśród nastolatków cyberpunkowa „Saga księżycowa” Marissy Meyer zostaje zaklasyfikowana jako fantastyka dla dorosłych. Jednocześnie podkreślony zostaje wielki udział literatury YA w czytelnictwie młodzieży.

¹⁶ Katarzyna Kaczor opisuje kształtowanie się literackiego pola fantasy począwszy od lat 80. XX, gdy literatura nie-realistyczna zdominowała była przez fantastykę naukową. Korzysta przy tym z podziału na literaturę wysoką i popularną, do której miałyby zaliczać się fantasy. Spowodowało to wyodrębnienie i uniezależnienie się tego subgatunku od literatury dominującej już w latach 90. XX wieku, czego skutkiem był wzrost liczby wydawnictw, publikacji, jak i większa rozpoznawalność gatunku. Jednocześnie miała wówczas miejsce swoista „walka o władzę” w polu literatury, która umocniła autonomię i odrębność pola fantasy w Polsce. Zob. Katarzyna Kaczor, *Z „getta” do mainstreamu: polskie pole literackie fantasy (1982-2012)*, Kraków 2017.

wydawnictwa, wiedząc, że nie znajdą w dorastających chłopcach odbiorców, świadomie nie starają się o publikacje takich tytułów¹⁷.

Kwestia, która jednak interesuje mnie najbardziej związana jest z odbiorem tejże powieści, jak i z konstruowaniem tego odbioru – praca ta ma odpowiedzieć przede wszystkim na trzy podstawowe pytania. Odpowiedzi na każde z nich poświęcam jedną część tej pracy. Pierwsze z nich odnosi się bezpośrednio do historii i teorii gatunku – czy w dobie mieszania się różnorodnych gatunków literackich (powieści dla dziewcząt, kobiet, literatury dla młodzieży, YA, NA, konwencji gatunkowych np. LGBT itd.) wciąż możemy w ogóle mówić o powieści dla dziewcząt, czy obecnie jest ona już jedynie kategorią historyczną?

Dwa następne pytania, na które zamierzam szukać odpowiedzi są bezpośrednio powiązane z pierwszym zagadnieniem. W dysertacji opisuję więc, po drugie, jak kontekst życia literackiego wpływał i wpływa na odbiór i zainteresowanie gatunkiem. Kluczowe są tu trzy kwestie – pierwszą z nich jest wejście powieści dla dziewcząt do literackiego mainstreamu za sprawą mężczyzn, Czesława Miłosz i Tomka Tryzny – w latach dziewięćdziesiątych. Drugą stanowi dziedzictwo, z którym każda osoba pisząca dla młodzieży musi się zmierzyć, czyli „Jeźycjada” konsekrowanej Małgorzaty Musierowicz i reakcje na nią. Trzecią stanowi bezpieczna przestrzeń twórcza, czyli kraina żeńskich fandomów i fanfiction w polskiej literaturoserferze.

Trzecie pytanie, wyznaczające ostatni wątek rozważań w pracy dotyczy projektowania samych nastolatek jako odbiorczyń tychże powieści – co konwencje literackie robią z obrazowaniem dziewcząt i czy ma to cokolwiek wspólnego z realnie istniejącymi dorastającymi kobietami? Ważną kwestią, która będzie powracać wielokrotnie w toku rozmyślań, są relacje władzy. Zarówno w kontekście słowa “dla” – powieści “dla” dziewcząt pisanych przez przecież dorosłe osoby, literatury “dla” młodzieży, zamiast po prostu bezprzymiotnikowej, jak i w kontekście literatury rozumianej jako produkt poddany rynkowemu prawom popytu i podaży. Odpowiedź na te pytania ma pozwolić mi zarysować miejsce gatunku i jego przemian na najnowszej mapie polskiej pola literackiego, przy wykorzystaniu narzędzi wypracowanych przez Pierre’a Bourdieu.

¹⁷ Maciej Skowera, *Literatura (dla) generacji Z – o współczesnych młodych dorosłych i ich książkach*, [w:] *Czyta(nie)? Jak wspierać czytelnictwo młodych w dobie rewolucji cyfrowej* pod red. J. Dobkowskiej, B. Rojek, M. Skowery. Dostęp online: <https://wok.art.pl/en/przewodnik-czytanie-jak-wspierac-czytelnictwo-mloдых-w-dobie-rewolucji-cyfrowej/> [data dostępu: 1.06.2025 r.].

METODOLOGIA

Jak pisze Katarzyna Dębska, Bourdieu był początkowo postrzegany w Polsce przede wszystkim jako socjolog edukacji, a jego teoria doczekała się kilku socjologicznych opracowań już w lat dziewięćdziesiątych¹⁸. Polskie literaturoznawstwo zaczęło wykorzystywać jego myśl później: wspomnieć należy przede wszystkim o pracach zespołu pod kierownictwem Grzegorza Jankowicza, (Alicja Palęcka, Grzegorz Jankowicz, Jan Sowa, Piotr Marecki, Tomasz Warczok), twórców podręcznika *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu*¹⁹, Katarzynie Kaczor, autorce Z "getta" do mainstreamu: polskie pole literackie fantasy (1982-2012)²⁰, Katarzynie Biernackiej-Licznar, Elżbiecie Jamróz-Stolarskiej i Natalii Paprockiej – autorkach *Lilipuciej rewolucji*²¹, jak również Stanisławie Krawczyk, autorze pracy *Gust i prestiż. O przemianach polskiego pola fantastyki*²². Teoria Bourdieu, uwzględniająca społeczny i kulturowy kontekst literatury, umożliwia lepsze zrozumienie jej roli w społeczeństwie oraz mechanizmów, które wpływają na jej tworzenie, dystrybucję i odbiór. Jednocześnie warto podkreślić, że teoria ta dotąd nie była na gruncie polskim wykorzystywana do badań literatury kierowanej ku nastolatkom.

Teoria Bourdieu, wnosząc nowe spojrzenie do socjologii literatury, koncentruje się na osadzeniu literatury w jej społecznym i kulturowym otoczeniu. Podkreśla on, że literatura nie jest tworzona w izolacji, ale jest głęboko osadzona w strukturach społecznych, dynamice władzy i wartościach kulturowych danego społeczeństwa. Perspektywa ta umożliwia badanie, w jaki sposób literatura odzwierciedla i wpływa na szerszą dynamikę społeczną i kulturową swoich czasów. Koncepcje Bourdieu, takie jak teoria kapitałów i analiza pola, są szczególnie cenne dla zrozumienia dynamiki władzy w polu literackim.

¹⁸ Dębska wymienia następujące dzieła: „książka autorstwa Małgorzaty Jacyno *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu* (Jacyno 1997a). [...] Teoretycznemu opracowaniu koncepcji Pierre'a Bourdieu jest poświęcona również praca Karoliny Sztandar-Sztanderskiej pt. *Teoria praktyki i praktyka teorii. Wstęp do socjologii Pierre'a Bourdieu* (2010) oraz książka Anny Matuchniak-Krasuskiej pt. *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu* (2010) czy artykuły poświęcone teorii religii Bourdieu (Warczok 2010) czy edukacji (Bielecka-Prus 2008).” Cyt. za: Katarzyna Dębska, *Perspektywa Pierre'a Bourdieu w polskich badaniach socjologicznych*, [w:] „Studia Socjologiczno-Polityczne. Seria nowa.”, nr 1/2 (05), 2016.

¹⁹ Grzegorz Jankowicz et al., *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu: raport z badań*, Kraków 2014.

²⁰ Katarzyna Kaczor, *dz. cyt.*

²¹ Katarzyna Biernacka-Licznar, Elżbieta Jamróz-Stolarska, Natalia Paprockiej, *Lilipucia rewolucja*, Warszawa 2018.

²² Stanisław Krawczyk, *Gust i prestiż. O przemianach polskiego świata fantastyki*, Warszawa 2022.

Jego prace umożliwiły krytyczne zbadanie, w jaki sposób i dlaczego pewne dzieła literackie, autorzy lub gatunki są uprzywilejowane, podczas gdy inne są marginalizowane lub wykluczane. Analizując mechanizmy, dzięki którym hierarchie literackie są tworzone i podtrzymywane, teorie te rzucają światło na społeczne, ekonomiczne i symboliczne mechanizmy w grze. Co więcej, teorie Bourdieu akcentują procesy reprodukcji kulturowej oraz sposoby, w jakie dominujące formy i wartości kulturowe są przekazywane i utrwalane w czasie. Przykładem mogą być zmieniające się kanony lektur – w zależności od tego osoby powiązane z jaką partią zarządzają edukacją, jedne lektury są promowane, a inne usuwane z listy²³. Ponadto, podejście Bourdieu uwzględnia rolę czytelników i ich kulturowych predyspozycji w odbiorze literatury. Podkreśla, że odbiorcy wnoszą swoje pochodzenie klasowe, gusta i uprzedzenia do interpretacji tekstów literackich – powieści YA mogą być dla osoby z klasy średniej przykładem bezguścia, a dla osoby z klasy robotniczej – prestiżu. Analizując recepcję czytelniczą przez pryzmat teorii Bourdieu, literaturoznawczynie i literaturoznawcy mogą również badać, w jaki sposób pozycje społeczne i dyspozycje kształtują interpretację i odbiór dzieł literackich.

Użycie aparatu pojęciowego wypracowanego przez Pierre'a Bourdieu ma ułatwić spojrzenie na powieść dla dziewcząt i pokrewne jej gatunki w szerszym kontekście – pozwolić na odejście od rozumienia gatunku jedynie na sposób strukturalny, historycznoliteracki, czy też opisywany w kategoriach genderowych, oparty na powtarzających się motywach, konstrukcjach stylistycznych i formach narracyjnych, a eksponując jej wielorakie społeczne, ekonomiczne i estetyczne uwarunkowania. Włączenie powieści dla dziewcząt w pole literackie, ukazanie wpływów poszczególnych kapitałów, instytucji i ideologii pozwala na dostrzeżenie nowych wymiarów funkcjonowania gatunku w przestrzeni nie tylko literackiej, ale również społecznej – jako stawki w grze w między aktorami. Metodologia badania pola literackiego pozwala również włączyć w rozważania odbiorczyń tejże powieści tj. nastolatkę.

Pole literackie

Według Pierre'a Bourdieu:

²³ Szczególnie często przedmiotem sporu staje się np. lektura Gombrowicza – zadziało się to zarówno w roku 2007, jak i 2017. Zob. <https://wiadomosci.wp.pl/giertych-wyrzuca-gombrowicza-i-kafke-z-kanonu-lektur-6036261585183361a>; <https://oko.press/bez-schulza-iwaszkiewicz-bulhakowa-gombrowicz-we-fragmentach-smolenski-poeta-wencel-lista-lektur-minister-zalewskiej>. [dostęp: 12.09.2023 r.]

Pole jest siatką obiektywnych relacji (dominacji lub podporządkowania, dopełniania się lub antagonizmu etc.) między pozycjami – na przykład tą, która odpowiada gatunkowi, takiemu jak powieść, czy podkategorii, takiej jak powieść „ze świata”, bądź też, z innego punktu widzenia, taką, która określona jest przez jakieś czasopismo, salon bądź pewien krąg jako miejsce gromadzenia się grupy twórców²⁴.

Pole literatury jest więc częścią większej całości – pola produkcji kulturowej, na które składają się również pole religijne, naukowe i prawne. Jak wspomniane zostało we wstępie, praca ta ma m.in. pokazać rozpad gatunku powieści dla dziewcząt i przejęcie jego odbiorczyń przez literaturę YA (oba te terminy zostaną dokładnie zdefiniowane w rozdziale pierwszym). Co jest w tym momencie istotne, to nałożenie siatki pojęć socjologiczno-literackich na te dwa gatunki i ich wzajemne relacje. Bourdieu twierdzi, że o ile całkowita autonomia pola jest niemożliwa do osiągnięcia, to im bardziej pole jest niezależne od pola władzy i ekonomii, tym bardziej jest ono autonomiczne. Patrząc przez ten pryzmat, można z pewnością stwierdzić, że powieść dla dziewcząt od powstania była tym elementem pola literackiego dla młodzieży, w którym brak autonomii był bezdyskusyjny, a zależność tego gatunku od uwarunkowań ekonomicznych, politycznych, pedagogicznych była niezwykle silna. Składa się na to kilka przyczyn, które w połączeniu ukazują gatunek niezwykle silnie uwikłany w przeróżne walki o władzę w polu. Fundamentalne są dla tego gatunku naciski pedagogiczne – powieść dla dziewcząt miała *kształtować* młode dziewczęta (początkowo do zajmowania się domem i bycia matkami, następnie do działania na użytek wspólnoty, później do poszukiwania siebie etc.), z drugiej strony poddawana była nieustannej cenzurze – politycznej (na przykład w czasie PRL-u), jak i rodzicielskiej czy pedagogicznej. Rolą tejże powieści było przekazywać i umacniać dobre wzorce, co połączone jest z widzeniem nastolatki jako obiektu oddziaływania – rodziców, szkoły, społeczeństwa. Różnego rodzaju polemiki, poczynając od wydania *Stulecia dziecka* Ellen Key w przekładzie Izy Moszczeńskiej w 1928, przez ruch korczakowski, aż do dzisiejszych, debat na temat samostanowienia i dobrostanu dzieci i młodzieży, prawa do wyboru i prywatności, a także do tego, że dziecko i nastolatek posiadają własną podmiotowość, pokazują, że zagadnienia te w społeczeństwie i literaturze cechują się wyjątkowo aktualną problematyką. Kolejnym elementem układanki są wartości estetyczne tychże. Brak autonomii gatunku stał się więc jedną z przyczyn jego rozpadu. W przypadku pola literatury powieści YA, sytuacja jest zgoła

²⁴ Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki, Kraków 2001, s. 352.

inna. Wedle Davida Hesmondhalgha, Bourdieu w *Regułach sztuki* opisuje trzy stadia pola literackiego:

[...] od stanu przejściowego w połowie XIX wieku, kiedy produkcja kulturowa po raz pierwszy uzyskała relatywną autonomię od pola władzy, poprzez „wyłonienie się struktury dualistycznej” w latach osiemdziesiątych tego stulecia – struktury opartej na dwu zasadach hierarchizacji, autonomicznej i heteronomicznej – aż do utworzenia „rynku dóbr symbolicznych”, który w istocie stanowi w pełni rozwiniętą wersję tej dualistycznej struktury²⁵.

Powieść dla dziewcząt nigdy nie uzyskała nawet relatywnej autonomii od pola władzy (i od innych subpól), natomiast literatura YA od początku boomu w Polsce (około 2019²⁶) dążyła do wyodrębnienia osobnego autonomicznego subpola. I mimo, że jest bardzo mocno zanurzona w polu ekonomicznym, a kapitał ma w niej wielki udział, jest ona na wstępie bardziej autonomiczna od powieści dla dziewcząt. Jedną z przyczyn jest inne spojrzenie na nastolatki – jako na te, które same mogą wybierać, co czytać i być za te wybory odpowiedzialne. Drugą, fakt, że projektowani odbiorcy – nastolatki – często nie są jedynymi czytającymi te powieści, jako że dużą część odbiorców/czytelników stanowią dorośli²⁷. A trzecią, że znaczna część dyskusji i polemik wokół literatury YA odbywa się nietradycyjnymi kanałami komunikacji – za pomocą BookToka, kanałów na Discordzie, BookTubie czy Bookstagramie. Sprawia to, że pole to jest odrębne od pola polskiej prozy, działają w nim inni gracze, a poszczególne kapitały i prestiż rozkładają się inaczej niż w przypadku pola literatury dla dzieci, poezji, czy częściowo – fantastyki. Jednocześnie, z perspektywy roku 2025 warto zaznaczyć, że ten potencjał niezależności jest zagrożony – a być może był od samego początku. Warto zbudować tu paralelę do fanfiction, która była traktowana początkowo jako forma oporu młodych wobec narzucanych kanonów, norm literackich, a czasem nawet jako forma kulturowego kłusownictwa²⁸, ale szybko uległa przejęciu przez dominujący dyskurs i podporządkowana kapitałowi ekonomicznemu. Jak pisze Bourdieu: „Pojęcie pola pozwala na przekroczenie opozycji

²⁵ Bourdieu, *Reguły... dz. cyt.*, s. 219.

²⁶ Na początek boomu tej kategorii w Polsce złożyło się kilka nakładających się na siebie czynników: powstanie imprintów YA wzorem wydawnictw zachodnich i amerykańskich, wybuch pandemii, który spowodował wzrost czytelnictwa zwłaszcza wśród nastolatków, popularność TikToka (jako platformy społecznościowej) i „Rodzina Monet” Weroniki Marczak wydana właśnie w 2019 roku, która niebywale szybko zdobyła listy bestsellerów i pozostała na nich aż do dziś [2024].

²⁷ Już w 2012 roku, badania przeprowadzone na rynku US, wskazywały, że ponad 50% osób czytających YA, to osoby dorosłe – powyżej 18. roku życia. Zob. Steve Bohme, Steve Barton, *Understanding the Children's Book Consumer in the Digital Age*, Nielsen Book Market Research, 2013.

²⁸ Przemysław Czapliński, Grzegorz Giedrys, *Piracka akademia pisania*, [w:] „Gazeta Wyborcza”. Dostęp online: <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,13257727,piracka-akademia-pisania.html> [data dostępu: 1.06.2025 r.].

między lekturą wewnętrzną a analizą zewnętrzną, nie tracąc niczego z osiągnięć obu tych podejść tradycyjnie postrzeganych jako nie do pogodzenia, a także czyniąc zadość wymaganiom obydwóch”²⁹. Tj. wypracowane przez Bourdieu narzędzia pozwalają połączyć *close reading* – interpretację poszczególnych fragmentów dzieł z *distant readingiem* – danymi i statystykami. Takie spojrzenie na gatunek również umożliwia na włączenie w obszar badań elementów interdyscyplinarnych z dziedzin takich jak socjologia, kulturoznawstwo, czy antropologia. Próby opisu poszczególnych fragmentów polskiego pola literackiego były podejmowane przez badaczy i badaczki niejednokrotnie w ubiegłych latach³⁰, jednak nie uwzględniały one literatury dla młodzieży³¹ – jako tej *czwartej, osobnej*³². Jednocześnie autonomiczne mechanizmy pola literackiego związane z powieścią dla dziewcząt nie są mechanizmami powszechnym i rozpoznany – przykładowo nagrody w powszechnej świadomości nie istnieją³³, krytyka literacka jest bardzo ograniczona, a i czasopisma literackie nie zajmują się tą twórczością. Pole to jest obecnie o tyle autonomiczne, o ile funkcjonuje w przestrzeniach pozaprofesjonalnych, czy też quasi-profesjonalnych – na BookToku, grupach czytelniczych, jako praktyka czytania.

Jak pisze Lucyna Kopciewicz w komentarzu do polskiego wydania *Męskiej dominacji*:

Każdym polem rządzi odrębna logika generująca swoistą sieć powiązań między pozycjami i odpowiadającymi im dyspozycjami. Z tego powodu pole należy pojmować jako dynamiczny układ sił (władza) i znaczeń (wiedza), jako przestrzeń walk i napięcia między różnymi konstelacjami znaczeń (walka „ortodoksji” z „heterodoksją”) i pozycjami³⁴.

Widać te rozróżnienie na przykładzie powieści dla dziewcząt jako gatunku – w momencie, gdy tylko wyodrębnia się, zostaje skapitalizowany, zgodnie z neoliberalną konstrukcją polskiego pola literackiego po 1989 roku³⁵. Pole to konstrukt, pojęcie relacyjne, które

²⁹ Bourdieu, *Reguły... dz. cyt.*, s. 316.

³⁰ Grzegorz Jankowicz et al., *dz. cyt.*; Katarzyna Kaczor, *dz. cyt.*

³¹ Wyjątek stanowi tu już wspomniana *Lilipucia rewolucja* Katarzyny Biernackiej-Licznar, Elżbiety Jamróz-Stolarskiej i Natalii Paprockiej z 2018 roku.

³² „Niektórzy badacze, za J. Cieślukowskim, uznają literaturę dla dzieci i młodzieży za odrębną dziedzinę twórczości i określają ją mianem tzw. literatury czwartej (obok literatury wysoko artystycznej, ludowej i brukowej)”. Hasło: *Literatura dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, pod red. B. Tylickiej i G. Leszczyńskiego, Wrocław 2002, s. 224.

³³ Choć są przyznawane, jednak często w ramach połączonej kategorii – twórczości dla dzieci oraz młodzieży. Zob. <https://ryms.pl/najwazniejsze-nagrody-w-dziedzinie-ksiazka-dla-dzieci-i-mlodziezy/> [data dostępu: 19.05.2025 r.]

³⁴ Lucyna Kopciewicz, *Posłowie*, [w:] Pierre Bourdieu, *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciewicz, Warszawa 2004, s. 149-150.

³⁵ Więcej o polu literackim w kontekście konserwatywno-liberalnego zwrotu lat 90., pisała Agnieszka Mrozik w *Akuszerkach transformacji*. Zob. A. Mrozik, *dz. cyt.*, s. 17.

nigdy nie jest stabilną kategorią i zawsze należy rozpatrywać je w kontekście tu i teraz³⁶. Grzegorz Jankowicz, Piotr Marecki, Alicja Pałęcka, Jan Sowa i Tomasz Warczok, posługując się socjologicznymi narzędziami Pierre'a Bourdieu, przyjrzeni się uniwersum potransformacyjnej literatury polskiej. Badanie doprowadziło ich do czterech podstawowych obserwacji:

1. Pole literackie podlega postępującej heteronormizacji, wręcz zdominowaniu sił autonomicznych przez siły heteronomiczne (rynek, media, władza polityczna);
2. W tymże polu dochodzi do ekspansji pola mediów: literatura traci swoją pozycję i staje się zaledwie jedną z form pisania, konkurencyjną wobec form o bardziej temporalnym charakterze, gospodarki (rozwój wydawnictw nastawionych komercyjnie) i władzy politycznej (istotnej o tyle, o ile większość festiwali literackich jest finansowanych przez władzę ze stopnia centralnego lub lokalnego);
3. Zachodzi poddanie autonomii pola, wynikające z negatywnego (w większości) nastawienia aktorów do krytyki literackiej, niewystarczająca reprezentacja literatury potransformacyjnej w programie szkolnym, proces fuzji mniejszych i średnich wydawnictw warunkowanych potrzebą ekonomiczną przy jednoczesnym nastawieniu się tychże na konkretne nisze literackie (kryminał, fantastyka etc.);
4. Habitus literacki nie jest wyraźnie wyodrębniony, zachodzi powszechne zjawisko dwuetatowości, w efekcie którego dodatkowe zajęcie określa poszczególnych autorów w większym stopniu niż sama praca literacka.

Wnioski te są zgodne z założeniami Bourdieu, który twierdził, że kształt literatury zdeterminowany jest zawsze przez czynniki społeczno-kulturowe – ekonomię, politykę, ideologię, dyskurs naukowy i artystyczny, co zarazem odpowiada poszczególnym kapitałom³⁷. Moja dysertacja ma na celu zarysowanie wycinka pola literatury dla nastolatków, ukazanie zachodzących w nim obecnie przemian, jak również walczących w nim kapitałów, relacji władzy, praw rynku, ideologii w kontekście literatury czytanej i kierowanej do nastolatków, jak i jukstapozycję pola literatury „dorosłej” z subpolem literatury „dziewczyńskiej”.

³⁶ Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2023, s. 148.

³⁷ Pierre Bourdieu, L.J.D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, przeł. A. Sawisz, Warszawa 2001, s. 80.

Krytyka feministyczna

W *Męskiej dominacji* Bourdieu porusza kwestie genderowe w literaturze, analizując pola codziennych praktyk i pokazując, jak podlegają one dominacji mężczyzn w warunkach patriarchy. Bourdieu uznaje, że męska dominacja wynika z rozwiniętej tożsamości społecznej i ma swoje źródło w strukturze społecznej. Jednocześnie podział pracy ze względu na płeć ma wpływ na doświadczenie ciała, co wpływa na relacje międzyludzkie. Poprzez analizę pola codziennych praktyk Bourdieu pokazuje, jak w warunkach patriarchy pole to zostaje zawłaszczone przez mężczyzn, którzy odgrywają w nim dominującą rolę – „androcentryzm narzuca się jako neutralny i nie wymagający dyskursywnej legitymizacji”³⁸. Jednocześnie, paradoksalnie, powoduje to nie tylko dyskomfort kobiet, ale także samych mężczyzn³⁹. Bourdieu, analizując strukturę społeczną, uznaje męską dominację za wynik rozwiniętej tożsamości społecznej. Doświadczenie ciała jest więc nierozdzielnie związane z podziałem pracy ze względu na płeć⁴⁰. Bourdieu wskazywał, że mężczyźni i kobiety są traktowani nierówno w różnych dziedzinach życia, w tym w edukacji, pracy i kulturze. Jego analiza pokazywała, jak te nierówności są utrzymywane i wzmacniane przez praktyki i instytucje społeczne⁴¹. W odniesieniu do literatury, Bourdieu zwracał uwagę na to, że pole literackie jest zdominowane przez mężczyzn, a kobiety są często marginalizowane lub ignorowane w tym środowisku: literatura jest wobec tego narzędziem kulturowym, które pomaga w utrzymywaniu i wzmacnianiu patriarchalnych norm i wartości. W swoich badaniach, Bourdieu podkreślał, że doświadczenie płciowe jest ściśle związane z doświadczeniem cielesnym i społecznym, a podział pracy ze względu na płeć wpływa na kształtowanie się tożsamości i pozycji społecznej jednostek. Bourdieu zwracał uwagę na to, że patriarchalna struktura społeczna wpływa na sposób, w jaki ludzie rozumieją i interpretują płeć oraz na to, jakie wartości i normy są związane z płcią. Mimo, że sam Bourdieu nie zajmował się krytyką feministyczną *per se*, jego dzieła z jednej strony rozpatrują różnice genderowe w kontekście socjologii (literatury i nie tylko: vide *Dystynkcja*). Jak pisze Monika Szczepaniak:

³⁸ Pierre Bourdieu, *Męska... dz. cyt.*, s. 18.

³⁹ Tamże, s. 32.

⁴⁰ Tamże, s. 19.

⁴¹ O reprodukcji patriarchy w kontekście ciała pisał: „narzuca mu najbardziej fundamentalne dyspozycje, angażowane następnie jako skłonności czy zdolności – w gry społeczne, które najkorzystniej ‘rozwijają’ męskość: polityka, interesy, nauka itp.”. Tamże, s. 71.

Jak widać Bourdieu (w odróżnieniu od Butler) sytuuje konstruowanie płci w przestrzeni przeddyskursywnej, na płaszczyźnie spontanicznego działania zdeterminowanego przez „wpisane w ciało” praktyki płciowe, socjalne, kulturowe, etniczne. W tym sensie gest, postawa ciała, mimika etc. są wyrazem miejsca zajmowanego w porządku socjalnym i „płciowym”. Męskość kogoś, kto regularnie ćwiczy na siłowni i chodzi do solarium, jest zupełnie inna niż robotnika, który pracuje fizycznie w słońcu na budowie, choć zewnętrzna „konstrukcja” ciała może wydawać się identyczna (siłownia, golf czy tenis wskazują na wysoką pozycję socjalną)⁴².

Z drugiej strony: są one często komentowane w kontekście feministycznym, jak i stanowią przyczynek do dalszych, krytycznych badań, opierających się na stworzonej przez niego metodologii⁴³. Bourdieu zajmował się różnicą płciową i relacjami władzy między płciami m.in. w *Męskiej dominacji*, nie odnosił się jednak do ówczesnego stanu badań, do krytyki feministycznej, czy formujących się wówczas gender i queer studies. Rezultatem takiego podejścia jest interesujące, ale pełne luk, dzieło. Należy wspomnieć tu przede wszystkim o uniwersalizacji doświadczenia męskiego (Bourdieu oparł swoje badania na algierskiej społeczności Kabylów, traktując ją jako reprezentatywną dla innych społeczeństw), przedstawienie męskiej dominacji jako głęboko zakorzenionej w strukturach społecznych i mentalnych, co może sugerować jej niezmiennosc (a także nie docenia siły zmian społecznych, sił oporu), kontrowersyjne podejście do podmiotowości kobiet (zaprezentowana w dziele koncepcja pola i habitusu stawiają kobiety w pozycji ofiar systemu, które niekoniecznie mają wpływ na przekształcanie relacji). Jednocześnie Bourdieu nie uwzględnia wykluczeń krzyżowych, nie analizuje takich czynników jak rasa, orientacja psychoseksualna, pochodzenie etniczne itp. Od strony pedagogicznej natomiast kwestie genderowe są ignorowane w *Reprodukcji*, gdzie widoczny jest zanik podziału na uczniów i uczennice. Bourdieu bada więc „uczniów” i zależności władzy, w jakie jest wplątany, mylnie przyjmując za pewnik, że „uczennica” zmagają się z dokładnie takimi samymi wyzwaniem w szkole, co jej męski odpowiednik. Zarówno więc *Męska dominacja*, jak i *Reprodukcja* Bourdieu na bardzo podstawowym poziomie przeczą istnieniu różnicy w zajmowanych przez mężczyzn i kobiety pozycji w polu. Dlatego nie jest możliwe opieranie się wyłącznie na badaniach Bourdieu w tym zakresie – w niniejszej dysertacji użycie narzędzi krytyki feministycznej ma uzupełnić te puste metodologicznie miejsca, co

⁴² Monika Szczepianiak, *Libido dominandi. Męski habitus w świetle teorii socjologicznych*, [w:] „Nowa Krytyka”, 2007. [dostęp online: 14.06.2022 r.].

⁴³ Np. Terry Lovell, *Feminist Theory*, 1(1), s. 11–32.; Julie McLeod., *Feminists re-reading Bourdieu*, [w:] „Theory and Research in Education”, 2007, t. 3, s. 11–30; L. Adkins, *Introduction: Feminism, Bourdieu and After*, [w:] „The Sociological Review”, 2007, z. 52, s. 3–18; Toril Moi, *Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture*, [w:] „New Literary History”, 22(4), s. 1017–1049 i in.

jest konieczne np. w kontekście literatury LGBTQ+ dla młodzieży, która rozregulowuje wzorce genderowe, jak i we wszystkich miejscach dotyczących pedagogiki wychowania nastolatków, czy samego dziewczęństwa. Jak pisała Ewa Kraskowska:

[...] po pierwsze – płeć może określać sposób lektury, po drugie – dzięki krytyce feministycznej fakt ten został w badaniach literackich usankcjonowany, co z kolei (po trzecie) doprowadziło do wykrystalizowania się pewnych szczególnych („kobiecych”) konwencji interpretacyjnych. I wreszcie po czwarte – konwencje te, wskutek ich częstego dziś praktykowania (głównie, lecz nie wyłącznie, przez kobiety), w efekcie uniezależniły się od faktycznej płci danego odbiorcy. Mówiąc w uproszczeniu – wierzę, że w sprzyjających warunkach kobieta czyta inaczej niż mężczyzna. Co gorsza – wierzę też, że mężczyzna może czytać „jako kobieta”. W sprzyjających warunkach – ponieważ „czytanie kobiece” rozumiem jako pewną dyspozycję, będącą stale w pogotowiu, a uruchamianą wobec niektórych tekstów, okoliczności, poglądów itp. Być może częściej niż nam się wydaje⁴⁴.

Z powiązania Bourdieu i krytyki feministycznej starałam się więc zbudować zestaw narzędzi specyficznych, autorskich, co pozwala mi uchwycić relacje władzy w polu literackim z uwzględnieniem płci kulturowej. Ta metodologia umożliwia więc nie tylko analizę relacji kapitałów, ale również ich dystrybucję i legitymizację w patriarchalnych instytucjach i praktykach. Użycie pojęć habitusu i dystynkcji ma na celu przyjrzenie się sposobom internalizacji norm kulturowych przez czytelniczki i autorki, a także temu, w jaki sposób normy te są podważane lub reproduktowane w procesie odbiorczym i twórczym. Jednocześnie koncepcja pola literackiego pozwala mi zarysować miejsce literatury dla nastolatków w kontekście walki o prestiż i prawo do definiowania „dobrej” i „wysokiej” literatury. Połączenie tej perspektywy z krytyką feministyczną pozwala mi pokazać w jaki sposób praktyki symbolicznej przemocy maskowane są jako obiektywne sądy estetyczne. Dzięki temu jestem w stanie udowodnić, że literatura tworzona i czytana przez dorastające i młode kobiety jest marginalizowana nie ze względu na braki aksjologiczne, a jako efekt mechanizmów wykluczenia.

⁴⁴ Ewa Kraskowska, *Czytelniczka jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Poznań 2007, s. 23-24.

ROZDZIAŁ I

1. Historia powieści dla dziewcząt w Polsce: 1819 r. do czasów najnowszych – twór *nieco dziwny, może anachroniczny?*⁴⁵

Stan badań

Stan badań nad powieścią dla dziewcząt jest niepełny i obejmuje przede wszystkim historycznoliterackie omówienia rozwoju gatunku, jak i olbrzymi zbiór analiz i interpretacji poszczególnych pozycji literackich w formie rozproszonych artykułów, niepublikowanych prac licencjackich, magisterskich i doktorskich. Z pozycji kluczowych dla rozumienia i znajomości powieści dla dziewcząt w polskim literaturoznawstwie należy wymienić przede wszystkim *Dydaktyczny charakter powieści dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym* Elżbiety Kruszyńskiej, *Polskie powieści dla dziewcząt po roku 1945* Anny Kruszewskiej-Kudelskiej, *Małgorzata Musierowicz i Borejkowie* Miłosza Biedrzyckiego, *Szkoła narzeczonych: o powieści dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym* Moniki Graban-Pomirskiej, teksty Małgorzaty Wójcik-Dudek, Bogumiły Kaniewskiej, Zofii Brzuchowskiej, Ryszarda Waksmonda, Grzegorza Leszczyńskiego, artykuły i blog Elizy Szybowicz. Stan badań nt. konkretnych autorów i autorek, zwłaszcza tych anglojęzycznych, jest bogaty. Pragnę zwrócić jednak uwagę, że powieść dla dziewcząt nieczęsto rozpatrywana jest w kategoriach recepcji, a zarysowanie jej obecności na mapie polskiej literatury – zwłaszcza najnowszej – jest zadaniem trudnym i kompleksowym. Składa się na to kilka czynników. Pierwszym z nich jest ilość materiału badawczego, również dzieł niegdyś poczytnych i popularnych, a obecnie zupełnie zapomnianych, kolejnym – niejasności natury genologicznej, o których jeszcze będę pisać. Warto w tym momencie jednak wspomnieć o różnych tezach nt. pochodzenia gatunku, jak i niejasnościach związanych z rozróżnieniem powieści dla dziewcząt i powieści dla młodzieży, a obecnie również young adult i new adult.

⁴⁵Krystyna Kuliczowska, *W szklanej kuli. Szkice o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1970.

Należy zdawać sobie sprawę, że przez ponad 150 lat istnienia powieść dla dziewcząt ulegała wielu przemianom i przekształceniom w zależności od dominującej mody, obyczajowości i polityki. Stworzenie oddzielnego gatunku powieści dla panien⁴⁶ wynikało niekoniecznie ze specyficznych upodobań adolescentek co do czytanej literatury, lecz na pewno miało związek z innym ukierunkowaniem wychowywania dorastających dziewcząt. Przygotowanie do pełnienia poszczególnych ról społecznych (żony, matki, pani domu), do małżeństwa i życia rodzinnego były początkowo podstawowymi funkcjami gatunku⁴⁷. W powieściach dla dziewcząt sposób przedstawiania nastolatek jest rezultatem symbolicznej walki o kapitał kulturowy. Bohaterki tychże powieści są skonstruowane w oparciu o wzorce społeczne i kulturowe, które determinują ich zachowania, relacje oraz aspiracje. To, jak są one projektowane, odzwierciedla zarówno obowiązujące normy płciowe, jak i próby ich zanegowania lub przekształcenia. Wizerunek bohaterek jest więc rezultatem symbolicznych interakcji między autorką, czytelniczką a kontekstem kulturowym. Bohaterki powieści dla dziewcząt nie tylko odzwierciedlają codzienne doświadczenia adolescentek, ale kształtują też ich wyobrażenia o tożsamości, relacjach społecznych i możliwościach rozwoju. Dodatkowo w tym gatunku można dostrzec dążenie do uchwycenia różnorodności doświadczeń, jakie towarzyszą procesowi dorastania. Autorki starają się często uwzględnić różnorodność sytuacji życiowych, problemów oraz wyzwań, z jakimi mogą się mierzyć nastolatki, aby czytelniczki mogły odnaleźć w tych postaciach swoje własne doświadczenia i emocje. Kluczowym elementem jest również poszukiwanie możliwości identyfikacji. Nastolatki potrzebują postaci, z którymi mogą się utożsamiać, które odzwierciedlają ich własne życiowe doświadczenia oraz aspiracje. To, jak są one przedstawiane, może wpłynąć na proces budowania tożsamości czytelniczek oraz ich wyobrażeń o świecie. Jednocześnie, obrazowanie nastolatek w tych powieściach odzwierciedla także strukturalne nierówności społeczne i kulturowe. Normy płciowe, oczekiwania społeczne oraz kulturowe wzorce zachowań są często internalizowane przez bohaterki, co wpływa na ich sposób myślenia, działań i aspiracje. Obrazowanie nastolatek w powieściach dla dziewcząt jest więc wynikiem interakcji między różnymi formami kapitału kulturowego, który kształtuje zarówno sposób postrzegania, jak i kreowania tych postaci. To

⁴⁶ Powieść dla dziewcząt bywała nazywana powieścią dla panien, powieścią dla dorastających dziewcząt, powieścią z życia dziewcząt, czy też powieścią pensjonarską, choć te ostatnią można traktować jako jej szczególny podtyp, dziejący się właśnie podczas pobytu bohaterki na pensji.

⁴⁷ Ryszard Waksmund, *Literatura pokoju dzieciennego*, Warszawa 1986, s. 60.

symboliczne przedstawienie odzwierciedla walkę o znaczenie, reprezentację oraz wyobrażenia dotyczące młodości i dziewczęstwa w danym społeczeństwie i czasie. W kontekście braku jednoznacznej definicji gatunku, kluczowe są rozważania Moniki Graban-Pomirskiej:

Ścisłe zdefiniowanie powieści dla dziewcząt jest działaniem trudnym, w trakcie którego natykamy się na niejasności i brak konkretnych wyznaczników, umożliwiających przypisanie danego utworu do tej odmiany gatunkowej. W poszukiwaniu znaczących i wyróżniających kryteriów literatury dziewczęcej najczęściej wskazuje się na relacje komunikacyjne pomiędzy tekstem a odbiorcą. W prozie przeznaczony dla dziewcząt kategoria „czytelnika” istniejącego wewnątrz dzieła nabiera szczególnego znaczenia i służyć może precyzowaniu oraz ustalaniu dystynktywnych jej cech. Konkretny odbiorca bowiem obecny jest już w samej nazwie odmiany, a także w uzupełniających podtytułach poszczególnych utworów: „powieść dla panienek”, „powieść dla dorastających dziewcząt”. Byłby to zatem czytelnik hipotetyczny, założony, czyli ukształtowany przez autora; drugim czynnikiem potwierdzającym istnienie takiego odbiorcy jest dydaktyczność utworów dla panienek, wychowawcza rola, do jakiej została powołana ta odmiana powieściowa⁴⁸.

Źródłem pierwszych powieści dla dziewcząt były osiemnastowieczne angielskie i francuskie romanse sentymentalne – między innymi Henry’ego Fieldinga, Dorothy Richardson, Daniela Defoe, Jonathana Swifta, Laurence’a Sterne’a oraz Jeana Jacquesa Rousseau, Jeana Prévosta i Jeana François Marmontela. Jak zwróciła uwagę Anna Kruszevska-Kudelska, z tego wynikały negatywne sądy o tej odmianie powieści wielu krytyków – zwłaszcza tych związanych z wychowaniem młodzieży. Przestrzegali oni przed takim ujęciem tematyki miłosnej, w którym uczucia miały wieść prym nad sprawami dnia codziennego przed nową moralnością, która prowadzić miała do odwrócenia się od surowej cnoty w wersji mieszczańskiej⁴⁹ – jako że w XVII i XIX wieku czytelnikami tego typu powieści były dziewczęta z warstwy burżuazyjnej. Gatunek ewoluował z elitarnego do dostępnego dla przeciętnego odbiorcy (choć może lepiej powiedzieć – odbiorczyni). Na rozwój polskiej powieści dla dziewcząt miały również wpływ powstające wówczas szkoły dla dziewcząt, polska powieść tendencyjna⁵⁰ i realistyczna, a także przekłady obcojęzycznej literatury dla dziewcząt (np. *Małych kobietek* Louisy May Alcott⁵¹, czy też zapomnianej już dziś niemieckiej pisarki Eugenie

⁴⁸ Monika Graban-Pomirska, *dz. cyt.*, s. 7.

⁴⁹ Anna Kruszevska-Kudelska, *Polskie powieści dla dziewcząt po roku 1945*, Wrocław 1972, s. 13.

⁵⁰ Bogumiła Kaniewska, *Buba i inne... Refleksje na marginesie tzw. powieści dla dziewcząt*, [w:] „Polonistyka”, 2004, nr 2, s. 11.

⁵¹ Pierwsze polskie wydanie miało miejsce w roku 1876, czyli zaledwie 8 lat po wydaniu anglojęzycznym, powieść przetłumaczyła na j. polski Zofia Grabowska, a wydała Drukarnia Józefa Sikorskiego.

Marlitt), jak i translacje najważniejszych powieści dla dzieci i młodzieży złotego wieku angielskiej literatury dla dzieci i młodzieży⁵².

Polska literatura biedermeierowska adresowana do mieszczyzny rozwijała się wokół dzieł kierowanych do najmłodszych czytelniczek, starszym miała do zaoferowania jedynie powieści umoralniające, poradnikowe (*Pamiętka po dobrej matce* [1819], *Rady dla młodych dziewcząt* [1827], *Wzór dla dziewcząt, jak się przyzwoicie układać powinny* [1822], *Przestrogi i zapytania dobrej i światłej matki, zadawane córce idącej za mąż i jej odpowiedzi* [1833]) i zakazane romanse. Prekursorską powieścią dla dziewcząt była *Pamiętka po dobrej matce... przez młodą Polkę* z 1819 roku, autorstwa Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, choć badacze i badaczki zwracają uwagę, że ta odmiana powieściowa literatury dla niedorosłych istniała już wcześniej. Funkcjonowała w polu pod innymi nazwami: jako powieść dla panien, powieść dla dorastających panienek, powieść z życia dziewcząt czy też powieść pensjonarska⁵³. Waksmund zwraca uwagę, że wyznacznikiem powieści dla dziewcząt nie były wówczas charakterystyczne dla danej grupy wiekowej problemy, a raczej typ bohaterki – gdyż tę samą fabułę, konflikty i przygody można by rozegrać przy udziale chłopców, co robił w swych dziełach Stanisław Jachowicz⁵⁴.

Hoffmanowa była pierwszą polską pisarką dla dzieci i młodzieży, która utrzymywała się wyłącznie z pracy twórczej, a jej powieści wywierały wpływ na literaturę dla dzieci i młodzieży jeszcze na końcu XIX wieku⁵⁵. *Pamiętka...* stanowi traktat w zbeletryzowanej formie, wzorowany na *Testamencie Rozalii dla jej córki Amandy* Jacoba Glatza z 1809 roku⁵⁶. Ideologicznie książka ta zbieżna jest z poglądami Fenelona, Rousseau i innych pisarzy oświeceniowych, jak również z zaleceniami Komisji Edukacji Narodowej. Wedle Hoffmanowej, dorastająca dziewczyna powinna być zadbana, elegancka, uczynna, miła, jak również być wzorową córką, żoną i matką – życie rodzinne stanowić miało wypełniać wszelkie jej ambicje, dlatego w edukacji dziewcząt szczególny nacisk kładła na zdobycie praktycznych umiejętności i zaradność przydatną w pracach domowych. W książce

⁵² Aleksandra Wiczorkiewicz, *Mała historia przekładu. 'Złoty Wiek' Angielskiej literatury dziecięcej w tłumaczeniach na język polski – zarys*, [w:] „Przekładaniec”, 2018, nr 37.

⁵³ Elżbieta Kruszyńska, *Dydaktyczny charakter powieści dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym*, Toruń 2009, s. 13.

⁵⁴ Waksmund, *dz. cyt.*, s. 62.

⁵⁵ Joanna E. Dąbrowska, *Klementyna*, Białystok 2008, s. 256.

⁵⁶ Kruszyńska, *dz. cyt.*, s. 28.

pojawiają się rady jak zjednywać sobie męża, gospodarować domem, a także zasady *savoir-vivre'u*.

W dyskursie dotyczącym wychowania młodych kobiet wyraźnie artykułowano oczekiwania wpisujące się w dominujący habitus klas wyższych, kładąc nacisk na internalizację określonych form kapitału kulturowego – lojalność wobec języka narodowego oraz postawy patriotyczne były postrzegane jako legitymizujące uczestnictwo w polu narodowym. Sukces publikacji i jej późniejsze włączenie do bibliotek żeńskich zakładów naukowych przez Komisję Edukacji Narodowej wskazuje na jej zgodność z dominującym porządkiem symbolicznym i rolę, jaką odegrała w kształtowaniu habitusu zgodnego z wymaganiami pola edukacyjnego. Najgłośniejszy z głosów krytycznych należał do Narcyzy Żmichowskiej, która była słuchaczką wykładów Hoffmanowej, a następnie w latach 1875-1877, redaktorką jej książek. Żmichowska występowała przeciwko propagowanym przez Hoffmanową patriarchalnym wzorcom genderowym, w których podległa mężczyźnie kobieta nie stanowiła indywidualności, a spełniać miała się jedynie w roli matki i żony. Żmichowska krytykowała przestarzały, a umacniany przez autorkę system edukacji dziewcząt, który podtrzymywał, a z czasem (w dobie emancypacji i coraz powszechniejszego kształcenia się kobiet) coraz bardziej forsował konserwatywne wzorce. Żmichowska wytykała banalność i pospolitość powieści Hoffmanowej, jak również jej arystokratyczne pochodzenie i dworskie ideały⁵⁷. Książki Hoffmanowej zaprojektowane były jako moralizatorsko-patriotyczny program pedagogiczny, ich naczelną funkcją miało być kształcenie młodych panien w duchu posłuszeństwa mężowi, dzieciom i ojczyźnie, co powoli zanikało przez kolejne dziesięciolecia, aby powrócić ze zdwojoną siłą w dwudziestoleciu międzywojennym⁵⁸. Kontynuatorką pisarstwa Hoffmanowej z Tańskich była Paulina Krakowowa, autorka m.in. *Pamiętnika młodej sieroty* (1839), *Branki tatarskiej* (1842), „pierwszej polskiej robinsonady”, czyli *Wspomnień wgnanki* z 1845 roku⁵⁹. Wykreowała ona, czerpiąc z własnej biografii, specyficzny typ bohaterki, występujący wcześniej w romansach miłosno-awanturnych. Bohaterki te, zazwyczaj sieroty, walczyły w toku powieści z upokorzeniami i przeciwnościami losu, aby doczekać niemal baśniowego *happily ever after* w postaci awansu klasowego i ślubu z ukochanym. Utwory te przesycone były

⁵⁷ Grażyna Borkowska, *Cudzoziemki: studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

⁵⁸ Kruszyńska, *dz. cyt.*, s. 31.

⁵⁹ Tamże, s. 35.

również motywami moralizatorskimi i religijnymi. Ryszard Waksmund zwracał uwagę, że do czasów Klementyny z Tańskich Hoffmanowej działalność translatorska była dominującym rodzajem „twórczości dla dzieci” – przekładano wówczas przeważnie z literatury francuskiej i niemieckiej⁶⁰. Dzieła o tematyce religijnej, moralizatorskiej, powiastki, opowiadania, poradniki, komedyjki, książeczki obrazkowe i edukacyjne, nie przekładano natomiast poezji⁶¹. To właśnie te lektury (lub ich fragmenty) zdecydowały początkowo o kształcie polskiej literatury dla dzieci i młodzieży. Przekłady te wprowadziły nowy typ bohatera dziecięcego do polskiej literatury – złotego dziecka, które swoją czystą dobrocią zjednuje sobie przychylność otoczenia i odnajduje swoje miejsce w życiu. Mimo pozornej fascynacji autorem arystokracją, to wciąż ideał moralny stanowił *clue* powieści⁶². Należy zwrócić uwagę, że powieści te cechowała większa kompleksowość i bardziej autentyczne przedstawienie rozwoju psychologicznego (wedle ówczesnej wiedzy) młodych dziewcząt w porównaniu z poprzednimi dziełami literackimi. Powieść dla dziewcząt rozwinęła się szczególnie od lat 80. XIX wieku, na co miały wpływ w szczególności cztery czynniki: utworzenie oddzielnego szkolnictwa dla dziewcząt, coraz bardziej wpływowy ruch emancypacyjny, coraz większa liczba przekładów z literatury obcej i rozwój tendencyjnej prozy realistycznej z wątkami kobiecymi⁶³. Ujęcie tego procesu w teorii Bourdieu pozwala dostrzec, że rozwój gatunku był rezultatem przekształceń w obrębie wzajemnie powiązanych pól. W polu edukacyjnym zmiany instytucjonalne doprowadziły do wytworzenia nowego habitusu młodych czytelniczek, wyposażonych w określony kapitał kulturowy, który uwarunkował ich odbiór tekstów literackich i kształtował preferencje estetyczne. W polu kulturowym i literackim obserwujemy przesunięcie w obrębie hierarchii wartości symbolicznych – literatura kobieca zaczęła być legitymizowana jako forma przekazu idei wychowawczych i emancypacyjnych. Jednocześnie w polu politycznym ruchy kobiece podejmowały walkę o zmianę pozycji kobiet, co znalazło odbicie w treściach literackich jako forma symbolicznej walki o uznanie nowych ról społecznych. Współdziałanie tych pól stworzyło warunki sprzyjające instytucjonalizacji powieści dla dziewcząt jako osobnego segmentu produkcji literackiej. Ryszard Waksmund dzieli rozwój powieści dla dziewcząt na dwa

⁶⁰ Waksmund, *dz. cyt.*, s. 18.

⁶¹ Tamże.

⁶² Kruszevska-Kudelska, *dz. cyt.*, s. 23.

⁶³ Również Gertruda Skotnicka podejmuje w swojej pracy badawczej wątek upodabniania się powieści dla dziewcząt do powieści dla kobiet i rozluźnienia ram gatunku ze strony formalnej. Za: G. Skotnicka, *dz. cyt.*

etapy: pierwszy obejmował okres do lat osiemdziesiątych XIX wieku i opierał się na wzorcach powiastek dydaktyczno-moralizatorskich, natomiast kolejny był czasem emancypacji treściowej, formalnej i estetycznej gatunku – największy wpływ wywarła na niego powieść realistyczna⁶⁴. Ówczesna polska literatura dla dziewcząt podzielona była wedle wieku odbiorczyń – innego typu dzieła kierowano do dziewczynek paroletnich, inne do pensjonarek, a inne do „panien na wydaniu”. To pokazuje, że mimo funkcjonowania literatury dla dziewcząt jako odrębnego nurtu adresowanego przede wszystkim do adolescentek, w praktyce obejmował on także młodsze czytelniczki, nawet poniżej 10 roku życia. Gatunek ten miał zatem charakter rozwojowy, dostosowując treści i formy do kolejnych etapów dorastania odbiorczyń. Stanowiło to swoiste novum w stosunku do np. dzieł francuskich, gdzie pisarki-guwentantki kierowały swoją twórczość do arystokratek w wieku od pięciu do siedemnastu lat, co wedle ówczesnych wzorców edukacyjnych, sprzyjało wszechstronności rozwoju⁶⁵. W Polsce wzory bohaterki powieści dla dziewcząt były w latach osiemdziesiątych XIX-wieku modyfikowane zgodnie z obowiązującymi warunkami społeczno-politycznymi. Autorki historycznych opracowań gatunku, Kruszevska-Kudelska i Kulickowska, zwracają uwagę, że najbardziej charakterystycznym przykładem takich modyfikacji jest *Helenka* – główna bohaterka *Księżniczki* Zofii Urbanowskiej. Książka ta ukazała się w 1885 roku, jako powieść tendencyjna pisana w odpowiedzi na ogłoszony przez „Bluszcz” konkurs. Opowiada ona historię podupadłej rodziny Oreckich, która musi sobie radzić w nowej rzeczywistości. Artyzm książki jest wyraźnie podporządkowany wygłaszanym przez bohaterki moralizatorskim tyradom. Urbanowska przeplata je mieszczańskimi scenami obyczajowymi i nieprzekonującymi portretami psychologicznymi bohaterki. Autorka forsuje w swojej książce model nazywany zazwyczaj mieszczańskim – pracowitości, oszczędności i porządku. Po raz kolejny pojawiają się rady dotyczące gospodarności i zajmowania się domem, czego przykładem jest scena smażenia konfitur czy też opis wyrobu podkładek do bukietów. Kruszevska-Kudelska podkreśla niezamierzoną śmieszność niektórych założeń autorki i nieemancypacyjny wydźwięk powieści – szczęśliwym zakończeniem jest zdobycie przez główną bohaterkę bogatego męża⁶⁶. Gatunek rozwijał się nadzwyczaj szybko – powieści nazywane pod koniec XIX wieku

⁶⁴ Waksmund, *dz. cyt.*, s. 60-61.

⁶⁵ Tamże, s. 61.

⁶⁶ Kruszevska-Kudelska, *dz. cyt.*, s. 25.

pensjonarskimi lub dla dorastających pańienek zaczynają być też tworzone przez pisarki mniej znane jako łatwy sposób pozyskania środków finansowych⁶⁷. W kategoriach zaproponowanych przez Bourdieu oznaczało to zamianę kapitału symbolicznego – umiejętności literackich – na kapitał ekonomiczny. Twórczość w tym nurcie stawała się narzędziem strategii przetrwania na rynku wydawniczym, nawet jeśli oznaczało to rezygnację z aspiracji do tzw. literatury wysokiej. Można wymienić tu powieści takie jak *Ciche niewiasty* Jadwigi Papi z 1898, i *Dobre dziewczynki* (tej samej autorki) z 1896, *Dziewczynę nowego świata* Bolesława Limanowskiego (napisaną pod pseudonimem Janek Płakań) z 1872, trylogię Eugenii Żmijewskiej składającą się z tomów *Dola*, *Płomyk* i *Serduszko*, *Dziennik Wandzi i Józki* Zofii Bukowieckiej z 1896, *Jedynaczkę* Bronisławy Porawskiej z 1897. Zwrócić należy szczególną uwagę na same tytuły powieści – były kierowane do młodych dziewcząt i miały zachęcać je do zakupu. W XIX wieku, w okresie intensywnego rozwoju przemysłowego, a także transformacji społecznych, obserwuje się znaczącą zmianę w roli kobiet jako konsumentek⁶⁸. Wzrost urbanizacji, postęp technologiczny i zwiększona dostępność dóbr sprawiły, że również adolescentki stały się istotnym celem dla sprzedaży różnorodnych produktów i usług. W literaturze z końca XIX i początku XX wieku, odnaleźć można ślady tych zmian poprzez przedstawianie bohaterek jako aktywnych uczestniczek w procesie konsumpcji (przykładowo: scena w sklepie w *Dziewczętach z Nowolipek* Poli Gojawiczyńskiej). Opisy trendów w modzie, strojów, wydatki na rozrywkę oraz analiza kulturowych trendów w powieściach dla dziewcząt odzwierciedlały rosnącą świadomość konsumencką społeczeństwa. Na początku XX wieku młode dziewczyny i kobiety wciąż były sprowadzane przede wszystkim do ról przyszłych żon i matek, których zadaniem była opieka nad dziećmi, domem i mężem w duchu patriotycznych i religijnych cnót. W 1904 r. Stanisław Karpowicz pisał o ówczesnych powieściach dla dziewcząt:

W powieściach, opisach, bajkach i wierszykach kobieta traktowana jest zawsze jako istota zajmująca w rodzinie i społeczeństwie, stanowisko podrzędne, w duchu pojęć patriarchalnych, bez względu na to, że upośledzenie siostr i matek gwałci elementarne poczucie wzajemnego stosunku w rodzinie i uwłacza w ogóle godności człowieka. Nic dziwnego, że autorowie i autorki obchodzą się z kobietą w literaturze bez żadnego zastanowienia, mniej bowiem znają się na tej kwestii niż na Indianach. [...] prócz skoszlawienia zasad moralnych niczego po tych pismach spodziewać się nie można⁶⁹.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Zob: Agnieszka Dauksza, *Klientki pierwszych domów towarowych. O potencjale emancypacyjnym kobiecego konsumpcjonizmu*, [w:] „Teksty Drugie”, 2013, nr 4.

⁶⁹ Stanisław Karpowicz, *Nasza literatura dla młodzieży*, Warszawa 1904, s.27.

Jedyną z wyżej wymienionych powieści, która nie wpisuje się w Karpowiczowską krytykę, jest *Dola* Żmijewskiej, która wykracza nie tylko poza obyczajowość epoki, lecz również tematykę typową dla ówczesnych powieści dla dziewcząt – poruszane są w niej motywy seksualności tytułowej bohaterki, ale także kwestie związane z molestowaniem seksualnym i pracą seksualną, zobrazowane w wątku wuja Zdzisława, który pragnie, aby młoda dziewczyna została jego utrzymanką. Trzeba zaznaczyć, że na początku XX wieku powieść dla dziewcząt była już ukształtowanym gatunkiem. Jej model tworzyły wówczas proste schematy fabularne, młoda bohaterka przedstawiana była w otoczeniu domowym lub szkolnym, pojawiała się tematyka inicjacyjna. Dwudziestolecie międzywojenne przyniosło dalszy rozwój gatunku, wówczas, jak zauważyła Kruszyńska, dają się wyodrębnić w nim nurty ideologiczne⁷⁰. Jeden z nich stanowiły powieści prezentujące katolicki ideał wychowania dziewcząt, pojawiały się w nich najczęściej motywy patriotyczne, zazwyczaj bliskie ruchom antyrosyjskim, mówiące o obronie polskości. Do najbardziej znaczących powieści tego typu można zaliczyć te Stanisława Paślawskiego (np. *Młode serca: opowiadania z życia dziewcząt* z 1928, *Ofiara Krzysi: powieść* z 1932, czy też *Tajemnica sieroty* z 1937 roku) i Marii Dunin-Kozickiej (cykl *Ania z lechickich pól* wydawany między 1931 a 1933). Książki te nawiązywały programowo do powieści Hoffmanowej, rozwijając i dodając nowe wątki, w dużej mierze o rysie nacjonalistycznym, związanym z bohaterstwem wojennym dziewcząt (wymienić można tutaj również dzieła takie jak *Panienka ze dworu* Michaliny Domańskiej z 1921 roku, *Ninka* Janiny Godlewskiej z 1930 roku, *Dzieci Lwowa* z 1925 roku i *Białe Róże* Heleny Zakrzewskiej (1934). Poza nurtem religijnym, narodowym (obywatelsko-państwowym), Kruszyńska wyróżnia jeszcze dwa podtypy, które stanowiły wówczas swoiste *novum* w gatunku. Pierwszy z nich stanowić miały powieści napisane w nurcie psychologiczno-pedagogicznym, takie jak opowiadania i powieści Zofii Żurakowskiej, Wacławy Potemkowskiej (*Koniczyna, czyli trzy pokolenia młodych dziewcząt*, 1931-1932), Heleny Zakrzewskiej (*Zakłęty dwór*, 1923), a także Heleny Boguszewskiej, Haliny Górskiej, Marii Buyno-Arctowej i Kornela Makuszyńskiego. Do tego podtypu należały również powieści pensjonarskie, często inspirowane powieściami Jean Webster, L.T. Mead i Angeli Brazil takie jak *Wspomnienia Haliny* Julii Piaseckiej (1900), *Na pensji* Karoliny Szaniawskiej (1903), *Kierdej* Ireny Gajewskiej (1918), czy późniejsze *Ilona na pensji* Ireny Mrozowickiej (1930), *Na pensji*

⁷⁰ W całości temu zagadnieniu poświęcona jest cytowana już w pracy monografia Elżbiety Kruszyńskiej.

Walerii Tomaszewiczowej (1930), *Koleżanki z V A. Lili Jedlińskiej* (1934), *Klasa piąta rozpoczyna bieg* Maryty Morsztynkiewicz (1934), *Start* Jadwigi Korczakowskiej (1934), *Uskrzydłona przygoda* Ireny Szczepańskiej (1934) i *Poczwarki Wielkiej Parady* Haliny Auderskiej (1935)⁷¹. Kolejnym nurtem wymienianym przez Kruszyńską jest słabo reprezentowany nurt demokratyczno-socjalistyczny, w którym powieści podkreślały „wartość pracy fizycznej, wzajemną pomoc ludzi, przyjaźń dzieci robotniczych, pracowitość, wytrwałość, samodoskonalenie, miłość bliźniego i bezinteresowną pomoc, ale przede wszystkim walkę człowieka o prawo do godnego życia”⁷². Przytoczyć można tutaj nieliczne dzieła takie jak *Pokój na poddaszu* Wandy Wasilewskiej (1939), *Za zielonym wałem* i *Czerwone węże* (1939) Heleny Boguszewskiej (1934), *Druga brama* Haliny Górskiej (1935), *Anielka pracuje* Janiny Zawiszy-Krasuskiej (1934). Pojawił się jednak wówczas także nowy typ bohaterki, wzorowany na *Ani z Zielonego Wzgórza* – tłumaczenie tej powieści, którego dokonała Rozalia Bernsteinowa ukazało się w roku 1911, zaledwie trzy lata po kanadyjskiej premierze utworu Montgomery. Inspirował się nim szczególnie jeden z najbardziej wpływowych autorów powieści dla dziewcząt – Kornel Makuszyński⁷³. Jego bohaterki są podobne do Ani – zbuntowane, asertywne i działające niekonwencjonalnie⁷⁴. Trudno nie wspomnieć tu o *Awanturze o Basię*, która w XXI wieku wciąż należy do kanonu lektur szkolnych i *Pannie z mokrą głową*, której główna bohaterka, Irenka, dzięki swojej zaradności wyciąga ojca z bankructwa. Warto pamiętać również o pisarkach z lewicowej grupy „Przedmieście”, w szczególności zaś o wspomnianej tu już wielokrotnie założycielce grupy – Helenie Boguszewskiej, jak i o jej członkiniach– Poli Gojawiczyńskiej i jej *Dziewczętach z Nowolipek* z 1935 roku, czy też ich kontynuacji, *Rajskiej jabłoni* z 1937, Halinie Górskiej, czy Zofii Nałkowskiej. II wojna światowa powstrzymała rozwój gatunku, jednak wraz z początkiem nowej epoki politycznej jego rozwój był kontynuowany. W roku 1945 polityczne założenia sztuki socrealistycznej miały wpływ również na powieść dla dziewcząt. Zmieniły się cele i zadania literatury dla dzieci i młodzieży, w szczególności zaś pojawiły się w niej postulaty odnoszące się do wychowania demokratycznego, racjonalizmu, patriotyzmu,

⁷¹ Kruszyńska, *dz. cyt.*, s. 97.

⁷² Tamże, s. 175.

⁷³ Jednocześnie Makuszyński należał do nielicznych autorów piszących dla dziewcząt – piszę o tym szerzej w podrozdziale poświęconym *Pannie Nikt* Tomasa Tryzny.

⁷⁴ Grzegorz Leszczyński, *Katastrofa dziewczyności*, [w:] *Literatura i książka dziecięca: słowo, obiegi, konteksty* 2003, s. 151-152.

internacjonalizmu, propagowany był także model moralności laickiej⁷⁵. Droga awansu społecznego dziewcząt z rodzin robotniczych i chłopskich była częstym motywem – jednak w odróżnieniu od pierwszych powieści dla dziewcząt (*Księżniczka* Urbanowskiej itp.), rozwiązaniem wszystkich problemów nie miało być zamążpójście, wkupienie się swoimi manierami, uprzejmością i skromnością w rodzinę z klasy wyższej, a ciężka praca i edukacja⁷⁶. Powieści te, jakkolwiek często nazbyt dydaktyczne i zideologizowane, poprzez otwarcie na problemy społeczne, przygotowały grunt powieściom z lat 60., które prezentowały zarówno szersze tło społeczne, jak i głębię psychologiczną postaci. Warto wspomnieć w tym momencie powieść Marty Michałowskiej – *Hela będzie traktorzystką* z 1950 roku, która dobrze oddaje wzór dziewczyny socjalistycznej – odważniejsza i bystrzejsza od chłopców, zainteresowana maszynami i nowościami, wzbudzała podziw całej wioski, łamiąc tym samym utarte dziewiętnastowieczne wzorce genderowe. Jednocześnie w obrazowaniu kobiet (i dziewcząt) z okresu socrealistycznego widać pewną bezradność, na co uwagę zwracają autorzy hasła „Kobiety obraz” w *Słowniku realizmu socjalistycznego*. Jako, że stalinizm głosił hasła emancypacji ekonomicznej i społecznej kobiet, ale bez zrozumienia uwarunkowań kulturowych, kobieta miała prawo do bycia, co najwyżej, taką jak mężczyzna⁷⁷. Od lat 60. ubiegłego wieku bohaterki powieści dla dziewcząt zmieniły się diametralnie, emancypując się życiowo, zawodowo i erotycznie, a w samych powieściach zauważyć można znacząco poszerzoną tematykę – z jednej strony głęboko społeczną, dotyczącą rodziny, przedstawiającą konflikty międzypokoleniowe, problemy dziewcząt z rodzin wiejskich i robotniczych, a nawet bunt przeciwko tradycjom. Przytoczyć można w tym miejscu autorki i tytuły takie jak *Bułeczka* [1957] i *Spotkanie nad morzem* [1962] Jadwigi Korczakowskiej, *Wakacje pod blaszanym człowieczkiem* [1957] Zofii Lorentz i *Ten obcy* [1961] Ireny Jurgielewiczowej, *Kochana rodzinka i ja* Natalii Rolleczek z 1962 roku. Nowym zagadnieniem w prozie dla dziewcząt (i szerzej – dla dzieci i młodzieży również) stała się tematyka związana z okresem dojrzewania i pierwszą miłością (*Spotkanie z diabłem* Krystyny Salaburskiej z 1958 roku i *Tancerze* Elżbiety Jackiewiczowej z 1961), a także poszukiwaniem własnej tożsamości (*Godzina pąsowej róży* Marii Krüger z 1960), co doprowadziło do wyodrębnienia się nurtu w obrębie powieści dla dziewcząt, który nazwać można kontestacyjnym – opowiadającym

⁷⁵ Kruszevska-Kudelska, dz. cyt., s. 7.

⁷⁶ Marta Michałowska, *Hela będzie traktorzystką*, Warszawa, 1950.

⁷⁷ Monika Brzóstowicz-Klajn, Jerzy Smulski, Hasło: *Kobiety obraz*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, pod. red. Z. Łapińskiego, W. Tomasika, Kraków 2005, s. 101.

o młodzieżowym buncie. Przytoczyć należy w tym momencie jeszcze jedną ważną powieść tego okresu tj. książkę *Dziewczyna i chłopak, czyli heca na 14 fajerek* Hanny Ożogowskiej z 1961r⁷⁸. Powieść ta, jako jedna z pierwszych⁷⁹ w historii polskich powieści dla dziewcząt krytykuje role genderowe przyporządkowane dziewczętom i chłopcom w patriarchalnym porządku PRL-u. Fabuła powieści opiera się na cross-dressingowej, genderowej zamianie ról dwojga rodzeństwa: zahukanej, grzecznej Tosi i jej brata, asertywnego Tomka. Jak pisze na swoim blogu Eliza Szybowicz:

Ożogowska więcej i lepiej pokazuje, niż nazywa. Jest inteligentniejszą pisarką niż socjo- czy antropolożką. W powieści wnikliwie przedstawia patriarchalne mechanizmy wytwarzania grzecznych dziewczynek i władczych chłopców, ale w dosłownych wyjaśnieniach używa potocznego języka „naturalnych” różnic. [...] Światy Tosi i Tomka to dwa odmienne obszary kulturowe. Ich mieszkańcy mają inne stroje, zachowania społeczne, rytuały, zaprzatają ich inne sprawy, inaczej się bawią, ba, nawet mówią innymi językami (Tomek ćwiczy do roli Tosi zdanie „upadłam na buzię”, choć sam użyłby słowa „pysk”)⁸⁰.

Powieść ta, wypełniona interesującymi obserwacjami nt. funkcjonowania kobiet i mężczyzn w społeczeństwie (przecież Tosia i Tomek są przede wszystkim lustrzanymi odbiciami swoich rodziców) i powraca w przeróżnych odniesieniach w powieściach dla dziewcząt i książkach YA do dzisiaj – przykładem jest tu *Fanfik* Natalii Osińskiej (2015), o czym będę pisać w kolejnych podrozdziałach.

Interesujące *novum* stanowią również powieści Krystyny Siesickiej, takie jak *Zapałka na zakręcie*, *Jezioro osobliwości* (obie z 1966 roku), *Czas Abrahama* wydany rok później, *Beethoven i dzinsy* z 1968, *Fotoplastykon* z 1969 i *Ludzie jak wiatr* z 1970 roku, których bohaterki i bohaterowie, często odtrąceni przez otoczenie, samotni, ukazywani byli z niezwykłą wnikliwością psychologiczną. Tłem jej powieści były zazwyczaj szkoła, środowisko rówieśników i dom. Z perspektywy czasu można śmiało przyznać, że powieści Siesickiej stanowiły nową jakość w powieści dla dziewcząt – nie tylko ze względu na warsztat pisarski autorki, ale przede wszystkim na nowe podejście do adolescentek – nie przesadnie moralizujące i dydaktyczne, a mówiące o nastoletniości i tematyce związanej z dojrzewaniem bez protekcjonalnego tonu, ze zrozumieniem i empatią.

⁷⁸ Warto jednak podkreślić, że Ożogowska pisała na ogół powieści „dla młodzieży” – czytane również przez chłopców, których głównymi bohaterami byli właśnie chłopcy. Jako przykład można podać tu *Tajemnicę zielonej pieczęci* [1959], *Chłopak na opak, czyli z pamiętnika pechowego Jacka* [1960], *Ucho od śledzia* [1964]. *Głową na tranzystorach* [1968] i jej kontynuację *Za minutę pierwsza miłość* [1972] i in.

⁷⁹ Obok np. *Godziny psosowej róży* Marii Krüger.

⁸⁰ Eliza Szybowicz, *Gender, czyli heca na 14 fajerek*, Dostęp online: <https://nietylkomusierowicz.wordpress.com/2014/02/20/gender-czyli-heca-na-14-fajerek/> [dostęp online 1.02.2024 r.].

Najbardziej znanym przykładem powieści dla dziewcząt, wpisującym się w dydaktyczną historię gatunku, jest cykl „Jeźycjada” Małgorzaty Musierowicz, którego pierwszy tom ukazał się w roku 1975. Stanowi on swoisty model gatunku powieści dla dziewcząt – pisany aż do 2018 roku, czytany był przez kolejne pokolenia, zawiera w sobie wszystkie właściwe dla gatunku cechy takie jak: nastoletnie bohaterki, silny rys dydaktyczno-moralizatorski, wirtualna odbiorczyni, czyli dorastająca dziewczyna. Jednocześnie ta obyczajowa opowieść o poznańskiej rodzinie na przestrzeni lat doczekała się swojego fandomu, skupionego głównie wokół internetowego forum, co pokazuje, że współcześnie wciąż spotyka się z pozytywną recepcją. „Jeźycjada”, jako cykl literacki, stanowi szczytowy punkt w rozwoju powieści dla dziewcząt, posiadając wyjątkową zdolność do odtwarzania sprawdzonego schematu narracyjnego na przestrzeni wielu tomów. Jej cykliczność pozwala na niemal nieskończoną kontynuację opowieści – saga liczy w tym momencie 23 tomy⁸¹ i w marcu roku 2019 została przez autorkę oficjalnie zakończona (choć Musierowicz zaznacza, że kolejne jej powieści będą nadal tworzone w jeżyckim uniwersum).

Rok 1989 jest istotną cezurą dla rozwoju omawianego gatunku. Wpływ na przemiany powieści dla dziewcząt miały nie tylko czynniki kulturowe, związane z liberalizacją życia, lecz również polityczne. Otwarcie granic w roku 1989 i zmiana ustroju spowodowały wzrost liczby przekładów literatury – szczególnie literatury popularnej – dla młodzieży, co nie pozostało bez wpływu na sam gatunek powieści dla dziewcząt i co znacząco zmieniło jej rejestr. Cezura roku 1989, po której nastąpiła radykalna zmiana w ekonomii i obyczajowości kraju, sprawiła, że coraz więcej kobiet zaczęło pisać i wydawać.

W latach 90. nastąpił również wzrost liczby publikacji powieści dla dziewcząt. Z jednej strony, nigdy wcześniej nie było tak łatwo publikować, z drugiej – ze względu na nieistniejące i nierespektowane prawa autorskie – jeszcze nigdy nie było tak łatwo przekładać. Rynek został wypełniony tłumaczeniami i pisanymi zazwyczaj naprędce powieściami wzorowanymi na książkach zachodnich⁸². Polską powieść dla dziewcząt lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych można podzielić na dwa nurty: pierwszy z nich odwoływał się w tematyce (a często i formie) do „Jeźycjady” Małgorzaty

⁸¹ Tom *Małomówny i rodzina* z roku 1975 został włączony w poczet „Jeźycjady” na prośbę czytelniczek, mimo że z sagą łączy go jedynie miejsce akcji – Poznań, a nie bohaterowie. Zob. <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1476666,na-jowisza-uzupelniam-jezycjade-musierowicz.html> [data dostępu: 30.06.2024 r.].

⁸² Np. *Batoniki Always miękkie jak deszczówka* Marty Fox [1994].

Musierowicz. Zaliczyć do niego można np. cykle „Miętowa” Ewy Nowak i „Ala Makota” Małgorzaty Budzyńskiej. Pomimo poczytności i rozpoznawalności w obrębie gatunku, „Jeźycjada” pozostała powieścią dla dziewcząt i tylko dla dziewcząt. Mówiła o sprawach dziewczyn, była dla dziewczyn – ewentualnie dorosłych czytelniczek, które z poczuciem nostalgii czytały kolejne tomy. Cykl ten rozwijał się na przestrzeni lat w kontraście do mody literackiej tego gatunku tj. emancypowania bohaterki powieści, wprowadzania tematu tabu do książek. Począwszy od roku 2002 i powieści *Kalamburka*, stawał się coraz bardziej konserwatywny, replikując patriarchalne wzorce i układy, co stanowi interesujące odwrócenie tendencji w powieściach dla dziewcząt. Przeciwwagę dla Musierowicz zaczęły stanowić np. książki Marty Fox (*Batoniki Always miękkie jak deszczówka* i *Agaton – Gagaton: jak pięknie być sobą* z 1994, *Magda.doc* z 1996, *Paulina.doc* z 1996 roku), Ewy Przybylskiej (np. *Dzieci z blokowiska* z 1993, *Dotyk motyla* z 1994, *Ptasi instynkt* z 1995, *Dzień kolibra* z 1997 z roku), Ewy Nowackiej (*Wielkie kochanie, mała miłość* z 1997), Anny Onichimowskiej (*Żegnaj na zawsze*, 1998) poruszające tematy uzależnień, aborcji, przemocy w rodzinie, co stanowiło odwrócenie idealnego języckiego świata. Maria Ostasz postawiła tezę, że te nie zawsze udane powieści, mające na celu odtabuizowanie świata przedstawionego w powieściach dla młodzieży, są bezpośrednim skutkiem sukcesu *Panny Nikt* Tryzny z 1994⁸³.

2. Powieść dla dziewcząt z perspektywy genologicznej

Gatunki literackie wyróżniamy na podstawie wielu czynników. Najczęstszymi kryteriami są temat (np. powieść historyczna, powieść science-fiction), struktury narracyjne (powieść epistolarna, powieść dialogowa etc.) i odbiorca. Powieść dla dziewcząt przynależy oczywiście do tego ostatniego typu, podobnie jak powieść dla kobiet, YA czy proza dla dzieci. Warto zwrócić uwagę, że analogiczny gatunek – dla chłopców, dla mężczyzn, dla młodzieńców nie istnieje. W toku historii literatury z jej uniwersalnego zbioru wyodrębnione zostały jedynie gatunki kierowane do osób płci żeńskiej i dzieci. Literatura męska, dla mężczyzn – jest tą uniwersalną, bezprzymiotnikową.

⁸³ Maria Ostasz, *Proza dziecięco-młodzieżowa w drugiej połowie XX stulecia*, [w:] „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia”, 2008, t. 6, s. 93.

Najbardziej istotna z cech gatunkowych powieści dla dziewcząt zawiera się już w samej nazwie – bezpośrednio dookreśla adresatki utworu. Kruszevska-Kudelska podkreśla, że powieści te są kierowane do dziewcząt w wieku 12 do 16 lat⁸⁴, nasycone są tematyką moralną i obyczajową, co determinuje kształt fabuły, eliminując z niej komponenty podróznicze, batalistyczne, popularnonaukowe. Trzecim wyznacznikiem jest konstrukcja świata przedstawianego – bohaterką jest dojrzewająca dziewczyna, z którą czytelniczka może się utożsamić, a której świat przeżyć i doznań jest przedmiotem deskrypcji, przedstawiona jest w sieci relacji rodzinnych i rówieśniczych. Autorka monografii wspomina o jeszcze jednej istotnej cesze gatunku, a mianowicie skłonności do typizacji i przetwarzania wątków i motywów z literatury pięknej, co skłania ją do konkluzji, że mamy w tym przypadku do czynienia z podgatunkiem, a nie gatunkiem powieściowym⁸⁵.

Podejścia genologiczne różnią się w zależności od celu badaczki analizującej źródła – zasadniczo możemy wyróżnić trzy główne ujęcia. We wszystkich z nich autorki budują sieć powiązań gatunkowych, sytuując powieść dla dziewcząt w relacji do innych gatunków literackich. W niniejszej dysertacji przyjmuję podobną perspektywę. Pierwsze z omawianych ujęć – kulturowe podejście do gatunkowości – reprezentuje Zofia Brzuchowska, która szuka źródeł powieści dla dziewcząt z jednej strony w tradycji romansu dydaktycznego Fenelona, moralnego Marmontela i sentymentalnego Richardsona a z drugiej w tradycji pisarstwa feministycznego⁸⁶. Wedle badaczki powieści dla dziewcząt transmitują wzorce kulturowe i ukazują zmienne w czasie ideały kobiecości, co zbliża je do literatury pisanej przez kobiety dla kobiet⁸⁷, przykładowo dzieł Heleny Boguszevskiej, Marii Kuncewiczowej, Marii Dąbrowskiej czy Ireny Krzywickiej. Celem gatunku ma więc być rozpoznanie tego, co organizuje uczucia i wyobraźnię dziewcząt⁸⁸. Finalnie Brzuchowska stawia tezę, że powieści te wpisują się bardziej

⁸⁴Anna Kruszevska-Kudelska, *dz. cyt.*, s. 5.

⁸⁵Tamże, s. 5.

⁸⁶ Lech Ludorowski, *W kręgu arcydzieł literatury młodzieżowej: interpretacje, przekłady, adaptacje*, Lublin, 1998. Dostęp online: <http://books.google.com/books?id=yE0ZAQAIAAA> [data dostępu 19.09.2022 r.].

⁸⁷Również Gertruda Skotnicka podejmuje w swojej pracy badawczej wątek upodabniania się powieści dla dziewcząt do powieści dla kobiet i rozluźnienia ram gatunku ze strony formalnej. Zob. Gertruda Skotnicka, hasło: *Powieść dla dziewcząt*, [w:] *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Wrocław 2002.

⁸⁸Zofia Brzuchowska, *Współczesna powieść dla dziewcząt, czyli baśniowe dziedzictwo*, [w:] *W kręgu arcydzieł literatury młodzieżowej. Interpretacje – przekłady – adaptacje*, red. L. Ludorski, Lublin 1998.

w baśniową tradycję matriarchalną niż w tradycję romansu sentymentalnego, w związku z czym ich potencjalny wpływ emancypacyjny jest większy⁸⁹.

Podjęcie drugie rozpowszechnione zostało przez Bogumiłę Kaniewską⁹⁰, a zmodyfikowane dziesięć lat później przez Ilonę Mazurkiewicz-Krause⁹¹. Kaniewska ukazuje związki powieści dla dziewcząt z powieścią rozwojową, której jednym ze znaczących elementów jest dydaktyzm. Podobnie jak Brzuchowska i Kruszevska-Kudelska, wspomina ona o konwencji baśniowej i romansowej, jednak nacisk stawia na obrazowanie realistyczne obecne w powieściach dla panien od początku kształtowania się gatunku. Na podstawie opisanych wyżej koncepcji z pewnością można stworzyć definicję powieści dla dziewcząt, z zaznaczeniem, że na przestrzeni lat ulegała ona wielu przemianom – aż do całkowitego rozpadu.

Powieść dla dziewcząt jest gatunkiem upłciowionym potrójnie. Pierwszy z tych aspektów przejawia się już w jej nazwie, dookreślając adresatki powieści. Dziewczęta, czyli projektowane odbiorczynie tego typu powieści, są w wieku 12-19 lat⁹². Powieści dla dziewcząt, czy jak nazywane były dawniej – pensjonarskie lub „dla panien”, miały początkowo na celu przygotowanie dorastającej dziewczyny do roli żony, matki i gospodyni domowej. Z czasem (w XX-leciu międzywojennym) zmieniło się to i z powieści jawnie podtrzymujących patriarchalny porządek społeczny, utwory te zaczęły pełnić inne, emancypacyjne funkcje. Jednocześnie wciąż były to powieści napisane z wykorzystaniem podejścia dydaktycznego, z celem edukowania młodzieży, z nastawieniem pedagogicznym, a ich społeczny i krytyczny odbiór sprawiał, że krążyły one po obrzeżach pola literackiego, z dala od uniwersalnej, czyli zazwyczaj męskiej, prozy.

⁸⁹ Kruszevska-Kudelska, *dz. cyt.*, s. 7.

⁹⁰ Bogumiła Kaniewska, *Temat a gatunek. Przypadek powieści dla dziewcząt*, [w:] *Wariacje na temat. Studia literackie*, pod red. J. Abramowskiej, A. Czyżak, Z. Kopia, Poznań 2003.

⁹¹ Ilona Mazurkiewicz-Krause, *Polskie powieści dla dziewcząt po roku 1989: problemy genologiczne*, promotor prof. dr hab. Barbara Kasprzakowa, niepublikowana praca doktorska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2009.

⁹² Wiek adresatek wywodzę z kilku czynników – po pierwsze jest to uśrednienie między polskim, a anglojęzycznym polem literackim, jako że w j. polskim nastoletniość zaczyna się od jeden**nastego** roku życia, a w j. angielskim – od trzynastego (*thirteen*, a nie *eleven* czy *twelve*). Drugim ważnym czynnikiem są kategorie księgarskie: najczęściej mówimy o „literaturze dla dzieci” (0-9 rok życia), literaturze 9-12 (co odpowiada pierwszym klasom szkoły podstawowej, gdy osoba powinna już być w stanie samodzielnie czytać; w kategoriach anglojęzycznych o literaturze dla tzw. *tweens* lub *tweenagers*) i literaturze dla dziewcząt/dla młodzieży/YA, która obejmuje osoby powyżej 12. roku życia. Jednocześnie w psychologii odpowiada to okresowi preadolescencji – następującemu po dzieciństwie, a poprzedzającemu okres dojrzewania, zazwyczaj definiowanemu właśnie między 9. a 12. rokiem życia.

Drugim wymiarem upłciowienia powieści dla dziewcząt jest jej autorstwo – gatunek ten kształtował się historycznie jako przestrzeń twórcza zdominowana przez kobiety. Choć mężczyźni rzadko angażowali się w jego tworzenie, ich nieliczne interwencje bywały dobrze przyjmowane i nierzadko spotykały się z uznaniem czytelniczek.

Po trzecie, powieść dla dziewcząt mówi o dziewczętach dla dziewcząt⁹³ (jak i dziewczęta mówią same o sobie: w rozdziale III przeanalizowane zostaną studia przypadku autorek fanfiction i BookToka) – analizuje ich myśli, zachowania, inicjacje, grupy rówieśnicze. Ta potrójność – pisanie *dla, przez i o* skłania mnie do podjęcia refleksji w duchu krytyki feministycznej. Warto zwrócić uwagę, że właśnie przez tę potrójność żeńskości, powieść dla dziewcząt wpisuje się w tradycję pisarstwa kobiecego. Gatunek ten jest również wykluczany potrójnie. Powieści dla dziewcząt traktowane są często jako nieszczególnie ambitna literatura popularna, przez wzgląd na sfeminizowaną grupę odbiorczyń, co zbliża go w odbiorze krytycznym do prozy kobiecej⁹⁴. Kolejną warstwę wykluczenia stanowi podejście do gatunku wyłącznie poprzez umiejscowienie go w polu *czwartej* literatury – wciąż będącej gdzieś na peryferiach akademickich zainteresowań badawczych, mniej prestiżowej. Jak pisze Monika Graban-Pomirska:

Powieść dla dziewcząt, choć ma ugruntowaną pozycję zarówno wśród czytelników, jak i badaczy literatury, pozostaje wciąż tworem nieco dziwnym i niepokojącym. Panuje przekonanie, że nie można tu powiedzieć nic nowego, odkrywczego, inspirującego, gdyż jest to gatunek literacki, który z lubością posługuje się ogranyymi schematami, kliszami, stereotypami łatwymi do nazwania i dawno opisanymi⁹⁵.

Trzeci poziom wykluczenia przynależy do zastałych i konserwatywnych podziałów na literaturę niską i wysoką⁹⁶, do sporów o kanon⁹⁷, gdzie powieść dla dziewcząt wpisująca się w dział literatury komercyjnej jest z gruntu słaba i literacko nieinteresująca. Jednocześnie powieści te faktycznie są czytane i wywierają niemierzalny wpływ na

⁹³ Anna Kruszewska-Kudelska wylicza kryteria, których spełnienie warunkuje przynależność określonego utworu do podgatunku powieści dla dziewcząt, z czego pierwszym jest „określony adresat: dziewczyna w wieku 12-16 lat”. Za: A. Kruszewska-Kudelska, *dz. cyt.*, s. 171.

⁹⁴ Małgorzata Wójcik-Dudek, *Siostrzaństwo lektury. O związkach powieści dla kobiet i dziewcząt*, [w:] K. Tałuc (red.), „Literatura dla dzieci i młodzieży. T. 5”, Katowice, 2017, s. 57-78.

⁹⁵ *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. J. Papuzińska i G. Leszczyński, Warszawa 2002, s. 194.

⁹⁶ Agnieszka Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja”, 4/2003, s. 55-66.

⁹⁷ Aleksandra Szwagrzyk-Dalasińska, *Dyskursywność badań nad polską literaturą dla dzieci i młodzieży*, „Literatura Ludowa”, 4-5/2018, s. 36.; Grzegorz Leszczyński, Michał Zając, *Kanon – pojęcie i sprzeczności*, [w:] *Książka i młody czytelnik: zbliżenia, oddalenia, dialogi. Studia i szkice*, Warszawa 2013.

rozwój nastolatków, trafiają do kanonów szkolnych i literackich, chłoną mody i trendy z literatury uznawanej za „wysoką”.

Te tezy, jak i przytoczona we wcześniejszej części rozdziału zarysowana historia powieści dla dziewcząt, pokazuje, że jest ona gatunkiem wyjątkowo zideologizowanym⁹⁸ – warto zwrócić uwagę, jakie konteksty i krytykę prowokuje i historycznie prowokowała – nigdy nie była to krytyka obiektywna czy neutralna, a zawsze związana silnie z upłciowieniem gatunku i jego rolą w kształtowaniu wizji/modelu wychowania dziewcząt w patriarchacie. W dysertacji zamierzam ukazać, jaki obraz dziewcząt jest kreowany w powieściach dla nich przeznaczonych i jak projektowane są czytelniczki tego gatunku. Umieszczenie powieści dla dziewcząt w polskim polu literackim ma na celu spojrzenie na powieść dla dziewcząt zarówno pod względem historycznoliterackim, teoretycznym, ale również kulturowym i społecznym. W tymże polu powieść dla dziewcząt znajduje się w specyficznym miejscu. Z jednej strony jest to gatunek kategorizowany jako twórczość dla dzieci i młodzieży⁹⁹, co sprawia, że podlega on bardzo dużym restrykcjom dydaktycznym i ideologicznym¹⁰⁰, w tym cenzurze (odautorskiej¹⁰¹, rodzicielskiej,

⁹⁸ Bourdieu nie podaje nigdzie ścisłej definicji ideologii, ale korzystając z jego dzieł, zwłaszcza *Dystynkcji*, można rozumieć ją jako ukrytą strukturę dominacji i mechanizm legitymizacji porządku społecznego, który służy utrwalaniu nierówności społecznych. Ideologia działa przez to, co niewidoczne: habitus, kapitał symboliczny, przemoc symboliczną i doxę (czyli niepodważalne, niekwestionowane prawdy danego społeczeństwa).

⁹⁹ „Powieści dla dziewcząt stanowią podgatunek literatury młodzieżowej o skonkretyzowanym adresacie i określonej tematyce.” Beata Gromadzka, *Anty-Jeżycjada? Jakie są najnowsze powieści dla dziewcząt i o dziewczętach na przykładzie Fanfika (2016) Natalii Osińskiej?* [w:] „Filoteknos”, 2022, nr 10, s. 225.

¹⁰⁰ W polu literatury YA poza serią JK Rowling o Harrym Potterze, która od lat wywołuje protesty Kościoła Katolickiego (czego koronnym przykładem jest list kardynała Josepha Ratzingera ostrzegający przed cyklem (dostęp online: https://egzorczyzny.katolik.pl/harry-potter-10-argumentow/?fbclid=IwAR3SXvuvYMrJK4-LYxmB_wT3-tTRpxmcEmWLUPNOUOd36cP53JrI4X1ssBk), jak i wypowiedzi poszczególnych polskich polityków (dostęp online: https://wyborcza.pl/7,75248,18105613,nowa-twarz-gdanskiego-pis-jak-ktos-czyta-harry-ego-pottera.html?fbclid=IwAR1DEevyPaQbpZA4ovBIMOdd40_oAZI_FobufHNbRK_Ndi4L6TM4t9BypWQ) i kapłanów (dostęp online: https://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,29135237,duszpasterz-mlodziezy-z-drohiczyzna-ostzega-przed-opetaniem.html?fbclid=IwAR2GVR4qjoW20tKkelq_12e8EueODMbKIDyUIxMAy2_3DTvwtoQWQv4Rmul), trudno nie wspomnieć o nagonce na młodzieżową literaturę LGBTQ+, w tym zwłaszcza książki kierowane do dziewcząt, o czym piszę w rozdziale II. (dostęp online: https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,29730694,kurator-barbara-nowak-atakuje-miejska-biblioteke-za-polecenie.html?fbclid=IwAR1K4wxGSceUk63JNy0VDgKjEUnfZtSRGLwnA1kF5XDWjqe8-sROP5J0_0. [Data dostępu: 22.06.2025 r.].

¹⁰¹ Np. *Opium w rosole* Małgorzaty Musierowicz zawiera wiele subtelnych odniesień do stanu wojennego – nieobecność ojca w rodzinie Borejko (internowanie), odejście z pracy profesora Dmuchawca (względny polityczne), kartki na mięso, obserwowanie opancerzonych pojazdów przejeżdżających przez Poznań, kolejki w sklepach, trudności w zakupie podstawowych artykułów spożywczych. Zob. Małgorzata Musierowicz, *Opium w rosole*, Łódź 1986.

a nawet politycznej¹⁰²). Z drugiej strony pod względem kompozycyjnym blisko mu do *Bildungsroman*¹⁰³, romansu¹⁰⁴ i powieści inicjacyjnej, z trzeciej, jak w diagramie Venna, jego części składowe stanowią chic-lit, young adult i new adult, jak i inne pokrewne gatunki, wywodzące się również z obcojęzycznych tradycji literackich (*Backfischroman*¹⁰⁵, *Orphan Girl Novels*¹⁰⁶).

2.2 Powieść dla dziewcząt a literatura YA

Jak zostało wspomniane w rozdziale metodologicznym, jednym z kluczowych dla badania pola literackiego pojęć, jest pojęcie *aktora* (bądź też *agenta* – w zależności od tłumaczenia)¹⁰⁷. Aktorem jest uczestnik, bądź grupa uczestników pola, którzy wpływają na jego strukturę, hierarchię i dynamikę poprzez swoje działania, preferencje i interakcje. To szerokie spektrum osób i instytucji, które współtworzą środowisko literackie. W myśl teorii Bourdieu grupy te współzawodniczą i współpracują wewnątrz pola, walcząc o kapitał symboliczny (prestż, uznanie, wpływ) i miejsce w hierarchii literackiej. Wśród aktorów można wyróżnić np. autorki, wydawców, krytyczki literackie, tłumaczy, bibliotekarzy i księgarzy, promotorki kultury, organizatorów wydarzeń literackich, academiczki, instytucje literackie, edukatorów, czytelniczki i influencerów – w polu literatury dla młodzieży kapitał tych ostatnich wciąż wzrasta.

¹⁰² Magdalena Budnik, *Cenzurowanie powieści dla dziewcząt w latach 1955–1970 – na wybranych przykładach*, [w:] „Bibliotekarz Podlaski”, 2022, nr 3.

¹⁰³ Alicja Baluch, *Powieść inicjacyjna dla młodzieży – próba definicji (na przykładzie wybranych utworów)*, [w:] „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie”, 1998, nr 197.

¹⁰⁴ Anna Kruszewska-Kudelska, *Polskie powieści dla dziewcząt po roku 1945*, Wrocław 1972, s. 13.

¹⁰⁵ W całości temu zagadnieniu poświęcona jest rozprawa Julie Pfeiffer, *Transforming Girls: The Work of Nineteenth-Century Adolescence*, Jackson, 2021.

¹⁰⁶ Dawn Sardella-Ayres, Ashley N. Reese, *Where to from here?*, [w:] „Girlhood Studies”, 2020, nr 13, s. 33–49.

¹⁰⁷ Jak pisze Anna Matuchniak-Krasuska: „W przeciwieństwie do francuskiej konotacji słowa [agent – AK] – pozytywnej, akcentującej aktywność podmiotu, polska ma negatywny wydźwięk, zwłaszcza przy dopełnieniu „agent służb specjalnych” czy „agent obcego wywiadu”, gdyż akcentuje podporządkowanie komuś czy czemuś. Jedynie „James Bond - agent 007” brzmi dobrze. W pracach Bourdieu używane jest określenie „agent społeczny”, które odpowiadałoby interakcjonistycznemu terminowi „aktor społeczny” i łączyłoby francuską i polską konotację”. Za: Anna Matuchniak-Krasuska, *Koncepcja habitusu u Pierre'a Bourdieu*, [w:] „Hybris”, 2015, nr 31, s. 96-97.

Jedną z najbardziej rozpoznawanych aktorek w subpolu¹⁰⁸ literatury dla młodzieży jest Małgorzata Musierowicz. Jej cykl „Jeźycjada”, wydawany jest od roku 1977¹⁰⁹ i w tym momencie [2024] liczy 23 tomy. Seria była wielokrotnie nagradzana: powieść *Kwiat kalafiora* trafiła na Listę Honorową IBBY w roku 1982, a *Język Trolli* umieszczony został na *Liście Białego Kruka Internationale Jugendbibliothek* w Monachium w 2005 roku. W 2008 roku Małgorzata Musierowicz została uhonorowana Medalem za Całokształt Twórczości Polskiej Sekcji IBBY, a jej wikipediowy biogram wspomina o ponad 30 innych nagrodach i wyróżnieniach¹¹⁰. Jak pisze Grzegorz Leszczyński, jej książki są ogromnie popularne wśród czytelników¹¹¹, na co wskazują wielokrotne wznowienia, a mnogość wydań, jak i opracowań krytycznych, pozwala stwierdzić, że do dziś stanowią interesujący materiał badawczy. Powieści z cyklu zostały przetłumaczone na 10 języków, a znaczenie „Jeźycjady” dla polskiej kultury porównywane jest do wpływu serii o Annie Shirley, Lucy Maud Montgomery¹¹² na kulturę anglojęzyczną. Na przestrzeni 46 lat książki te trafiły na listę 50 tytułów tworzących *Kanon książek dla dzieci i młodzieży* Biblioteki Narodowej w Warszawie z ramienia Polskiej Izby Książki¹¹³, a począwszy od lat 90. pojawiają się na listach lektur – obecnie [2025] dowolny tom „Jeźycjady” jest lekturą nieobowiązkową dla klasy piątej szkoły podstawowej. Wobec powyższych możemy bez cienia wątpliwości, nazwać Małgorzatę Musierowicz autorką konsekrowaną. W teorii pola literackiego Pierre’a Bourdieu pojęcie to ma związek z procesem konsekracji, czyli nadawania wartości i prestiżu dziełom lub twórcom przez instytucje kulturowe, takie jak wydawnictwa, krytyka literacka, nagrody literackie czy instytucje badawcze. Autor konsekrowany to więc osoba, której prace zostały oficjalnie uznane za wysokiej jakości i wartościowe dla danego pola kulturowego i kluczowe dla danego obszaru literackiego. Jednocześnie autorzy i autorki raportu *Literatura polska w świetle teorii Pierre’a Bourdieu*, zwracają uwagę na znaczenie kryterium ekonomicznego w tej kategorii:

¹⁰⁸ Określenia *pole* i *subpole* zależne są od perspektywy w czasie opisu – czy opisujemy je od wewnątrz, czy zewnątrz.

¹⁰⁹ W 1975 została wydana powieść *Małomówny i rodzina*, która została później włączona do cyklu na prośbę fanów. Za: Joanna Szczęsna, *Jeźycjada, czyli świat według Musierowicz*, [w:] „Wysokie Obcasy” z dnia 22.05.1999 r.

¹¹⁰

¹¹¹ Grzegorz Leszczyński, *Magiczna biblioteka. Zbójcekie książki młodego wieku*, Warszawa 2007, s. 121-122.

¹¹² Joanna Senderska, Iwona Mityk, Ewa Piotrowska-Oberda *The Image of the Family and Family Home in Małgorzata Musierowicz’s Series of Novels, and the Stereotype of the Family in Contemporary Polish Society*, [w:] „Children’s Literature in Education”, nr 53, s. 183.

¹¹³ Zob. „Kanon Książek dla Dzieci i Młodzieży” [w:] <https://culture.pl/pl/wydarzenie/kanon-ksiazek-dla-dzieci-i-mlodziezy> [data dostępu: 8.01.2023 r.].

[...] sensowne byłoby uznanie, że pozycję twórcy dominującego zajmuje ktoś, kto może utrzymać się ze swojej aktywności pisarskiej i dzięki temu w pełni na niej skoncentrować, w odróżnieniu od artysty zdominowanego, skazanego na poszukiwanie innych źródeł dochodu. Przyjęcie takiego wyznacznika prowadzi jednak do kolejnych paradoksów. Nie tylko wprowadza on tylnymi drzwiami heteronomiczne kryterium sprzedaży, lecz także tworzy dość osobliwą konstrukcję, w której pisarzami i pisarkami dominującymi byłiby przede wszystkim autorzy i autorki tak zwanej literatury gatunkowej (kryminałów, romansów, „literatury kobiecej”, dziecięcej, science-fiction i tak dalej), zaś podporządkowanymi cała reszta. To powszechnie znany fakt, że oprócz twórców tego typu literatury jest w Polsce może pięć osób, które mogą pozwolić sobie na luksus życia wyłącznie ze sprzedaży książek, bez konieczności dorabiania sobie na przykład pisanie do wysokonakładowej prasy. Znowu wyłania się więc tu grupa niesłychanie wąska i mało atrakcyjna z punktu widzenia analizy socjologicznej¹¹⁴.

Musierowicz wielokrotnie wspominała w wywiadach¹¹⁵, że zaczęła pisać powieści dla młodzieży, ponieważ jako absolwentka poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych, nie była w stanie utrzymać się z tworzenia grafik. Stanowi to swoisty paradoks w stosunku do literatury „pięknej”, czy też po prostu do prozy głównego nurtu i pokazuje, jak bardzo odrębnym od niej polem jest literatura dla nastolatków – niewymieniona w zestawieniu pośród literatury gatunkowej, choć najpewniej pozostawiona w domyśle, tworząca z literaturą dla dzieci jedno subpole. Dodatkowo, aby podkreślić zaangażowanie autorki w polu, warto wspomnieć o innych, prominentnych aktorach i aktorkach w polu, które miały wpływ na serię. Z najbardziej rozpoznawanych postaci, można z pewnością wymienić Zbigniewa Raszewskiego, twórcę terminu „Jeźycjada” (ukutego w nawiązaniu do *Illiady*), Mariana Stalę, na którego wykłady chodziła oczarowana jedna z bohaterek serii (Natalia Borejko), jak i noblistę, Czesława Miłosza¹¹⁶. Sama autorka serii wspomina w wywiadzie:

Telefon zadzwonił o 7 rano, Bolek, który podniósł słuchawkę zakomunikował:

- Mamo jakiś facet do Ciebie dzwoni. Myłam właśnie zęby, więc szybko wyplułam pastę, ale jeszcze mając jej resztki w ustach niewyraźnie powiedziałam:
- Hallo - a z drugiej strony z Kalifornii odezwał się Czesław Miłosz który powiedział:
- Przeczytałem Pani książkę (mówił o *Córce Robrojka*), jestem zachwycony i dobrze, że Natalia wyjdzie za mąż za tego poważnego Robrojka.
- Na co ja odpowiedziałam: No nie wiem czy wyjdzie, bo czytelniczki mówią, że jest za stary. Na to po drugiej stronie kabla telefonicznego usłyszałam
- Ha,ha, za stary?! To było cudne, miał wówczas 85 lat. Posłuchałam go i okazało się, że wszyscy są zadowoleni...¹¹⁷.

¹¹⁴ Alicja Pałęcka, Piotr Marecki, Jan Sowa, Tomasz Warczok, dz. cyt., s. 87.

¹¹⁵ Np. Małgorzata Musierowicz – świetna obserwatorka świata młodych, [w:] „Głos Wielkopolski”, z dnia 26.06.2015 r. [dostęp online: 20.11.2023 r.]; Małgorzata Musierowicz i Emilia Kiereś: kobiety z błyskiem w oku, [w:] mintmag.pl. [dostęp online: 6.01.2023 r.]

¹¹⁶ W książce *Na Jowisza! Uzupełniam Jeźycjadę*, Musierowicz poświęca relacji z Miłoszem cały rozdział. Zob. Małgorzata Musierowicz, Emilia Kiereś, *Na Jowisza! Uzupełniam Jeźycjadę!*, 2021, t. 2., s. 216-235.

¹¹⁷ „Świat to nieustająca muzyka. Rozmowa z Małgorzatą Musierowicz.”, [w:] „Przewodnik Katolicki” z dnia 7.07.2002 r.

Poprzez przytaczanie tej anegdoty Musierowicz dokonuje legitymizacji swoich książek (a zarazem całego gatunku powieści dla dziewcząt) i podkreśla swój status w polu zapożyczając kapitał kulturowy noblisty¹¹⁸. Założenie, że literatura dla dziewcząt nie tylko czytana jest przez Miłosza z zainteresowaniem¹¹⁹, lecz również kształtowana jest przez autora o najwyższym stopniu konsekracji w polu (poprzez nagrodę Nobla w dziedzinie literatury¹²⁰) nadaje jej cech prestiżu. Jednocześnie, Miłosz inspirujący Musierowicz do konkretnych zmian w powieści stanowi element autokreacji i autopromocji autorki – podkreśla jej znaczącą sieć kontaktów wśród graczy i graczek, czyli tzw. kapitał społeczny¹²¹. Powiązanie aktora literackiego z gatunkiem, w którym pisze, jest wielopoziomowe. Z jednej strony mamy do czynienia z budowaniem tożsamości literackiej – Musierowicz jest kojarzona przede wszystkim z powieścią dla dziewcząt, a nie z twórczością graficzną, felietonistyką czy przekładami, mimo że są to również istotne części jej twórczości. Z drugiej strony – pisarze mają swój udział w kształtowaniu oczekiwań czytelników względem określonych gatunków. Biorąc pod uwagę, że tomy „Jeżycjady” przez ponad 40 lat stanowiły modelowe, poczytne i nagradzanej powieści dla dziewcząt, ustaliły pewien schemat, którego oczekują czytelniczki. Ważne jest również, że pisarze wprowadzają innowacje lub zmiany

¹¹⁸ Jakkolwiek relacja Musierowicz wydawać się może przesadzona, wiele osób z otoczenia Miłosza potwierdza jego fascynację tym cyklem. Warto przytoczyć wywiad z Jerzym Ilgiem, przeprowadzony przez Marię Strzelecką: "Raz w Kalifornii rzeczywiście to się nam przydarzyło – podziwiałem młodzieńczą gotowość Miłosza do spróbowania wszystkiego. Kiedyś w Krakowie przyniosłem mu swoje hipisowskie wspomnienia o narkotykach, buddyzmie i latach 60. w Polsce. Myślałem, że dając mu to do przeczytania, dam mu szansę poznania Polski dla niego egzotycznej, której nie znał. Swój obraz codziennego życia w kraju budował bowiem z takich książek jak „Jeżycjada” albo „Panna Nikt”, wydawało mu się, że w tym dostrzega kawałek polskiej rzeczywistości.", za: *Trawka i spirytus z noblistami*, [w:] „Wysokie Obcasy” z dnia 20.10.2009, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53668,7146460,trawka-i-spirytus-z-noblistami.html?disableRedirects=true> [data dostępu 11.01.2024 r.] Również Andrzej Franaszek odnotował zainteresowanie Miłosza książkami Musierowicz, ujawniając przy tym jego specyficzne podejście do tego typu literatury. W wywiadzie przytacza on anegdotę, wedle której pijany Miłosz na urodzinach „Tygodnika Powszechnego”, deklarował, że napisze „Jeżycjadę” od nowa, dodając do książek „momenty”. Zob. Zofia Jurczak, *Miłosz prywatnie. Jak zwiedziłam mieszkanie Czesława Miłosza w Krakowie*, [w:] <https://www.podrozepokulturze.pl/2018/03/mieszkanie-czeslaw-milosz-w-krakowie/> [data dostępu: 1.02.2024r.].

¹¹⁹ Warto już w tym momencie zaznaczyć, że nie jest to jedyny taki przypadek. W rozdziale III dysertacji dokonuję analizy odbioru krytycznego *Panny Nikt* T. Tryzny poprzez pryzmat autorytetu Czesława Miłosza.

¹²⁰ Pisze o tym np. James English w: *Ekonomia prestiżu. Nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej*, przeł. P. Czaplński, Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

¹²¹ I być może nie tylko – jak pisze Eliza Szybowicz: „[...] Co prawda Musierowicz ma kompleks lekceważonej autorki dla dziewcząt, co sugeruje natrętne przywoływanie przez nią czytających ją autorytetów – z Czesławem Miłoszem i Zbigniewem Raszewskim na czele.” Eliza Szybowicz, *Musierowicz jest w złym humorze*, [w:] „Książki. Magazyn do czytania”, 2013. Dostęp online; nr 10. <https://wyborcza.pl/7,75410,14831981,musierowicz-jest-w-zlym-humorze-tekst-z-ksiazek-magazynu.html> [data dostępu: 21.05.2025 r.].

w konkretnych gatunkach literackich, co może prowadzić do trwałych zmian w nim, jego ewolucji.

Konsekracja autora i pozycja gatunku w polu literackim są ze sobą powiązane poprzez wzajemne oddziaływanie: działania konkretnego autora mogą wpłynąć na to, jakie gatunki są uważane za bardziej prestiżowe w polu, a prestiż tych gatunków może skłonić kolejnych autorów do wyboru właśnie tychże. W kontekście polskiego pola literackiego, zjawisko to wygląda zgoła inaczej. Powieść dla dziewcząt, będąca specyficznym gatunkiem literackim, nie tylko nie przyczynia się do wzrostu prestiżu autorki, ale wręcz może go obniżyć. Kapitał symboliczny, definiowany jako uznanie, prestiż i autorytet, które autorzy zyskują w polu literackim, jest silnie związany z rodzajem twórczości, jaką podejmują. W przypadku Musierowicz, której twórczość jest ściśle związana z powieścią dla dziewcząt, dochodzi do zjawiska, w którym ten rodzaj literatury nie jest postrzegany jako równie prestiżowy, co inne gatunki literackie. Skutkiem tego Musierowicz nie jest w stanie skutecznie przenieść swojego kapitału symbolicznego na gatunek, co ogranicza jej możliwości uzyskania większego uznania w polu literatury bezprzymiotnikowej. W szerszym kontekście można dostrzec, że pole literackie, rządzące się własnymi regułami hierarchii i wartości, często deprecjonuje gatunki uważane za mniej ambitne lub skierowane do określonej grupy odbiorców – zwłaszcza do kobiet i dzieci. Autorki takie jak Musierowicz, choć cieszą się popularnością wśród czytelników, są marginalizowane w hierarchii literackiej, a ich twórczość nie jest ani w pełni doceniana, ani traktowana poważnie. W kontekście polskiego pola literackiego jest to interesującym aspektem zjawiska dystrybucji prestiżu w odniesieniu do gatunków literackich. Zakładam, że ma to swoje źródło w kilku wspomnianych już przeze mnie w dysertacji czynnikach: płci autorki, wieku i płci projektowanych odbiorczyń (nastoletnie dziewczęta), jak i w historii gatunku. W polu literackim funkcjonuje hierarchia gatunków literackich, która wpływa na postrzeganie autora i jego dzieł. Gatunki uznawane za bardziej "poważne" lub "literackie", takie jak powieść psychologiczna czy inicjacyjna często cieszą się większym prestiżem w porównaniu do gatunków skierowanych do młodszych czytelników, takich jak powieści dla dziewcząt. Dodatkowo w pewnych przypadkach autorzy znani głównie z pisania w jednym gatunku mogą napotkać trudności, próbując przenieść swój prestiż na inny. Jeśli autorka znana z powieści dla dziewcząt, spróbuje publikować utwory reprezentujące gatunek uznawany za bardziej "poważny", może napotkać opór czytelniczy i krytyczny. Kapitał symboliczny związany z jednym rodzajem literatury może

nie zawsze być więc łatwo przenoszony na inny, co wynika z oczekiwań i norm obowiązujących w danym środowisku literackim. Jednocześnie warto wspomnieć, że pole literackie jest specyficznym środowiskiem, które ulega nieustannym zmianom i ewolucji. Stanowi ono dynamiczną arenę, reagującą nieprzerwanie na mutacje trendów, preferencji czytelniczych, zmian społecznych i kulturowych oraz różnorodności w procesie tworzenia literatury. Pole jest podatne na wpływy zewnętrzne, związane zarówno z dynamicznie zmieniającymi się oczekiwaniami czytelników, jak i reakcjami na bieżące trendy w społeczeństwie. Owa ciągła zmienność w polu literackim jest wyrazem elastyczności, adaptacyjności i reaktywności na rozwijające się konteksty kulturowe oraz potrzeby odbiorców. Pole literackie roku 2023 jest więc innym polem niż pole literackie z roku poprzedniego.

Zatem pole literackie i gatunki literackie są wzajemnie związane – to, co dzieje się w polu literackim, tworzy preferencje, akceptację dla kształtujących się dopiero gatunków i kierunków ewolucji tych istniejących dłużej, podobnie jak gatunki literackie wpływają na dynamikę i rozwój samego pola literackiego. Z perspektywy krytyki literackiej niektóre gatunki nie są akceptowane, ale są bardzo widoczne w polu ze względu na kapitał ekonomiczny jaki reprezentują – np. holopolo, czyli fikcyjne historie, często romansowe, dziejące się podczas Zagłady¹²². Holopolo jest etycznie wątpliwe, ale ze względu na to, jak wiele tychże książek jest wydawanych, zaczyna być coraz bardziej akceptowane – również społecznie i otwiera drogę gatunkom, które idą o krok dalej, są jeszcze bardziej kontrowersyjne np. holoporno. Przypadek sagi o rodzinie Borejków doskonale obrazuje wyczerpanie formuły gatunku powieści dla dziewcząt. Cała saga podzielona została nieoficjalnie – przez fanów i badaczy – na dwie części. Początkowe jej tomy – od *Szóstej klepki* z roku 1977 aż do *Tygrysa i Róży* z 1999, określane są słowami „stara Jeźycjada” lub „Paleojeźycjada” – jest to część serii czytana chętnie przez fanki i fanów, chwalona przez krytykę. „Neojeźycjada”, czyli tomy począwszy od *Kalamburki* z 2002 roku, są zupełnie inne. Warto również wspomnieć, że *Kalamburka* miała być ostatnim tomem serii –

¹²² Przykładowo powieść Maxa Czornyja *Mengele. Anioł śmierci z Auschwitz*, wokół której wybuchł literacki skandal w 2022 roku. Po szersze opracowanie tematu odsyłam do artykułu dr Sylwii Chutnik, *Holo-polo, or the sweet tales of the Holocaust*, [w:] „Analecta Politica”, vol. 12, s. 1-11. Dostęp online: https://www.researchgate.net/publication/359334309_Holo-polo_or_the_sweet_tales_of_the_Holocaust [data dostępu: 28.06.2025 r.]

Musierowicz została namówiona przez fanów i fanki (i być może wydawców), aby kontynuować „Jeźycjadę”.

Pierwsze tomy „Jeźycjady” wywodziły się bezpośrednio z gatunkowego wzorca powieści dla dziewcząt z lat 60. (Krystyny Siesickiej, Hanny Ożogowskiej, Marii Krüger). Jak pisze Barbara Pytlos:

W latach 1969—1980 najważniejsze problemy podejmowane przez autorów w powieściach dla dziewcząt to: po pierwsze, kształtowanie się charakterów dorastających dziewcząt, sposoby nawiązywania kontaktów między dziewczynami i chłopcami, stawianie sobie celów życiowych; po drugie, odczytywanie najważniejszych zadań (powołania) w życiu dziewczyny i kobiety¹²³.

Od czasu *Języka Trolli* z 2004 roku¹²⁴ młodzież może mieć coraz większą trudność, aby się poruszać w problematyce i kontekście społecznym przedstawionymi w serii znaleźć własną codzienność. Wedle Anny Pigoń o ile „tradycyjny” sposób kreowania relacji czy samych bohaterów był uzasadniony w latach 70. czy 80., o tyle dziwić może nieco niezmiennosc tego układu również po roku 1989, a tym bardziej w latach 2000¹²⁵.

Neojeźycjada, zamiast ewoluować pod względem genologicznym, powraca do XIX-wiecznego wzorca powieściowego – powieści dla młodych panien, którego nieodzowną częścią jest uporczywy dydaktyzm. W tym powrocie do dydaktycznego podejścia upatruję jednej z przyczyn rozpadu gatunku – forma, która nie rozwija się z duchem czasu, nie zyskuje nowych odbiorców i z czasem popada w zapomnienie – jak epos, którego w XVIII wieku już nie można było napisać. W nowszych tomach „Jeźycjady” widać rozpad gatunku, bo on już trwać nie może. Innymi autorkami, które propagują dydaktyczny wzorzec powieści są np. Anna Onichimowska, Joanna Jagiełło i Katarzyna Ryrych, ale są to raczej epigonki gatunku. Zarówno Jagiełło, jak i Ryrych (w przeciwieństwie do Musierowicz) próbują też swoich sił w YA, czego przykładem są powieści *Nie wiesz o mnie wszystkiego* [2021] i *Zupełnie inna bajka* [2023]. Onichimowska nie publikuje już nowych utworów, ale jej znane powieści zostały wydane w ostatnich ponownie w nowych okładkach wykonanych przez Olgę Bołdok¹²⁶ Warto wymienić na przykładach, które elementy serii

¹²³ Pytlos Barbara, *Powieść dla dziewcząt w latach 1969- 1980: Niekoniecznie zgodnie z paradygmatem*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży*, Katowice 2000, t. 4, s. 74-97.

¹²⁴ *Kalamburka*, która stanowi początek nowej „Jeźycjady”, jest jednocześnie prequelem całej serii – cofa się do roku 1935, a następnie 1956, ukazując dzieciństwo i młodość nestorki rodu Borejków – Mili.

¹²⁵ Anna Pigoń, *Młodość, miłość, feminizm – czyli o kobietach w Jeźycjadzie Małgorzaty Musierowicz. Prolegomena*, [w:] „Filoteknos”, 2019, nr 9, s. 375 [dostęp online: 9.01.2024 r.].

¹²⁶ Mowa tu o powieści *Hera moja miłość* [2003] i jej kontynuacjach: *Locie komety* [2004] i *Demonach na smyczy* [2010], wydanych ponownie w 2021 roku.

wskazują na powrót do XIX-wiecznej powieści dla dziewcząt w „Jeźycjadzie”. Literatura dla dziewcząt w XIX wieku często miała charakter dydaktyczny¹²⁷. Przeważnie zawierała silny podtekst moralny i edukacyjny, starając się kształtować postawy etyczne oraz moralne wartości u młodych czytelników, o czym szerzej pisałam w podrozdziale poświęconym historii gatunku. Dydaktyzm ten realizował się na wielu poziomach: we wzorcach bohaterki, w baśniowych happyendach, a na poziomie fabuły we wprowadzaniu swoistych *causionalary tales* – opowieści ku przestrodze. W wieku XX uformowane zostały nurty antypedagogiki, pojawiło się również większe zainteresowanie warstwą literacką powieści. Powieści dla dziewcząt z tego okresu często kształtowały stereotypowe role płciowe zgodne z tradycyjnymi wartościami, prezentując obrazy kobiet jako delikatnych, grzecznych, opiekuńczych i skromnych, a literatura ta starała się wpoić młodym dziewczętom wizję ich przyszłej roli w społeczeństwie, jako przyszłych żon i matek, promując cnoty takie jak cierpliwość, posłuszeństwo i troskliwość. Elementy te pojawiały się w „Jeźycjadzie” od zawsze, ale w zdecydowanie mniejszym natężeniu¹²⁸. Obecnie, cytując badaczkę powieści dla dziewcząt, Elizę Szybowicz odnośnie do *Neojeźycjady*:

Musierowicz nie pozwala już sobie na przykład na bohaterki „niegotowe”, przeobrażające się w miarę rozwoju fabuły. Borejkówny od jakiegoś czasu rodzą się idealnymi kobietami, od razu w roli. Mała Łucja już w wieku kilku lat stosuje „kobiece sztuczki”, a niezależność jedynej buntowniczkii, Laury Pyziak, sprowadza się do tego, że jest bardziej konserwatywna niż reszta rodziny i chce wyjść za mąż natychmiast, nie po studiach. McDusia to wyjątek, ale jej przemiana dotyczy czego innego – ze stosunkowo realistycznie przedstawionej nastolatki ma przeobrazić się w borejkopodobnego humanoida. Jej kobiecość trzeba tylko okiełznać¹²⁹.

Do podobnych wniosków dochodzi Anna Pigoń, badając obrazowanie kobiet i dziewcząt w cyklu:

[...] jeśli spojrzeć na Jeźycjadę jako na rozwojowy cykl powieści (w takim sensie, że jego bohaterki dorastają, zmieniają się, wprowadzane są nowe pokolenia), to nawet wówczas stosunek autorki do pozycji kobiety w rodzinie, czy szerzej: w społeczeństwie, nie tylko nie staje się z upływem lat bardziej liberalny, nastawiony prokobieco czy feministycznie, ale ulega zaostrzeniu. W najnowszych częściach mianowicie przesłanie autorki *Kwiatu kalafiora* zdaje się wybrzmiewać jeszcze mocniej, bardziej eksplicytnie, a sprowadzić je

¹²⁷ Beata Gromadzka, *dz. cyt.*, s. 226-228.

¹²⁸ Przykładem może być pojawiająca się od pierwszych tomów postać Mili Borejko, która zrezygnowała z kariery zawodowej, aby zająć się domem, dziećmi i mężem. W *Kalamburce* okazuje się jednak, że Mila pracowała cały czas – ukradkiem pisząc dramaty pod pseudonimem Kal Amburka.

¹²⁹ Eliza Szybowicz, *Była fanka czyta Musierowicz*, [w:] „Krytyka Polityczna” z dnia 11.02.2013. dostęp online: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/byla-fanka-czyta-musierowicz/> [data dostępu: 12.11.2023 r.].

można do tego, że kobieta, dopóki nie znajdzie męża i nie założy z nim (szczęśliwej i docelowej) rodziny, nie jest w pełni kobietą¹³⁰.

Warto również zwrócić uwagę, że wiele powieści dla dziewcząt w XIX wieku koncentrowało się na wątkach miłosnych, jednak były one zazwyczaj schematyczne – narracja w tych powieściach miała tendencję do przebiegania według określonych zasad, w których bohaterka spotykała przeszkody lub wyzwania w miłości, a zakończenie zwykle powiązane było z zawarciem związku małżeńskiego. Podobnie dzieje się w nowych tomach „Jeźycjady” – wszystkie bohaterki biorą ślub i bardzo szybko rodzą dzieci. A jeśli wydarzy się jedna z nielicznych rodzinnych tragedii – czyli nastoletnia ciąża Róży – narrator komentuje: "Ciepło małego ciątka ogarniało ją całą, poczynając od serca. Nareszcie, po tylu bezsensownych latach, to puste miejsce w jej ramionach się wypełniło. Czy to być może, że całe dotychczasowe życie stanowiło uwerturę do tej właśnie chwili?¹³¹". Umocnia to konserwatywny mit, wedle którego jedynym prawdziwym powołaniem kobiety jest macierzyństwo. Taka narracja unieważnia inne formy kobiecej podmiotowości, a także redukuje wcześniejsze życie bohaterki do bezsensownej „próby”, która miała ją jedynie przygotować do bycia matką. Jest to skrajnie patriarchalne podejście do roli kobiety w społeczeństwie.

Kolejnym istotnym elementem jest warstwa „Jeźycjady”, którą Tomasz Piątek i Anna Pigoń nazywają „eskapistyczną”¹³². Pod tym terminem według Piątka kryje się niewiarygodny i prymitywny, a także podszyty klasyzmem, świat przedstawiony. Pigoń opisuje model przyjęty przez autorkę jako oparty na stereotypach i zakorzeniony w patriarchacie. Jeszcze w *Nutрии i Nerwusie* z 1994 roku pojawiają się lody Algida, napój Fanta, dzieci oglądają „Ulicę Sezamkową”, a jeden z bohaterów nosi modną wówczas czapkę Chicago Bulls. Powieści te były zakorzenione w rzeczywistości, realistyczne – nawet jeśli tylko pozornie, za pomocą markowych emblematów. Obecnie w rodzinie Borejków jedynie dwie osoby używają smartfonów, nikt nie ogląda telewizji, a wszystkie przejawy zamiłowania do konsumpcjonizmu (takie jak słabość do fastfoodów¹³³) są potępiane.

¹³⁰ Anna Pigoń, *dz. cyt.*, s. 361.

¹³¹ Małgorzata Musierowicz, *Czarna polewka*, Łódź, 2006, s. 80.

¹³² Tomasz Piątek, *McDuszno*, [w:] „Krytyka Polityczna” z dnia 18.01.2013 r. [data dostępu 1.12.2023 r.]; Anna Pigoń, *Młodość, miłość, feminizm – czyli o kobietach w Jeźycjadzie Małgorzaty Musierowicz. Prolegomena*, [w:] „Filoteknos”, 2019, nr 9, s. 375. [dostęp online: 9.01.2024 r.]; Tomasz Piątek, *McDuszno*, [w:] „Krytyka Polityczna” z dnia 18.01.2013 r. [dostęp online: 20.11.2023 r.].

¹³³ Stąd tytuł powieści McDusia – główna bohaterka, Magdusia, jest fanką jedzenia w McDonalddie.

Jak zwracają uwagę Anna Pigoń i Eliza Szybowicz, Musierowicz rezygnuje z typowego dla współczesnej literatury wzorca bohaterki powieści dla dziewcząt, która w toku fabuły napotyka różne przeszkody, dzięki którym następuje jej wewnętrzna transformacja z dziewczęcia w kobietę. Powraca ona do wzorca XIX-wiecznego, baśniowo-dydaktycznego, w którym celem dojrzewania jest przede wszystkim zdobycie męża i założenie rodziny, a nawet uwstecznia tenże wzorzec¹³⁴. Przykładowo bohaterki np. *Backfischroman* czy też *Orphan Girl Novels*, aby przejść drogę odkrycia (i nabycia) kobiecej tożsamości, przechodziły przez traumę utraty rodziców (co nie dzieje się w „Jeźycjadzie” nigdy) lub były wyrywane z domu rodzinnego i odbywały podróż (metaforyczną i fizyczną) do odległego miejsca (najczęściej dalekiej rodziny w mieście), gdzie były przygotowywane do życia w rodzinie. Ani śmierć, ani wyprowadzka od rodziców nie są w „Jeźycjadzie” do pomyślenia.

Eliminacja elementów społecznych, kulturowych i technologicznych może ograniczać kapitał edukacyjny tych książek, sprawiając, że nie będą one w stanie pełnić funkcji narzędzia służącego lepszemu rozumieniu rzeczywistości. Ponieważ zarówno kultura, jak i edukacja stanowią obszary, w których zachodzą procesy reprodukcji nierówności społecznych, pomijanie realiów społecznych i kulturowych może utrwalać brak świadomości różnic i w konsekwencji przyczyniać się do podtrzymywania istniejących podziałów. Co więcej, brak reprezentacji społecznej i kulturowej różnorodności obniża wartość symboliczną dzieła, zwłaszcza w kontekście widzialności i reprezentacji grup marginalizowanych. Jednocześnie należy podkreślić, że nie wszystkie XXI-wieczne powieści dla dziewcząt wpadły w tę pułapkę – jako przykład można tu przytoczyć niezakończoną na ten moment [2024] serię „Miętowa” Ewy Nowak, która również jest sagą rodzinną – warszawskiej rodziny Gwidoszów, a która od pierwszego tomu (*Wszystko, tylko nie mięta* z 2002 roku) przerysowuje wzorce forsowane przed Musierowicz. Przykładowo w tomie pierwszym poza głównym wątkiem romansowym – rozwoju relacji między szkolnym łamaczem serc, Kubą, z niepełnosprawną Magdą – pojawia się bohaterka cierpiąca na zaburzenia odżywiania, a także poboczny, ale

¹³⁴ „Z raportu wynika, że od 1993 r. do 2020 r. zarówno wśród kobiet, jak i mężczyzn średni wiek zawarcia pierwszego małżeństwa w Polsce wzrósł o blisko 5 lat. W przypadku mężczyzn średni wiek zawarcia pierwszego związku małżeńskiego wynosi 30,2 lata, a w przypadku kobiet - 27 lat. Równocześnie kobiety rodzą swoje pierwsze dziecko w coraz późniejszym wieku. Od 1995 r. średni wiek kobiet w Polsce w momencie narodzin pierwszego dziecka wzrósł o 4,4 lata – z 23 lat w 1995 r. do 28 lat w 2021 r.” Zob. <https://naukawpolsce.pl/aktualnosci/news%2C101333%2Craport-polskiego-instytutu-ekonomicznego-mlodzi-polacy-coraz-pozniej> [data dostępu: 31.05.2025 r.].

niezwykle ciekawy wątek: rodziców, którzy nie spełniając się zawodowo, postanawiają się przebranżwić (ojciec z nauczyciela na sprzedawcę ubezpieczeń, matka zaczyna kształcić się, aby zostać psychologiem). Jednocześnie – jest to książka (i seria) nadal konserwatywna, gdzie Kuba i Magda po niecałym roku znajomości zaręczają się, chłopak, który jest prześladowany z powodu domniemanej homoseksualnej tożsamości psychoseksualnej znajduje sobie dziewczynę i to kończy wątek, a cała rodzina jest oczywiście niezwykle czytana. Mamy więc do czynienia z przekroczeniem wzorca Borejkowego, ale tylko w określonych ramach¹³⁵. Powieści te, mimo że są bardziej realistyczne, problemowe i edukacyjne, wciąż nie zbliżają się do mnogości wątków i przekroczeń występującej w YA.

YA, które zdobyło popularność w ostatnich dekadach, często podejmuje bardziej złożone i aktualne tematy, takie jak tożsamość, równość płci, różnorodność [*diversity*], czy problemy społeczne. YA zyskało na znaczeniu, ponieważ lepiej odpowiada na potrzeby młodych czytelników, oferując bardziej realistyczne i emocjonalnie intensywne narracje. W tym kontekście, YA wypiera tradycyjną powieść dla dziewcząt, ponieważ lepiej rezonuje z aktualnym stanem pola literackiego, przynosząc nowe formy kapitału kulturowego, które są obecnie bardziej doceniane przez czytelniczki i krytykę. Jednocześnie można to interpretować jako proces, w którym nowe formy literackie, odpowiadające na zmieniające się potrzeby społeczne i kulturowe, zajmują miejsce starszych, mniej adekwatnych form, które nie nadążają za dynamiką zmian w polu literackim.

Związek między nieadekwatnością powieści dla dziewcząt w wydaniu nowszych powieści Musierowicz a wypieraniem tego gatunku przez literaturę YA można interpretować jako reakcję na zmieniające się oczekiwania czytelniczek oraz próbę rynkowego dostosowania się do nowych trendów i potrzeb czytelniczych. Czytelniczki – nastoletnie dziewczęta, coraz częściej szukają książek, które odzwierciedlają ich własne doświadczenia i refleksje nad współczesnymi problemami, co może prowadzić do mniejszego zainteresowania konserwatywnymi powieściami dla dziewcząt. Czym jest wobec tego YA i w jaki sposób wygrywa walkę o wpływy w polu literackim? Określa ono szeroko rozumianą twórczość (literaturę, komiksy, powieści graficzne, filmy itd.) poruszającą tematykę dojrzewania,

¹³⁵ Więcej o powieściach Ewy Nowak piszę w rozdziale II dysertacji – podrozdział Romans.

zanurzoną w popkulturze. Twórczość ta kierowana jest do osób w wieku 15-25 lat¹³⁶, choć ponad połowa czytających powieści YA jest już dorosła. Literatura ta wypełnia lukę między literaturą dla dzieci a powieściami inicjacyjnymi, kierowanymi przede wszystkim do dorosłych¹³⁷. Przytoczyć należy przede wszystkim dwie pozycje, które zmieniły miejsce gatunku w polu tj. trafiły do kanonów i wywołały wiele polemik, a mowa tu o *Buszującym w zbożu* J.D. Salinger (1951) i *Outsiderach* S.E. Hinton (1967).

Buszujący w zbożu opowiada historię dorastającego mężczyzny, Holdena Caulfielda, który po ucieczce z prywatnej szkoły podróżuje bez celu po Nowym Jorku, wspomina dzieciństwo, miotając się, próbuje zaplanować wyjazd, jednak finalnie trwa bez ruchu. Mimo że książka została wydana jako powieść dla dorosłych czytelników, szybko zyskała uznanie nastolatków i status kultowej, przede wszystkim ze względu na podjętą tematykę związaną z dojrzewaniem, seksualnością, izolacją i buntem. Warto zwrócić uwagę, że była ona również najczęściej ocenianą książką w Stanach Zjednoczonych w latach 1951-1982¹³⁸, a przyczyną był przede wszystkim wulgarny język głównego bohatera, fragmenty związane z seksem i prostytutką, jak i sugestia homoseksualnej orientacji jednej z postaci. Cenzurę powieści Salinger powiązać możemy z puryfikacją powieści dla młodzieży: o dojrzewaniu można pisać dla dorosłych (np. w powieściach inicjacyjnych) i dla młodzieży, jednak w tym drugim przypadku nie ma społecznego przyzwolenia na zamieszczanie takiej tematyki w powieściach kierowanych do nastolatków. Książka ta niedługo po publikacji trafiła również na listy lektur szkolnych w USA, a następnie w niemal wszystkich krajach anglojęzycznych w wersji nieocenzurowanej.

Współczesna klasyfikacja YA powstała w latach sześćdziesiątych, gdy opublikowana została powieść *Outsiderzy* S.E. Hinton. Warto wspomnieć, że w chwili wydania, autorka książki miała zaledwie 18 lat, co nie jest nietypowe w przypadku powieści YA, zwłaszcza późniejszych. *Outsiderzy* opowiadają o konflikcie gangów, których członkowie pochodzą z różnych klas społecznych: robotniczej (Bażanty¹³⁹) i wyższej (Towary). Podobnie jak *Buszujący w zbożu*, książka została zakazana w niektórych szkołach i bibliotekach z powodu podejmowanej tematyki, takiej jak przemoc gangowa, używanie alkoholu

¹³⁶ Choć nie ma wobec tego zgody.

¹³⁷ Kamila Rogowicz, *Literatura dla młodzieży - między popularnością a dydaktyzmem*, [w:] „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego”, 2017, nr 26, s. 89–98.

¹³⁸ Pamela Hunt Steinle, *In Cold Fear: 'The Catcher in the Rye', Censorship, Controversies and Postwar American Character*, Columbus, Ohio, 2000, s. 2.

¹³⁹ W oryginale *Greasers* i *Socs*.

i papierosów przez nieletnich, wulgarny język oraz przedstawienie rodzin dysfunkcyjnych. Początkowo więc YA należało do kontrkultury, w odróżnieniu od „klasycznych” powieści dla młodzieży. W kontekście polskiej prozy, warto tutaj nawiązać również do kontestacyjnego podtypu powieści dla dziewcząt, który zaczął rozwijać się w tym samym czasie, co YA – w odpowiedzi na zmiany społeczne na świecie, które sięgnęły również za żelazną kurtynę. Mimo długiej historii wzrost zainteresowania książkami YA poza granicami Stanów i Wielkiej Brytanii nastąpił na początku lat 2000. Miało to związek z ogólnoświatowym sukcesem serii takich jak „Harry Potter” J.K. Rowling czy „Igrzyska Śmierci” Suzanne Collins, co pokazuje, że literatura YA nie musi być obyczajowo-realistyczna. W Polsce, książki YA zagarniają duży obszar pola (o wiele większy niż powieści dla dziewcząt¹⁴⁰), jednocześnie będąc na granicy między literaturą dla młodzieży, a dla dorosłych, rozciągnięte między obyczajowością a fantastyką. Świadczy o tym chociażby powstawanie nowych imprintów wydawnictw, które nakierowane są wyłącznie na literaturę YA np. *WeNeedYA* z Wydawnictwa Poznańskiego, *You&YA* z Wydawnictwa Muza, *YA!* należące do Grupy Foksal, *YaNA* z Wydawnictwa Świat Książki, *BeYA* Grupy Wydawniczej Helion, *Books 4 YA* z Zielonej Sowy, *OdyseYA* z Wydawnictwa ZNAK, *Moondrive* Wydawnictwa ZNAK, *Wydawnictwo Young* z Wydawnictwa Kobiecego, *Wydawnictwo HYPE* z Wydawnictwa Filia, *SeeYA* Wydawnictwa Czarna Owca, *Time4YA* Grupy Wydawniczej Publicat i *Wydawnictwo YAsne!* z Wydawnictwa Lira. Pojawienie się literatury YA przyczyniło się do zmiany podejścia do adresatów powieści, eliminując często genderową specyfikację powieści. Książki te są teraz kierowane ogólnie do młodzieży, niezależnie od płci, co sprawia, że zdobywają większą popularność na rynku. Zrezygnowanie z nakierowania na płeć sprawia, że książki, które mogłyby zostać zaklasyfikowane jako "dla dziewcząt" (ze względu na wiek i płeć bohaterki, problematykę, zanurzenie we współczesności), są chętnie czytane przez chłopców jako literatura YA, czego przykładem mogą być powieści Pauliny Hendel, Rebekki Kuang, Kacena Calendera, czy Adama Silvery. Elastyczność w adresowaniu różnorodnych grup czytelniczych przyczyniła się do sukcesu literatury YA, ponieważ odbiorcy różnych płci i zainteresowań znajdują w tych książkach coś dla siebie – nie tylko nastoletnie dziewczęta, ale również chłopcy, dorosłe kobiety, fanki i fani fantastyki, osoby queerowe itd. Dodatkowo jak pisze Anna Pigoń w odniesieniu do literatury dla dziewcząt:

¹⁴⁰ Poza przytaczanymi w tym rozdziale danymi Instytutu Książki, warto zwrócić uwagę choćby na oddzielne półki dla działu YA w księgarniach sieciowych takich jak Empik.

Ze względu na dydaktyczny wymiar powieści dla dziewcząt można przyjąć, że bohaterki w nich się pojawiające mają stanowić w istocie pewną projekcję, model, do którego powinny aspirować młode odbiorczynie tej literatury. System wartości reprezentowany przez postacie jest jednocześnie proponowany czytelniczkom, stanowi swoistą instrukcję postępowania, wzorzec myślenia i działania. Nie bez znaczenia wydaje się tutaj fakt, że bohaterki przeważnie nie są dziewczynkami, ale zapowiedziami kobiet – bo literatura ta ma wychowywać i przygotowywać do określonych ról społecznych. Jedną z najważniejszych ról będzie, wedle aksjologii powieści dla dziewcząt, dążenie do założenia rodziny¹⁴¹.

Bohaterki powieści YA są różnorodnymi postaciami i mają również bardzo odmienne cele, w których może, lecz nie musi pojawić się wątek romansowy. Co więcej: warstwa dydaktyczna tychże ograniczona jest do minimum, o ile w ogóle się pojawia, a fabuła nie zawsze musi być liniowa. Poza konwencjami typowymi również dla powieści dla dziewcząt jak baśń, romans (np. powieści Klaudii Bianek), pojawiają się konwencje dotąd w prozie skierowanej do nastolatków nieobecne – np. thrillera (*Muchomorzy w cukrze* Marty Bijan), horroru (*He's dangerous* Sylwii Kubały), powieści survivalowej (*Fala* Marty Krasowskiej) czy powieści obyczajowej o tematyce LGBTQ+ (seria Natalii Osińskiej, książki Weroniki Łodygi).

Zmiany dokonały się również w obrębie języka i struktury powieści. Język przestał być stylizowany na młodzieżowy, elementy slangu pojawiają się w nim niezwykle rzadko. Jako efekt przemian społecznych i ekonomicznych wprowadzona do powieści została nowa przestrzeń – przestrzeń internetu, która stanowi zazwyczaj nieodłączną i nie wyszczególnioną w tekście część fabuły, a często zastępuje wątki oniryczne czy fantastyczne, pojawiające się wcześniej w powieściach dla dziewcząt.

Interesujące wnioski w kontekście różnic i podobieństw tych dwóch gatunków uzyskać można porównując ze sobą dwie rodzinne sagi – „Jeżycjadę” Małgorzaty Musierowicz i cykl powieści Natalii Osińskiej, rozpoczynający się tomem *Fanfika* z 2015 roku. *Fanfika* uznaję za symboliczny początek polskiej powieści YA, a jednocześnie – ze względu na wiele podobieństw z „Jeżycjadą”, za dobry materiał porównawczy do powieści dla dziewcząt jako gatunku. Warto wspomnieć, że książka ta została wyróżniona w IX Konkursie Literatury Dziecięcej im. Haliny Skrobiszewskiej, wpisano ją także na Listę Skarbów Muzeum Książki Dziecięcej 2016, więc również można uznać ją za serię konsekrowaną (choć przez inne gremia, a jej uznanie jest znacząco krótsze). Serie połączone są również ujęciem czasu i przestrzenią. Akcja rozgrywa się w Poznaniu,

¹⁴¹ Anna Pigoń, „Jak to dobrze, kiedy ma się koło siebie kawalek marynarki...”. *Miłość projektowana w powieściach dla dziewcząt*, [w:] „Filoteknos”, 2022, nr 12, s. 269.

a poszczególne lokalizacje są realnie istniejącymi miejscami, które można rozpoznać, znając topografię miasta. W dodatku akcja obu serii rozgrywa się w bardzo konkretnym, datowanym czasie, często związanym z subtelną (u Musierowicz) lub jaskrawą politycznością powieści (u Osińskiej).

Fanfik opowiada historię transgenderowego chłopaka, szesnastoletniego Daniela, który w pierwszym tomie uświadamia sobie swoją dysfориę płciową i decyduje się wyoutować. Drugi tom powieści, *Slash*, napisany jest z perspektywy jego chłopaka, Leona, który przez swoją nieheteronormatywność został wyrzucony przez rodziców z domu, a trzeci, *Fluff*, z perspektywy jego przyjaciółki, Matyldy, która po raz pierwszy w życiu się zakochuje i wchodzi w związek z autystyczną dziewczyną. Powieści YA często eksplorują bardziej złożone tematy, skupione wokół tożsamości czy przynależności społecznej. Literatura YA jest zazwyczaj kierowana do odbiorców, którzy jest gotowi są na bardziej zróżnicowane i wymagające treści¹⁴². *Fanfik* nie był reklamowany jako książka queerowa – blurb na okładce sugeruje, że powieść dotyczy zbuntowanej dziewczyny (!) i osadzona jest mocno w popkulturze. Nie pojawia się żadna sugestia, że głównym bohaterem jest transpłciowy chłopak i że odkrywanie przez niego swojej tożsamości płciowej, a następnie proces tranzycji, stanowią główną oś powieści. Co ciekawe, w żadnej z książek nie padają słowa takie jak transgenderowość czy homoseksualność, nie ma również wzmianki o homofobii, czy transfobii, mimo że tematycznie książki z cyklu są właśnie o nich. Strategia marketingowa nie była więc sprzeczna z dyskrecją samej powieści. Autorka książek, Natalia Osińska twierdzi, że jest to celowy zabieg:

Wiem też, jak na literaturę queerową reagują osoby, które nigdy jej nie miały w rękach, jak odstrasżające są takie etykiety dla osób normatywnych. A że mam idealistyczne pragnienie zmieniania świata na lepsze, mam nadzieję, że właśnie tak trafię do osób, którego nie sięgnęłyby po moje powieści, gdybym napisała w nich wprost, że Leon to gej, a Tosiek to transmężczyzna i gej. Traktuję powieść trochę jak konia trojańskiego i przemycam za jej pomocą pewne rzeczy¹⁴³.

¹⁴² Ma to związek z wiekiem projektowanych odbiorców: o ile są to powieści kierowane do osób powyżej 12. roku życia, górna granica wieku jest sprawą bardzo dyskusyjną – może wynosić 18, 20, a nawet 25 lat. Dodatkowo, wedle badań z 2023 roku, 55% czytelników literatury YA jest powyżej 18. roku życia, a 51% z tychże ma między 30 a 44 lat, co stanowi łącznie 28% wszystkich kupujących. Za: Dimitrije Curcic, *Young Adult Book Sales Statistics*, [w:] <https://wordsrated.com/young-adult-book-sales/> z dnia 30.01.2023r. [data dostępu: 14.01.2024r.].

¹⁴³ Aldona Kobus, Natalia Osińska, *Przez rodzicielstwo do akceptacji. Wywiad z Natalią Osińską*, [w:] <https://szuflada.net/przez-rodzicielstwo-do-akceptacji-wywiad-z-natalia-osinska/> [dostęp online: 5.01.2023r.].

Fanfik utrzymywał się na listach bestsellerów przez kilka tygodni, jest wciąż szeroko komentowany w środowiskach publicystycznych¹⁴⁴ i akademickich¹⁴⁵, a w roku 2023 ukazała się filmowa adaptacja książki w serwisie Netflix¹⁴⁶. Sukces książki i jej następnych części spowodował, że tematyka LGBT+ weszła na stałe do kanonu polskich książek dla młodzieży – można wspomnieć nie tylko o kolejnych autorkach piszących powieści na ten temat (Dorota Jaworska, Weronika Łodyga etc.), lecz również o wielokrotnych wydaniach przekładów książek anglojęzycznych autorów (np. Adama Silvery, Becky Abertalli). Wprowadzenie wątków LGBT+ do powieści sprawia, że od strony psychologicznej bohaterowie są często bardziej rozbudowani i mają złożone charaktery, a ich historie swoją tematyką sięgają po różne aspekty ludzkiego doświadczenia – inne niż schemat szkoła – ślub – dziecko.

Fanfikowa seria Osińskiej jest niezwykle aktualna – nie tylko poprzez polityczne tło (Czarne protesty, Marsze Równości...) obecne w powieści, ale również za sprawą ciągłego odwoływanie się do popkultury – bohaterowie i bohaterki czytają i piszą fanfiki, oglądają musicale, kręcą filmiki na YouTube, chodzą na Pyrkon i grają w planszówki. Pełni to dwojaką funkcję: z jednej strony odniesienia do popkultury mogą pomóc czytelnikom identyfikować się z treściami książki, umożliwiając im lepsze zrozumienie świata przedstawionego w opowieści. Z drugiej strony ten element może również stanowić swoiste odzwierciedlenie rzeczywistości młodego pokolenia, które jest mocno związane

¹⁴⁴Eliza Szybowicz, *Na Jeźycach i na Marsie*, [w:] „Krytyka Polityczna” z dnia 24.04.2018 r., <https://tinyurl.com/3yub6ju2>; [dostęp online: 27.11.2024 r.]; Wojciech Szot, *Natalia Osińska „Fanfik”*, [w:] <https://zdaniemszota.pl/173-natalia-osinska-fanfik> [dostęp online: 26.11.2024 r.]; Piotr Miller, *Szukając własnego głosu. O „Fanfiku” Natalii Osińskiej*, [w:] „Kultura Liberalna”, 2017, nr 3, <https://kulturaliberalna.pl/2017/01/24/piotr-miller-o-fanfiku-natalii-osinskiej-kl-dzieciom/> [dostęp online: 23.11.2024 r.]; Matka Przełożona, *Natalia Osińska „Fanfik”, czyli po łebkach do celu [recenzja]*, [w:] <https://tinyurl.com/y8de5kcw> [dostęp online: 27.11.2024 r.]; Justyna Zimna, *Przymierzalnia tożsamości – „Fanfik” Natalii Osińskiej*, [w:] <https://www.zamekczyta.pl/przymierzalnia-tozsamosci-fanfik-natalii-osinskiej/> [data dostępu: 27.11.2024 r.]; Błażej Warkocki, *Dziwna polskość: nie do poznania*, [w:] Dwutygodnik.com, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7585-dziwna-polskosc-nie-do-poznania.html> [data dostępu: 27.11.2024 r.].

¹⁴⁵ Np. Beata Gromadzka, *Szkoła – dom – okolica. Wartościowanie przestrzeni w literaturze dla młodzieży*, [w:] „Polonistyka. Innowacje”, 2018, nr 7, s. 59-70; Bogusz Malec, *Ludzie są jak fan fiction. Na przykładzie „Fanfika” Natalii Osińskiej*, [w:] „Artes Humanae”, 2017, vol. 2, s. 175-187; Aleksandra Mochocka, *Two Perspectives on the Performative Social Body: Teenage Make-up Routines in “Fanfik” and the Jeźycjada Cycle*, [w:] “Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia”, 2017, nr 7, s. 87-115; Katarzyna Reszczyńska-Urban, *The Initiations of Non-heteronormative Characters in Fanfik and Slash by Natalia Osińska*, [w:] „Dzieciństwo”, 2019, vol. 1, dostęp online: <https://www.journals.polon.uw.edu.pl/index.php/dlk/article/view/31> [data dostępu: 24.11.2024 r.]; Julia Iwanicka, *Tęczowe książki – z zagadnień najnowszej polskiej literatury LGBTQ+ dla nastolatków*, [w:] „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura”, 2023, nr 2.

¹⁴⁶ MM, *„Fanfik” Natalii Osińskiej doczekał się filmowej adaptacji. Recenzja polskiej nowości Netflixa*, [w:] wirtualnemedi.pl, z dnia 19.05.2023 r., dostęp online: www.wirtualnemedi.pl/artukul/fanfik-netflix-opinie-recenzja-alin-szewczyk [data dostępu: 24.11.2024 r.].

z popkulturą poprzez swoje codzienne doświadczenia, zwyczaje i preferencje. Dlatego wykorzystanie popkultury w literaturze młodzieżowej staje się sposobem na budowanie więzi między bohaterami powieści a życiem czytelników, choć grozi jej szybka dezaktualizacja.

Różnica między powieściami dla dziewcząt, a YA polega więc głównie na zakresie tematycznym i wieku docelowego odbiorcy. Powieści dla dziewcząt mogą skupiać się na specyficznych problemach i doświadczeniach dziewcząt, podczas gdy powieści YA są bardziej zróżnicowane pod względem tematycznymi mogą dotyczyć bardziej uniwersalnych doświadczeń młodzieży, niezależnie od jej płci. W polu literackim oba te obszary mogą konkurować lub współistnieć ze sobą, zabiegając o kapitał symboliczny (np. uznanie krytyków, popularność czy wpływ na czytelników). Podczas gdy powieści dla dziewcząt stanowią coraz mniejszą, ale wciąż istotną część pola literackiego (choćby ze względów historycznych), książki young adult mają szerszy zasięg i wpływ z racji swojej większej różnorodności tematycznej¹⁴⁷ i potencjału przyciągnięcia zarówno dziewcząt, jak i chłopców¹⁴⁸. W kontekście teorii Bourdieu powieści dla dziewcząt i powieści young adult mogą być postrzegane jako różne segmenty w polu literackim, które konkurują o uwagę czytelników, wnosząc specyficzne wartości, style i doświadczenia, lecz o różnym zasięgu. Jednocześnie dane Biblioteki Narodowej z 2018 roku pokazują znaczący wzrost czytelnictwa wśród młodych dziewcząt – ich odsetek czytających w czasie wolnym

¹⁴⁷ “YA literature stands out from other categories of literature because of its flexibility. This flexibility originates in the fact that YA offers the possibility of having genre crossovers, meaning that its books are not strictly classified into genres but all shelved together as YA.” “Literatura YA wyróżnia się na tle innych kategorii literackich ze względu na swoją elastyczność. Elastyczność ta wynika z faktu, że YA oferuje możliwość krzyżowania się gatunków, co oznacza, że jej książki nie są ściśle zaklasyfikowane do poszczególnych gatunków, ale wszystkie są umieszczane razem na półkach jako YA.” [tłum. AK] za: Anna Wehmeier Giol, *Trends in Young Adult Literature: A Quantitative Approach to Characterizing the New York Times Approach to Characterizing the New York Times Young Adult Bestsellers of 2020, 2021, and 2022*, [w:] „Book Publishing Final Research Paper”, 73/2023. Co więcej: podgatunki literatury YA często są hybrydowe. Przyczyny tego biorą się z popularności fanfiction, które wyszukujemy na poszczególnych portalach (jak Wattpad) za pomocą hashtagów i z popularności booktoka. Przykładowo więc zamiast romansu z elementami fantastyki, książka reklamowana jest jako *m4m dark fantasy romance*. Tego typu etykietowanie pozwala idealnie dopasować lekturę do swojego nastroju i preferencji czytelnicznych.

¹⁴⁸Jak pisze M. Zając: „Wedle danych „Biblioteki Analiz” w roku 2017 sektor „niedorośli” stanowił 11,1 proc. sprzedaży na polskim rynku książki, co oznaczało wtedy około 250 mln zł. Cztery lata później, w 2021 (ostatnie dostępne dane) książki dla dzieci i młodzieży przyniosły wydawcom 23,2 proc. sprzedaży na polskim rynku książki, co się przekłada na przychód w wysokości ok. 700 mln zł. Wzrost wynosi więc 280 proc.! Nawet jeżeli skorygujemy ten wzrost o inflację (która zresztą w ostatnim brnym pod uwagę 2021 roku nie była jeszcze tak bolesna), to mamy chyba do czynienia z historycznymi rekordami. Dowód? Pomiędzy 2001 a 2014 (tutaj mieszczą się czasy „harrypotterowe”) największe wzrosty przychodów w tym segmencie to ledwo 80 proc. (2001 do 2008), ale z późniejszym spadkiem (2001-2014) o 110 proc. W 2014 przychód ze sprzedaży książek dla niedorośli to 168 mln zł. Wzrost przychodów od 2014 do 2021 wynosi więc w tym sektorze... 416 proc.” Zob.: M. Zając, *Ach, YAkiz to był rok!*, [w:] <https://rynek-ksiazki.pl/czasopisma/ach-yakiz-to-byl-rok/> [data dostępu: 10.01.2023r.].

wzrósł z 72 do 82 procent¹⁴⁹. Wedle badaczy jest to spowodowane właśnie popularnością powieści obyczajowych i fantastycznych, których ekranizacje szybko trafiają do kin i wywołują gorące internetowe dyskusje¹⁵⁰. Czyli powieści YA właśnie.

1.2.2 Powieść dla dziewcząt a powieść dla kobiet

W latach 90. XX wieku jednym z kluczowych i długofalowych w skutkach sporów był spór o literaturę nazwaną przez mizoginicznych krytyków „menstruacyjną”¹⁵¹ – a pisząc obiektywnie – kobiecą powieść inicjacyjną. Jak zauważył Bourdieu w *Męskiej dominacji*, kobiety są zazwyczaj związane ze sferą prywatną – domową i reprodukcyjną – co powoduje utrwalanie patriarchalnego schematu sfery publicznej, a przez to utrzymanie niekorzystnego dla nich porządku ekonomii i sfery symbolicznej¹⁵². Piszące kobiety, a w szczególności należy tu wymienić Izabelę Filipiak, Manuełę Gretkowską i Nataszę Goerkę, łamały obyczajowe tabu, bezpruderyjnie opisując doświadczenie ciała (erotyki, seksu, zmysłowości, dojrzewania, choroby, śmierci) z perspektywy kobiecej. Demaskacja roli kobiety w polskim opresyjnym, katolickim społeczeństwie i demistyfikacja kobiecej natury przez pisarki feministyczne były wówczas zjawiskami nowymi i odrębnymi, co spowodowało bardzo głośny oddźwięk krytyki literackiej a zarazem mieszaną recepcję. Ówczesna widoczność literatury kobiecej sprawiła, że krytycy (np. Jan Błoński, Krzysztof Varga, Karol Maliszewski) zaczęli polaryzować pole literackie, stawiając literaturę kobiecą – zaangażowaną, czerpiącą z doświadczeń ciała, wyemancypowaną seksualnie – w kontrze do męskiej. Tę pierwszą próbowano dookreślać, uchwycić jej fenomen, cechy, podczas, gdy drugą uznano za obiektywną i neutralną, co podtrzymało jej dominację jako uniwersalnego punktu odniesienia. W ostatnich latach XX wieku w polskim polu literackim doszło natomiast do utożsamienia literatury kobiecej z literaturą popularną, co z perspektywy Bourdieu oznacza jej całkowitą eliminację z pola literackiego. Doświadczenie męskie zostało zuniwersalizowane, a doświadczenie kobiece uznane za inne, nie-ludzkie – ograniczone wyłącznie do kobiet. Dlaczego jest to ważne? Otóż w tym

¹⁴⁹ Izabela Koryś, Roman Chymkowski, *Stan czytelnictwa w Polsce w 2018 roku. Wstępne wyniki*. Dostęp online:

<https://www.bn.org.pl/download/document/1587250668.pdf> [data dostępu 12.05.2025 r.].

¹⁵⁰ Zob. „Both Flesh and Monument”: The Immortal Life of Literature through Adaptation, [w:] Dana E. Lawrence, Amy L. Montz, *Adaptation in Young Adult Novels. Critically Engaging Past and Present*, Londyn 2020.

¹⁵¹ Monika Świerkosz, *Barbarzyńca, klasyk i... feministka. Jak płęć problematyzuje dyskusje o tradycji literackiej*, [w:] „Ruch Literacki”, z. 2 (329), s. 206.

¹⁵² Bourdieu, *Męska... dz. cyt.*, s. 41-44.

społeczno-politycznym kontekście gatunek powieści dla dziewcząt funkcjonuje w przestrzeni pola literackiego analogicznie do powieści dla kobiet. Powieść dla dziewcząt była gatunkiem osobnym, nie istniała „powieść dla chłopców” – do nich były kierowane powieści przygodowe, przygodowo-historyczne i detektywistyczne. Małgorzata Wójcik-Dudek pisze o *siostrzeństwie* powieści dla dziewcząt i literatury kobiecej:

Otóż, o ile współczesna powieść dla młodych czytelniczek wyjaśnia, przestrzega, skłania do refleksji (wszystkich tych określeń używam zamiast, raczej źle się kojarzącego, czasownika „wychowuje”), o tyle jej starsza siostra — powieść dla kobiet – funduje swym czytelniczkom fantastyczne światy, w których wciąż króluje Kopciuszek i jej ukochany¹⁵³.

Badaczka zwraca uwagę, że początkowo powieści dla dziewcząt inspirowały się powieściami dla kobiet, powtarzały ich romansowe schematy, co szczególnie widoczne było w XX-leciu międzywojennym. Jednocześnie zwróciła uwagę na odwrócenie trendu – obecnie powieści adresowane do dziewcząt coraz częściej czytane są przez dorosłe kobiety¹⁵⁴. Wynikać ma to z kilku przyczyn: po pierwsze literatura kobieca jest podzielona na dwie części, literaturę feministyczną (Filipak, Iwasiów, dawna Tokarczuk, Kuryluk, Goerke itd.), której czytanie wymaga „porzucenia tego, co do tej pory było dla niej swojskie i bezpieczne, choć wygenerowane przecież przez męską kulturę”¹⁵⁵ i literaturę, którą na użytek tej pracy nazywam popularną: często bestsellerowe powieści Małgorzaty Kalicińskiej, Katarzyny Grocholi, Katarzyny Michalak, Moniki Szwai itp., powtarzające patriarchalne wzorce i archetypy, w których zanurzone są również powieści dla dziewcząt. Łączy się to z przytaczanym wcześniej przez Brzuchowską i Graban-Pomirską baśniowym dziedzictwem – powieści te powielają utarte wzorce (np. historię *Kopciuszek w 365 dniach* Blanki Lipińskiej czy trylogii Grocholi), nie dokonują trawestacji, a zapewniają pewnego rodzaju komfort związany z powtarzalnością i bezpieczeństwem. Powieści dla dziewcząt wpadały w te same pułapki aż do momentu rozpadu gatunku i wyparcia go przez fanfiction oraz literaturę YA o charakterze kontestującym dotychczasowe schematy, które również oferują bezpieczeństwo, lecz w innym wymiarze – poprzez psychologiczną przemianę i proces dojrzewania.

¹⁵³ Wójcik-Dudek, *dz. cyt.*, s. 60.

¹⁵⁴ Tamże, s. 62-63.

¹⁵⁵ Tamże, s. 64.

Case study: *Ono* Doroty Terakowskiej a *Ślad po matce* Marty Dzido

Aby ukazać genologiczne różnice między powieścią dla dziewcząt i powieścią dla kobiet, wybrałam przykład dwóch powieści o zbliżonych cechach. Łączy je tematyka i narracja – obie mówią o niechcianej ciąży i obie napisane są z perspektywy osoby określającej się żeńskimi zaimkami¹⁵⁶. Co więcej – powstały w podobnym czasie, *Ono* w roku 2003, a *Ślad po matce* w 2006. Obie spotkały się również z zainteresowaniem czytelnictwem i krytycznym. Powieść Terakowskiej została zaadaptowana przez jej córkę, Małgorzatę Szumowską¹⁵⁷ zaledwie rok po publikacji, natomiast powieść Dzido wywołała skandal zarówno w środowisku literackim, jak i feministycznym i była szeroko komentowana – jako głos w trwającej wówczas debacie nt. aborcji w Polsce¹⁵⁸. Warto zwrócić również uwagę, że o ile powieści kobiece w latach dziewięćdziesiątych przede wszystkim koncentrowały się na eksplorowaniu (i eksploataowaniu) kobiecej seksualności i ciała w patriarchalnym społeczeństwie¹⁵⁹, o tyle literatura początku lat zerowych skupia się na tematach powiązanych z macierzyństwem¹⁶⁰, stawiając je w centrum swojego zainteresowania. Nie było to oczywiście przesunięcie tematyczne, jako że macierzyństwo nieodłącznie związane jest z biologicznym doświadczeniem kobiecości, raczej włączenie do kobiecej prozy nowych wątków i perspektyw.

Ono jest opowieścią o dziewiętnastoletniej Ewie. Jak możemy się domyślić, biblijne imię nie zostało wybrane przypadkowo. Nastolatka, zgwałcona przez trzech mężczyzn podczas zabawy noworocznej, zachodzi w ciążę. Decyduje się na aborcję, ale przed zabiegiem, tuż po otrzymaniu narkozy, zaczyna odczuwać rozwijający się w niej płód. Postanawia wówczas zrezygnować z procedury i odnaleźć ojca dziecka. Udaje się w podróż, aby

¹⁵⁶Zwracam jednak uwagę, że powieść Terakowskiej nie została napisana z perspektywy pierwszoosobowej, w przeciwieństwie do powieści Dzido.

¹⁵⁷Jak czytamy w dedykacji, pierwotnym pomysłem był film Szumowskiej, który Terakowska “pożyczyła” za zgodą córki: “Ta powieść nie powstałaby, gdyby nie pomysł na scenariusz mojej córki, Małgosi Szumowskiej. Pożyczyłam go za jej zgodą – dziękuję. Jaki pomysł? *Ono* słyszy. Każda z nas rozumie to zarówno podobnie – tak jak podobne są do siebie matki i córki, jak i odmiennie – tak jak odmiennie bywają matki i córki”.

¹⁵⁸Szerzej pisze o tym Agnieszka Mrozik. Zob. *Akuszerki transformacji*, dz.cyt., s. 144-156.

¹⁵⁹Np. powieści Izabeli Filipiak, Krystyny Kofty, Manueli Gretkowskiej, Nataszy Goerke, wczesna proza Olgi Tokarczuk itd. Wyjątek stanowi tu *Domino* Anny Nasiłowskiej z roku 1995.

¹⁶⁰Po roku 1989 temat nastoletniej niechcianej ciąży pojawia się również m.in. w książkach *Magda.doc* i kontynuacji *Paulina.doc* Marty Fox, wydanej w 1997, *Niechcianej* Barbary Kosmowskiej z 2013, *Żabie* Małgorzaty Musierowicz z 2005, *Małe kochanie, wielka miłość* Ewy Nowackiej z 1997. O dyskursie aborcyjnym w PRL-owskich powieściach dla dziewcząt pisze Eliza Szybowicz w artykule *Wstyd czy duma? Niechciana ciąża i aborcja w peerelowskich i współczesnych powieściach dla dziewcząt*, [w:] „Teksty Drugie”, 2016, nr 4.

poznać po kolei mężczyzn, którzy ją skrzywdzili, jednocześnie odbywając drugą podróż – w głąb siebie, szukając swojej tożsamości. Podczas całej fabuły rozmawia z płodem, traktując go jak istotę, która słyszy i rozumie. Wybacz swojemu gwałcicielowi, odrzuca ofertę ślubu, zdaje się być zadowolona i szczęśliwa – bez traumy gwałtu i niechcianej ciąży. W książce przewijają się motywy oniryczne, samo zakończenie również takie jest – okazuje się, że cała opowieść Ewy była jedynie snem, a ona sama budzi się już po usunięciu ciąży¹⁶¹.

Książka Terakowskiej jest niewątpliwie problematyczną pozycją. Mamy w niej realistycznie i szczegółowo opisany gwałt, przemoc w rodzinie, homofobię i transfobię, i *victim blaming*¹⁶². Ideologiczna warstwa książki jest dosyć łatwa do zrozumienia – ma ona zdecydowanie prolaiferski wydźwięk¹⁶³, co więcej, jej dydaktyczność wpisuje się w tradycje dawnych, dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych powieści dla dziewcząt. Wszechwiedzący narrator *Ono* posługuje się swoistym rodzajem emocjonalnego szantażu wobec czytelniczki. Ten zabieg odczytać można za pomocą poetyki afektu, gdzie tekst wywołać ma natychmiastową, silną reakcję emocjonalną. Czytelniczka doświadcza intensywnych uczuć poprzez poruszającą i wciągającą historię, a główna bohaterka, Ewa, staje się dla niej towarzyszką w literackiej podróży. Jednakże, w zaskakującym zwrocie narracyjnym, okazuje się, że te emocje były jedynie wytworem narracji, a rzeczywistość przedstawiona w książce różni się od tego, co sugerowano. Autorka powieści świadomie bawiąc się konwencjami literackimi, prowokuje czytelniczkę do refleksji nad samą naturą fikcji i roli, jaką odgrywają w niej jej emocje. Przynosi to skojarzenia z popularnym

¹⁶¹ Zakończenie to bywa rozumiane na różne sposoby, jak pisze Dorota Pielorz „Wydana w 2003 roku książka Terakowskiej pozwala się interpretować na wiele sposobów. Dzieje się tak zwłaszcza ze względu na otwarte zakończenie, mogące sugerować śmierć dziecka w łonie matki bądź jego/jej szczęśliwe narodziny (rozdział *Wrzesień. Cienie*), a także z powodu ostatniego rozdziału, stawiającego pod znakiem zapytania całą wcześniej przedstawioną fabułę (nosi on znaczący tytuł *28 albo 29 lutego. Zqb*). Ta wieloznaczność odpowiada zamysłowi samej autorki, która – jak wspomina Alicja Baluch – »sądziła [...], że daje czytelnikom do wyboru dwa warianty zamknięcia zdarzeń«. Badaczka sprzeciwia się jednak takiemu odczytaniu powieści, za „jedyny i prawdziwy koniec utworu” uznając ten, w którym bohaterka dokonuje aborcji, a wszystkie pozostałe wydarzenia są jedynie jej fantazmatami.” Dorota Pielorz, *Trauma czy raj utracony? Reminiscencje okresu PRL w powieści Ono Doroty Terakowskiej*, [w:] „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość”, 2020, nr 1, s. 128-129. Chociaż w mojej opinii jest jednoznaczne – część książki poświęcona drodze Ewy jest jednym z wariantów rzeczywistości, który nigdy się nie wydarzył.

¹⁶² Szerzej piszę o tej kwestii w artykule *Motyw coming outu w najnowszej polskiej literaturze dla nastolatków: Tryzna, Terakowska, Osińska*, [w:] „Trudne” emocje i poetyki afektu we współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży, pod red. E. Rajewskiej, D. Banasiewicz, I. Skrzypczak, Poznań 2023, s. 106-108.

¹⁶³ Pisała o tym m.in. Kazimiera Szczuka. Zob. Kazimiera Szczuka, *Milczenie owieczek. Rzecz o aborcji*, Warszawa 2004, s. 226-228.

gatunkiem o nazwie *misery porn*¹⁶⁴: Ewa doświadcza przede wszystkim traum, poznaje inne okaleczone życiem osoby, a pod koniec historii, gdy jest już blisko porodu utożsamianego ze szczęśliwym zakończeniem, okazuje się, że cała jej droga do samopoznania, cała podróż, którą odbyła fizycznie i mentalnie, była tylko jednym z wariantów świata przedstawionego, onirycznym. Sprawia to, że powieść Terakowskiej jest prosta w wymowie, dydaktyczna. Ewa mogłaby być szczęśliwa, mimo przemocy, której doświadczyła, gdyby tylko zdecydowała się nie usuwać ciąży. Dodatkowo, powieść tę można interpretować w kategoriach przemocy symbolicznej. Cytując Elizę Szybowicz:

Wszystkich stygmatów Ewa pozbędzie się dzięki ciąży, choć ta początkowo wydaje się przypieczętowaniem matrylinearnego fatalizmu. Gdyby nie została zgwałcona, nadal biernie czekałaby na cudowną odmianę losu. Powstała w wyniku gwałtu „Ono” uczy swoją nosicielkę innego wzorca. Ewa zaczyna myśleć, dostrzegać urodę świata, gustować w kulturze wysokiej, dokształca się, wysubtelnia język, kończy z kłamstwem i niesolidnością („Musisz być lepsza, niż jesteś”). „Ono”, kosmiczny mędrzec, nie wymaga jednak formalnego awansu, np. zdania matury. Wystarczy pozbycie się zewnętrznych znamion wykluczenia – niskich gustów, resentymentu, uwikłania w okoliczności, skłonności do nieosiągalnych wzorców prestiżu. Ewa docenia to, co ma, szuka sensu życia, pracuje nad swoją wolnością, by móc tę postawę przekazać dziecku i przerwać międzypokoleniową reprodukcję poniżenia. Inaczej niż Fox, Terakowska nie wydaje bohaterki za mąż, stwarza natomiast taką możliwość, by Ewa ją odrzuciła (podobnie bohaterka Rodziewiczówny hardo odrzuca łaskę legalizacji). Małżeństwo byłoby dowodem strachu, a ten jest cechą pariasów¹⁶⁵.

Powieść *Dzido* została wydana trzy lata po książce Terakowskiej. W rozdziale, który możemy traktować jako wstęp do powieści, *Dzido* nazywa swoją powieść „aborcyjnym coming outem”, mając, jak twierdzi, nadzieję, że spowoduje on pojawienie się kolejnych. Jest to ciekawy zabieg, w szczególności, jeśli rozpatrywać go z perspektywy autokreacyjnej. To wyznanie sprawiło, że część krytyczek i krytyków postawiła znak równości między główną bohaterką powieści a autorką książki, a sam tekst zaczęto traktować jak powieść z kluczem¹⁶⁶. Nie zamierzam twierdzić, że taka interpretacja jest nieprawidłowa, ale uważam, że znacząco zawęża ona możliwości krytyczne – zamiast skupić się na artystycznej wartości dzieła, zaczęto szukać sensacji w biografii samej autorki. Trudno byłoby powiedzieć, że taka strategia marketingowa się opłacała – książka wywołała małą debatę w literackim światku, nie doprowadziła do kolejnych aborcyjnych

¹⁶⁴ Katarzyna Szmigiero, *Misery Lit — A Recent Fad or a Genre with Long-standing Traditions?*, [w:] „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LXI, z. 3.

¹⁶⁵ Eliza Szybowicz, *Wstyd czy duma? Niechciana ciąża i aborcja w peerelowskich i współczesnych powieściach dla dziewcząt*, [w:] „Teksty Drugie”, 2016, nr 4, s. 128.

¹⁶⁶ Zrównując również postać pojawiającego się we wstępie Piotra, wydawcy, z Piotrem Mareckim, faktycznym wydawcą ówczesnych książek *Dzido*, o czym pisał m.in. Dariusz Nowacki. Zob. Dariusz Nowacki, *Kaśka Kariatyda już tu nie mieszka. Temat niechcianej ciąży i aborcji w nowej prozie kobiet*, [w:] „Postscriptum Polonistyczne”, 2017, nr 2, s. 90.

coming outów i nie została bestsellerem. Chciałabym przeanalizować tę powieść nie tylko jako powieść gatunkową – dla kobiet, lecz również w kontekście książki Doroty Terakowskiej. Postrzegam *Ślad po mamie* jako swoistą odpowiedź na *Ono*¹⁶⁷.

Konfuzja wokół powieści *Dzido* wynika z kilku przyczyn. Pierwszą z nich jest przewrotna, wspomniana wcześniej, dedykacja, “aborcyjny coming out” autorki. Sprawia on, że czytelniczka nastawia się, że książka pisana jest w duchu pro-choice. Dalsza wymowa utworu stanowi wobec tego dla wielu odbiorczyń i odbiorców zaskoczenie. Narracja powieści *Dzido* jest pierwszoosobowa, pamiętnikarska, co charakterystyczne jest zarówno dla powieści dla kobiet, jak i dla dziewcząt. Konfesyjny charakter książki, mimo że wpisuje się doskonale w tradycję kobiecego, pamiętnikowego pisarstwa jest niejednoznaczny z wielu przyczyn. Pierwszą z nich jest kwestia autobiografizmu i autokreacji autorki – czy możemy całkowicie utożsamić autorkę z główną bohaterką książki? Czy to, że autorka podsuwa nam taką interpretację, jest przekonujące dla nas, jako czytelników, czy może jest jedynie zabiegiem marketingowym? Lub grą na społecznych oczekiwaniach w stosunku do książek poruszających temat aborcji? Chciałabym odsunąć się od tych rozważań i zająć się przede wszystkim tym, co wyczytać można w samej powieści, w oderwaniu od kontekstu zewnętrznego.

Największe wyzwanie stanowi warstwa ideologiczna książki – u Terakowskiej jest ona dosyć oczywista, powieść napisana została w duchu *anty-choice*. U *Dzido* otrzymujemy obraz zdecydowanie bardziej zniuansowany, niejednoznaczny, co również traktuję jako element wpisujący tę powieść w literaturę dla dorosłych czytelniczek. Już sam tytuł powieści jest wieloznaczny. *Ślad po mamie* możemy rozumieć dwojako: po pierwsze jako skazę, syndrom postaborcyjny, którego doświadcza główna bohaterka – ślad po mamie jest wówczas śladem po roli, którą mogła przyjąć, ale z której zrezygnowała, śladem po matce, którą mogła się stać. Po drugie ślad po mamie interpretować można jako samą

¹⁶⁷ Jak pisze Dorota Pielorz: „Utworom Terakowskiej trudno przypisać konkretny adres czytelniczy, tak jak trudno jednoznacznie sklasyfikować je pod względem genologicznym. Zresztą, jak wspomina Alicja Baluch, sama pisarka miała z tym problem (zob. Taż, *Tajemniczy świat wyobraźni Doroty Terakowskiej*. [w:] „Guliwer”, 2005, nr 2). Nastoletni czy nawet dziecięcy bohaterowie oraz związki z fantastyką sprawiają, że pisarka jest lubiana przez młodych czytelników; jej książki pojawiają się nawet w kanonach szkolnych lektur. Jednak wydaje się, że niektóre wątki, podejmowane zagadnienia czy erudycyjne i głębokie nawiązania, np. do myśli filozoficznej, okazały się nieczytelne dla większości nastolatków, a tematyka oraz charakter powieści Terakowskiej sprawia, że chętnie sięgają po nie także starsi, dorośli czytelnicy. Być może owa uniwersalność to właśnie jeden z czynników świadczących o często podkreślanej niezwykłości pisarstwa krakowskiej autorki.” Zob.: Dorota Pielorz, *Trauma... dz. cyt.*, s. 127.

główną bohaterkę – jej matka umiera w wypadku, a jedynym śladem po niej, przedłużeniem jej, jest sama Anna.

Warto porównać również postacie matek głównych bohaterek, zbudowane na zasadzie kontrastu. Matka Ewy jest nieszczęśliwa – zmęczona życiem, wychowywaniem córek, nieudanym małżeństwem. Marzy o lepszym życiu, awansie klasowym, jeśli nie dla siebie, to dla swoich córek. Wyznaje, córce, że miała już wcześniej aborcje, choć zataja fakt, że nie tylko jedną i że jej druga córka, Złotko, też miała być usunięta. Na wiadomość o ciąży Ewy reaguje początkowo histerycznie, a następnie zaczyna przekonywać córkę do zabiegu, porównując go do wyrwania zęba. Myśli, że gdyby nie dzieci, jej życie wyglądałoby inaczej, byłaby szczęśliwsza, piękniejsza, zadbana. Sugeruje Ewie, aby poszła na studia, skoro ukończyła już liceum – wówczas będzie mieć szansę na znalezienie lepszego męża, awans społeczny. Matka Anny jest przedstawiona w zupełnie inny sposób – jako osoba, która zdecydowała się zatrzymać niechcianą ciążę, mimo oporu rodziny i nie żałuje tego wyboru. Do pewnego momentu jest blisko ze swoją córką, wspiera ją, doradza. Gdy Anna jest w liceum, jej matka zaczyna przeżywać drugą młodość, jednocześnie odseparowując się od dorastającej córki, która łaknie jej uwagi, opiekuńczości. Anna podziwia matkę i chce być jak ona, podczas, gdy Ewa matką gardzi. Interesująca w tym kontekście jest śmierć matki Anny na końcu powieści: zanim do niej dochodzi, bohaterka nawiązuje romantyczną relację z partnerem matki, który stanowi dla niej niemal ojcowską figurę, jednak podkreśla, że matka najpewniej zdaje sobie z tego sprawę. Jej śmierć jest wobec tego symboliczna i dosłowna zarazem. Bohaterka zdradza matkę dwukrotnie: z jednej strony “zabija” swoje dziecko, co uniemożliwia jej samej przyjęcie roli matki zamiast dziecka, z drugiej nawiązuje erotyczną relację z jej partnerem. Gdy matka umiera w wypadku samochodowym, Ewa pozostaje w potrzasku – nigdy nie uzyska już przebaczenia matki, bo nigdy nie będzie w stanie się jej zwierzyć, pozostanie w edypalnym koszmarze już na zawsze.

W obu powieściach kobiecość ukazywana jest na sposób bardzo konserwatywny, tradycyjny, co powiążane jest przede wszystkim z podejściem do macierzyństwa w patriarchy – zostaje ono z jednej strony wyniesione na piedestał, jako rola, bez której kobieta nigdy nie będzie, bo nie może być, spełniona. Z drugiej strony macierzyństwo, opiekowanie się dzieckiem, traktowane jest niebywale instrumentalnie – jako łatwa

droga do znalezienia celu w życiu, do zmiany na lepsze¹⁶⁸. W tym kontekście jednak to powieść Dzido robi coś niezwykle interesującego, tj. nie daje jednoznacznej odpowiedzi odnośnie postawy autorki wobec aborcji, a decyzja bohaterki o jej dokonaniu nie zostaje jednoznacznie potępiona, nie jest też afirmowana. Jak pisze Dariusz Nowacki:

Kalkulacje wydawcy okazały się jednak błędne – to, co miało być jednoznaczne, okazało się co najmniej dwuznacznie, tym samym *Ślad po mamie* stał się nad wyraz kłopotliwym prezentem. W rzeczy samej – nie sposób ustalić, czy owa opowieść o doświadczeniu aborcji wspiera racje obozu pro-choice, czy pro-life. Konfuzja ta pojawiła się w dyskusji zorganizowanej po premierze książki przez tegoż wydawcę (Języki aborcji 2006, 4–7), stała się aporią, której uczestniczki debaty nie potrafiły przewyciężyć¹⁶⁹.

Ślad po mamie wyraźnie adresowany jest do dojrzałych czytelniczek, co przejawia się w sposobie, w jaki autorka podchodzi do opowiadanej historii. Dzido stawia przed czytelniczką więcej pytań niż gotowych odpowiedzi. To narracja pełna niedopowiedzeń, introspekcji i głębokich refleksji, co zmusza odbiorczynię do własnych przemyśleń i poszukiwań. Takie podejście tworzy przestrzeń dla złożonych interpretacji i różnorodnych odczytań (powierza to cytata z Nowackiego), co sprawia, że książka staje się bardziej skomplikowana i wielowarstwowa. Anna nie przechodzi wyraźnej metamorfozy; pozostaje równie zagubiona i skonfundowana na końcu powieści, jak była na jej początku. To odzwierciedla rzeczywistość, w której nie wszystkie pytania znajdują swoje odpowiedzi, a refleksja na temat sensu książki pozostawiona jest czytelniczce – w zaufaniu, że się jej podejmie. Z kolei *Ono* to powieść o wyraźnie moralizatorskim tonie, skierowana do młodszych czytelniczek, które dopiero wkraczają w dorosłość. Książka pełni funkcję edukacyjną i moralizatorską – jej celem jest kształtowanie tożsamości i poglądów młodych kobiet. Terakowska prowadzi czytelniczki przez proces dojrzewania, używając postaci Ewy jako przewodnika – przechodzi ona znaczącą przemianę: dojrzewa, zmienia swoje poglądy i kształtuje swoją tożsamość. Jej podróż, zarówno fizyczna, jak i emocjonalna, symbolizuje proces dorastania i odnajdywania własnego miejsca w świecie. Terakowska w wyraźny sposób wskazuje wartości, które jej zdaniem są kluczowe w życiu młodych kobiet, co czyni tę powieść przewodnikiem po świecie moralnych dylematów i wyborów.

Różnice między tymi dwiema powieściami są szczególnie widoczne w stylu pisania. *Ono* odwołuje się do tradycji baśniowych i onirycznych, co nadaje mu pewnej magii

¹⁶⁸ Trop ten podejmowany jest w ostatnich latach często w polskiej popkulturze, zob. np. film *Bejbi Blues* Katarzyny Rosłaniec (2012).

¹⁶⁹ Nowacki, *dz. cyt.*, s. 90-91.

i tajemniczości. Styl ten jest przesiąknięty symboliką, pełen metafor i alegorii, co ma na celu nie tylko uatrakcyjnienie fabuły, ale także głębsze oddziaływanie na wyobraźnię młodych czytelniczek. Baśniowy charakter powieści sprawia, że rzeczywistość miesza się tu z fikcją, co pomaga w przyswajaniu trudnych tematów w bardziej przystępny sposób. *Ślad po mamie* natomiast, mimo złożoności tematycznej, prezentuje zupełnie odmienny styl – surowy, realistyczny, a momentami wręcz brutalny. Dzido koncentruje się na rzeczywistości, nie ubierając jej w fantazję czy oniryzm. Opisuje świat bez upiększeń, co nadaje powieści pewną surowość i autentyczność. Taki styl przekazu podkreśla emocjonalną intensywność historii i pozwala czytelniczkom poczuć ciężar rzeczywistości, z jaką zmagają się bohaterowie.

2.3. Awanse aksjologiczne powieści dla dziewcząt na przykładzie *Panny Nikt* Tomka Tryzny

Fraza *panna nikt* zadomowiła się już na dobre w języku, częściowo za sprawą powieści Tomka Tryzny, częściowo za sprawą zrealizowanej przez Andrzeja Wajdę ekranizacji. Chciałabym przeanalizować recepcję – krytyczną i czytelniczą powieści Tryzny oraz zastanowić się nad jej funkcjonowaniem i oddziaływaniem przez ponad trzy dekady obecności na rynku wydawniczym.

Tryzna napisał *Pannę Nikt* w roku 1989, chociaż opublikowana została pięć lat później. Już w roku wydania nagrodzona została statuetką Polskiej Sekcji IBBY w kategorii „Książka Roku”, dwa lata później ukazała się ekranizacja w reżyserii Andrzeja Wajdy, a sama powieść do dziś przetłumaczona została na 14 języków. Książka trafiła do kanonów lektur nieobowiązkowych, w których utrzymywała się przez prawie 10 lat, a recenzje na blogach i portalach czytelniczych wskazują, że czytana jest do dziś i że w jej recepcji doszło już do zmiany pokoleniowej: matki, które czytały powieść w młodości, polecają ją swoim córkom. Pragnę zwrócić uwagę, że *Pannę Nikt* traktuję jako przykład powieści dla dziewcząt¹⁷⁰ i właśnie w tej genologicznej kategorii zamierzam ją rozpatrywać.

¹⁷⁰*Panna Nikt* jako powieść dla dziewcząt jest kwestią sporną, o czym można przeczytać np. w artykule Bogumiły Kaniewskiej. Zob. Bogumiła Kaniewska, *Metatekstowy sposób bycia*, [w:] „Teksty Drugie”, 1996, nr 1, s. 20–33. Uznaję jednak, że o gatunku stanowią nie tylko kwestie budowy utworu, a również kwestie recepcji, a recepcja ww. jest przede wszystkim dziewczynska.

Najbardziej istotna z cech gatunkowych powieści dla dziewcząt zawiera się już w samej nazwie – bezpośrednio dookreśla adresatki gatunku. Kruszewska-Kudelska podkreśla, że powieści te są kierowane do dziewcząt w wieku 12 do 16 lat, nasycone są tematyką moralną i obyczajową, a pozbawione są tematyki podróźniczej, batalistycznej, popularnonaukowej. Bohaterka jest dojrzewającą dziewczyną, z którą czytelniczka może się utożsamić, a której świat przeżyć i doznań jest przedmiotem deskrypcji. Autorka monografii wspomina o jeszcze jednej istotnej cesze gatunku, a mianowicie skłonności do typizacji i przetwarzania wątków i motywów z literatury pięknej, co skłania ją to konkluzji, że mamy w tym przypadku do czynienia z podgatunkiem, a nie gatunkiem powieściowym.

Kariera *Panny Nikt* jako bestselleru rozpoczęła się 7 września 1994. Właśnie wtedy to w „Gazecie o Książkach” – poczytnym dodatku do „Gazety Wyborczej” – ukazał się niezwykle pochlebny esej interpretacyjny Czesława Miłosza na temat książki¹⁷¹, który wprowadził w ruch konsumenckie mechanizmy rynkowe, doprowadzając do natychmiastowego wykupienia całego nakładu i dodruku. Recenzja ta wywołała burzę medialną i odzew polemiczno-krytyczny, nad którym warto się pochylić, jednak aby to zrobić proponuję przeanalizować w pierwszej kolejności poszczególne tezy i stwierdzenia noblisty, próbując zrozumieć zarówno jego zachwyty, jak i stanowisko krytycznoliterackie w ramach którego się obraca. Jak zwraca uwagę Rafał Rutkowski w artykule *Konstelacja Panny Nikt*, Miłosz nie tylko nie szczędził książce pochwał, lecz również nie wysunął w jej kierunku żadnego zarzutu, co czyni recenzję ekstremalnie pozytywną i przychylną i co zdarza się w polu krytyki literackiej niezwykle rzadko¹⁷².

Celem tego podrozdziału nie jest jednak opis, streszczenie czy komentarz do całej polemiki krytycznoliterackiej, jaka się wokół *Panny Nikt* odbyła, a zwrócenie uwagi na jeden z jej aspektów, tj. aspekt genderowy. Problematyka gender w *Pannie Nikt* jest wielopoziomowa. Z jednej strony mamy do czynienia z powieścią dla dziewcząt, z gatunkiem upłciowionym o ponad stuletniej historii, z powieścią, której pierwszoosobową narratorką jest piętnastolatka. Jest to jednak powieść dla dziewcząt napisana przez mężczyznę, co jest swoistym ewenementem gatunkowym – historycznie

¹⁷¹ Czesław Miłosz, „O Marysi, Co Straciła Siebie”, [w:] „Gazeta o Książkach (Dod. Do Gazety Wyborczej)” z dnia 7.09.1994 r. Dostęp online: <https://wyborcza.pl/7,75410,328005.html> [data dostępu: 21.05.2025 r.].

¹⁷² Rafał Rutkowski, *Krytyka literacka w obliczu autorytetu: konstelacja „Panny Nikt”*, [w:] „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska”, 2003, z. 59, s. 105–127.

powieści dla dziewcząt były niemal zawsze tworzone przez kobiety. Warto zaznaczyć również, że mężczyzna-autor chętnie dzieli się swoimi przemyśleniami na temat piętnastolatek, co również warte jest komentarza.

Rafał Rutkowski dzieli recenzje na pozytywne: oprócz Miłosożwej, Anny Sobolewskiej, Grzegorza Górnego, Jadwigi Ruszały, Ewy Kraskowskiej, Urszuli Glensk, Jerzego Jarzębskiego, Agnieszki Janiak i Michała Masłowskiego i negatywne: Piotra Śliwińskiego, Andrzeja Franaszka, Leszka Bugajskiego, Krzysztofa Uniłowskiego, Anny Legeżyńskiej i Katarzyny Szewczyk. Ja dodałabym do tego podziału jeszcze jedną kategorię, która zmienia znacząco wydźwięk niektórych tekstów tj. recenzje ambiwalentne – zob. Tabela nr 1.

pozytywne	ambiwalentne	negatywne
Piotr Bratkowski	Danuta Świerczyńska-Jelonek	Piotr Śliwiński
Czesław Miłosz	Katarzyna Zimińska	Kinga Dunin
Agnieszka Janiak	Grzegorz Górny	Andrzej Franaszek
Urszula Glensk	Marta Tomczak	Krzysztof Uniłowski
Ewa Kraskowska	Jadwiga Ruszała	Leszek Bugajski
Anna Sobolewska		Katarzyna Szewczyk
Mieczysław Orski		Anna Legeżyńska
Jerzy Jarzębski		
Krzysztof Słomiński		

W obrębie krytyki literackiej i czytelnicznej *Panny Nikt* istnieje podział genderowy. Po przeanalizowaniu danych nie można stwierdzić, że recepcja ze strony osób określających się jako mężczyźni jest jednoznacznie pozytywna, a ze strony kobiet negatywna. Co interesujące zarówno kobiety, jak i mężczyźni zwracali uwagę na inne cechy książki oraz na to, gdzie umiejscawiają one *Pannę Nikt* w pejzażu literatury lat dziewięćdziesiątych. Na omówieniu tej różnicy pragnę się skupić, pokazuje ona bowiem status powieści dla dziewcząt w polu literackim lat. 90. XX wieku.

Polemika tocząca się w polu rozgrywała się przede wszystkim o kilka konkretnych problemów. Ponadto, nad niemal wszystkimi recenzjami i esejami interpretacyjnymi unosił się ciężar autorytetu – pochwalnej interpretacji Miłosza. Spowodowało to, jak zwraca uwagę Rutkowski, trudności w indywidualnym odbiorze i konieczność

ustosunkowania się do tekstu noblisty¹⁷³. Pierwszym elementem polemiki była klasyfikacja gatunkowa książki – czy jest ona powieścią dla dziewcząt? A może, za Miłoszem, powieścią postmodernistyczną? Drugi element stanowiła warstwa aksjologiczna powieści, rozważania nad uniwersalnością wizji Tryzny, jak i nad jej sensem moralnym. Trzeci element, blisko powiązany z pierwszym, stanowi natomiast warstwa psychologiczna powieści – obraz nastoletnich dziewcząt ujęty przed dorosłego pisarza-mężczyznę.

Elementem, który pojawia się w niemal wszystkich tekstach krytycznych dotyczących *Panny Nikt* jest jej umiejscowienie genealogiczne na mapie gatunków. Miłosz w swoim eseju pisze:

Powieść Tomka Tryzny "Panna Nikt" nosi podtytuł "**Tajemnicza powieść o dojrzewaniu**", a kiedy ją kupiłem i (jednym tchem) przeczytałem, doszedłem do wniosku, że ten **podtytuł powinien być uzupełniony ostrzeżeniem: "tylko dla dorosłych"**, a nawet: "tylko dla czytelników po czterdziestce", czyli wieku, w którym niegdyś wolno było pobożnym Żydom czytać Księgi Kabały. [...] Od razu **odgadłem chęć autora, żeby starannie odgrodzić się od literatury uchodzącej dzisiaj za poważną**, innymi słowy, żeby zamiast pisania, które ciągle przypomina, że jego celem jest pisanie, ukryć swój zamysł za tokiem narracji siebie nieświadomej. Była kiedyś książka dla dzieci pod tytułem "Pamiętniki wróbelka", pełna zabawnych wypadków i spostrzeżeń, co prawda niepokojąca dzieci zbyt sceptyczne: bo skąd wróbelki umie pisać? I czym pisze? Nawet jednak te dzieci czytały, bo ciekawe. Tak i z tym pamiętnikiem Marysi. [...]

Pierwsza prawdziwie postmodernistyczna polska powieść – taką wydaje mi się "Panna Nikt" – jest postmodernizmem alla polacca, czyli wbrew pozorom dużo w niej historyczno-społecznej troski. **Autor potężnie nabija się z czytelników i czytelniczek, zwłaszcza tych poniżej czterdziestki, pozwalając im zyskać poczucie wyższości nad miotaniem się i gaworzeniem istot niedojrzałych**, po to, żeby nagle wpędzić bezpiecznych w niepokój: przecież to my, to nasz światopogląd, co z tego, że dziecinnie uproszczony, kiedy ten sam i nie ma na horyzoncie żadnych innych przekonań¹⁷⁴ [podkr. – AK].

Teza, iż *Panna Nikt* jest powieścią postmodernistyczną, jest nie do obronienia. Jak pisze Włodzimierz Bolecki, ze względu na inne rozumienie terminu „modernizm” w Europie Środkowej, postmodernizm tak naprawdę nigdy w niej nie zaistniał¹⁷⁵. Autor artykułu „Polowanie na postmodernistów (w Polsce)”, na rok przed ukazaniem się *Panny Nikt* trafnie rozpoznaje teoretyczną bolączkę związaną z terminem, z chęcią nazwania postkomunistycznego chaosu, postmodernizmem. A nawet, gdyby bardzo chcieć – powieść Tryzny nie spełnia kryteriów powieści postmodernistycznych, jest w niej za mało

¹⁷³ Rutkowski, *dz. cyt.*, s. 107.

¹⁷⁴ Miłosz, *dz. cyt.*

¹⁷⁵ Włodzimierz Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, [w:] „Teksty Drugie”, 1993, nr 1 (19), s. 7–24.

ironii, zabawy, metatekstualności. Tryzna w pełni korzysta z repertuaru powieści dla dziewcząt, począwszy od pierwszoosobowej pamiętnikowej narracji głównej bohaterki – nastoletniej Marysi, poprzez poruszaną, inicjacyjną tematykę, aż do dramatycznego, dydaktycznego zakończenia.

Miłosz mówi o tym, że powieści dla dziewcząt nie mogą być poważne, absolutnie i infantyilizując ich odbiorczynię, poprzez odwołania do *Pamiętników wróbelka*, pisząc o „gaworzeniu istot niedojrzałych”. Pokazuje to, że kwestia gatunkowości powieści jest w rzeczywistości kwestią aksjologiczną – wartościowania gatunku powieści dla dziewcząt jako nieprzynależącego do literatury wysokiej, niegodnego czytania.

To, co interesuje mnie najbardziej, to różnica w argumentacji krytycznej ze strony mężczyzn i kobiet odnośnie do wartości tekstu. Przytoczyć można tu koronny argument Leszka Bugajskiego¹⁷⁶, Andrzeja Franaszka¹⁷⁷ i Krzysztofa Uniłowskiego¹⁷⁸, którzy twierdzą, że książki nie da się bronić, z powodów właśnie... genologicznych. Jako że jest ona powieścią dla dziewcząt, wyklucza ją to zgoła z pocztu prawdziwych, „poważnych książek”. Warto przy tym podkreślić pogardę, z jaką autorzy odnoszą się do dziewczynskiego gatunku – jeden z nich pisze: „[...] Sąd nad aksjologiczną pustką, która podminowuje epokę, przybrany w prostą szatę dzienniczka pensjonarki, *Ziemia Ulro* opowiedziana jako melodramat z życia piętnastolatek – oto przewrotna literacka gra!”¹⁷⁹. Jednocześnie zwolennicy interpretacji Miłosza również odżegnują się od etykiety „powieści dla dziewcząt”, broniąc *Panny Nikt* jako tworu eklektycznego, postmodernistycznego, uniwersalnego¹⁸⁰. Jerzy Jarzębski zwraca natomiast uwagę, że wiarygodność psychologicznego portretu piętnastolatek nie ma w powieści znaczenia – ważne są w niej sensy metafizyczno-moralne¹⁸¹. Uniwersalność (lub jej brak) powieści zdaje się być jednym z kluczowych elementów polemiki między poszczególnymi autorami

¹⁷⁶ Leszek Bugajski, *Panowie bez przesady*, [w:] „Wiadomości Kulturalne”, 1994, nr 20.

¹⁷⁷ Andrzej Franaszek, *Bajeczka*, [w:] „Dekada Literacka”, 1994, nr 18/19, s. 13.

¹⁷⁸ Krzysztof Uniłowski, *Wydarzenia! Jakie wydarzenia?*, [w:] „Nowy Nurt”, 1995, nr 20, s. 1, 5.

¹⁷⁹ Bugajski, *dz. cyt.*, s. 4.

¹⁸⁰ W ten sposób pragnie ją czytać również Michał Masłowski – zwracam jednak uwagę, że mimo chęci postmodernistycznego, intertekstualnego odczytania powieści, interpretacja Masłowskiego jest do bólu dosłowna. Zob. Michał Masłowski, *Ból nie-istnienia: o „postmodernistycznej” powieści Tomka Tryzny*, [w:] „Teksty Drugie”, 1994, nr 5, s. 53–67.

¹⁸¹ Jerzy Jarzębski, *Przebieranka Panny Nikt*, [w:] „NaGłos”, 1994, nr 17, s. 174–179.

i autorkami, w szczególności w kontekście tonu, który całej dyskusji narzucił Miłosz. Chęć obronienia książki przed etykietką „powieści dla dziewcząt” jest przemożna.

Drugim ważnym elementem recenzji okazała się warstwa moralistyczna (choć może lepiej napisać: moralizująca) powieści. Oceny tejsze są niemal wyłącznie pozytywne – zarówno recenzenci, jak i recenzentki piszą o książce jako o chrześcijańskim moralitecie, ukazującym walkę dobra ze złem¹⁸² jedynie przebrany za książkę o nastolatkach¹⁸³, choć to recenzentki posługują bezpośrednimi odniesieniami do wartości dydaktycznej książki¹⁸⁴. Podobnego argumentu używa Mieczysław Orski, zwracając uwagę na realizm powieści i satysfakcjonujące podjęcie przez autora wątków nierówności klasowych i wyzwania cywilizacyjnych. Bliski temu wątek podejmują również Marta Tomczak, Agnieszka Janiak i Urszula Glensk wskazując warstwę dydaktyczną powieści jako niewątpliwą zaletę. Ta ostatnia dodaje, że wartość książki polega na przestrzeganiu przed złem, co po raz kolejny cofa nas do gatunku powieści dla dziewcząt i początków jej rozwoju.

Trzecia oś polemiki wokół książki Tryzny dotyczy warstwy psychologicznej, w szczególności przekonującego oddania głębi postaci. Wspominają o niej m.in. Katarzyna Szewczyk¹⁸⁵, która zwraca uwagę, że postaci są nierealistyczne, a głębia psychologiczna nie oddaje istoty dziewczyności. Podobną ocenę możemy odnaleźć w recenzji Danuty Świerczyńskiej-Jelonek. Pisze ona również o odbiorcy (lub odbiorczyniach powieści), zwracając uwagę, że książka ta kierowana jest do dojrzałego (ale niekoniecznie dorosłego!) czytelnika¹⁸⁶.

„O tej tematyce myślałam od jakiś siedmiu lat. Nagle palce same mnie poprowadziły. Przez trzy miesiące przemawiała przeze mnie mała dziewczynka¹⁸⁷.”

Czy możemy mówić o zawłaszczaniu dziewczęcego doświadczenia przez mężczyzn?
Wydaje mi się to całkowicie uzasadnione, zwłaszcza biorąc pod uwagę reakcje, które

¹⁸² Grzegorz Górny, *Powieść o Inicjacji*, [w:] „Frona”, 1995, nr. 4–5, s. 206.

¹⁸³ Anna Legeżyńska, *Piętnastoletnie dziewczynki mówią basem*, [w:] „Polonistyka”, 1996, nr 5, s. 304.

¹⁸⁴ Jadwiga Ruszała, *Panna Nikt - wieloadresowy bestseller z tezą*, [w:] „Pogranicza”, 1997, nr 4, s. 75–79; Marta Tomczak, *Generacja X: Marysie? Ewy? Katarzyny?*, [w:] „Polonistyka”, 1996, nr 10, s. 684–686; Urszula Glensk, *Panna Nikt*, [w:] „Warsztaty Polonistyczne”, 1995, nr 4, s. 135–136.

¹⁸⁵ Katarzyna Szewczyk, *Uważaj przy czytaniu*, [w:] „Polonistyka”, 1996, nr 10, s. 687–688.

¹⁸⁶ Danuta Świerczyńska-Jelonek, *Marysia do piekła?*, [w:] „Nowe Książki”, 1994, nr 11, s. 65–66.

¹⁸⁷ GrA, *Po prostu byłem w dupie... czyli: jak powstała „Panna Nikt”*, [w:] "swidniczka.com" z dnia 15 kwietnia 2011. Dostęp online: <https://www.swidniczka.com/po-prostu-bylem-w-dupie-czyli-jak-powstala-panna-nikt-6275> [data dostępu 5.06.2021 r.].

spotykały kobiety piszące w latach 90. o własnych doświadczeniach związanych z dojrzwaniem – mam tu na myśli spór o tzw. literaturę „menstruacyjną”, trudności, których doświadczyła Izabela Filipiak, utworzenie pojęcia literatury środka i zamknięcie w jego ramach, obecnie już noblistkę, Olgę Tokarczuk, daje nam do zrozumienia, że autentyczne doświadczenie dziewczyności, kobiecego dorastania, kształtowania tożsamości, psychiki i ciała może być zaakceptowane i gloryfikowane wyłącznie wówczas, gdy zostaje przefiltrowane przez świadomość męskiego autora, zawłaszczane i kobietom odebrane. To, jak Tryzna pojmuje psychikę *małych dziewczynek*, a jednocześnie jak Miłosz próbuje od niej uciec, twierdząc, że książka mówi tak naprawdę o innym – ważnym i głębokim temacie, jakim jest naród, a nie jednostkowe doświadczenie dorastania dziewcząt. W tym kontekście warto przytoczyć słowa Brigitty Helbig-Mischewski o powieści Tryzny:

Odnoszę wrażenie, iż wiele badaczek chętnie odmówiłoby mężczyźnie prawa do posługiwania się w literaturze głosem dziewczynki. Byłby to wielki błąd! Nawet jeśli bowiem niewiele dowiemy się z powieści na temat życia wewnętrznego dziewczynek, to doinformujemy się w zakresie kulturowych wizerunków kobiety... i nie tylko. Sądzę, iż warto zastanowić się, co w tej powieści „przemówiło” do artystów takiej miary, jak: Miłosz i Wajda; jakie potrzeby społeczne powieść zaspokaja¹⁸⁸.

Podobne podejście reprezentuje w swojej niebywale krytycznej recenzji Kinga Dunin, nazywając książkę erotyczną fantazją starego mężczyzny o nastolatkach. Zwraca ona uwagę, że Tryzna nie emancypuje swoich bohaterek, a jedynie seksualizuje je¹⁸⁹. Jest to ciekawa uwaga, nie tylko w kontekście wcześniej przytaczanych przez mnie wypowiedzi Tryzny, lecz również zakończenia powieści, w którym główna bohaterka otrzymuje do wyboru cztery drogi. Dwie idą śladem jej koleżanek, Kasi (wartości oświeceniowe) i Ewy (hedonizm), kolejną, którą wybrała Marysia, jest śmierć. Natomiast ostatnia, czwarta droga, jest właśnie drogą niewiadomej, drogą stawiania granic i emancypacji. Może ona być odczytana jako próba wyjścia poza narzucony habitus — to moment, w którym bohaterka przestaje działać według utrwalonych schematów i zaczyna samodzielnie kształtować swoją pozycję w świecie, przekraczając granice wyznaczone przez społeczne pole. Jednak u Tryzny takie przekroczenie nie jest możliwe.

¹⁸⁸Brigitta Helbig-Mischewski, *Święta, Czarownica, Nierządnica: sakralizacja i demonizacja kobiet oraz kultur w powieści Tomka Tryzny 'Panna Nikt'*, [w:] „Teksty Drugie”, 2000, nr. 6, s. 78.

¹⁸⁹ Kinga Dunin, *Pies z Marysią tańcował*, [w:] „Ex Libris” (dod. do „Życia Warszawy”), 1994, nr 61. Cyt. za: Dorota Michułka, *W poszukiwaniu dziewczęcej tożsamości, czyli raz jeszcze o literackiej i filmowej Pannie Nikt (w perspektywie edukacyjnej)*, [w:] „Acta Universitatis Wratislaviensis. Kształcenie Językowe”, 2010, nr 3225, s. 88.

Powieść Tryzny funkcjonuje jako tekst graniczny – z jednej strony wpisuje się w konwencje powieści dla dziewcząt – pamiętnikowa narracja, inicjacyjna tematyka, dydaktyczny finał. Z drugiej jednak strony, sposób przedstawienia tych treści, ich estetyka i aksjologia, a także intensywność debaty wokół książki, wyraźnie wskazują, że mamy tu do czynienia z próbą przekroczenia ograniczeń tradycyjnej formuły. Spór o przynależność genologiczną tej powieści ujawnia też mechanizmy wykluczania, jakie wciąż towarzyszą dziewczęńskiej narracji – mechanizmy, które późniejsza literatura będzie coraz wyraźniej kontestować.

ROZDZIAŁ II

ESTETYKA i KONWENCJE LITERACKIE

Konwencje literackie są nieodłączną i integralną częścią pola literackiego. To, czy dana konwencja jest wykorzystywana często, modna, popadająca w zapomnienie, czy odrzucana opiera się na subtelnych mechanizmach władzy i hierarchii. W literaturze poszczególne konwencje mogą odzwierciedlać i wzmacniać określone wzorce zachowań, wartości i relacji społecznych, które istnieją w społeczeństwie – np. promować role płciowe, stereotypy etniczne czy normy społeczne. W kontekście krytyki feministycznej konwencje literackie przynależałyby do esencjalizmu. W powieści dla dziewcząt działają one jako mechanizm określonych form literackich, takich jak pamiętniki i dzienniki, które są postrzegane jako unaocznianie autentycznego dziewczęństwa, jak i intymności kontaktu – „między nami dziewczynami”. W takim ujęciu, literatura ta jest traktowana jako przejaw głęboko zakorzenionych, niezmiennych cech dziewczęcej tożsamości, co służy do utrwalania określonych ról i wartości w ramach pola literackiego. Esencjalistyczne podejście legitymizuje te formy jako autentyczne i właściwe dla dziewczęcego doświadczenia, wzmacniając tym samym ich pozycję w polu literackim jako zgodne z patriarchalnym porządkiem społecznym. Z drugiej strony, podejście konstruktywistyczne ujawnia, że powieści dla dziewcząt nie są neutralne, lecz są narzędziami władzy: pedagogicznymi i dydaktycznymi, które pełnią funkcję instytucji reprodukcji społecznych struktur dominacji. Powieści te kształtują i modelują dziewczęce tożsamości zgodnie z dominującymi normami społecznymi, przekazując wzorce zachowań, wartości i aspiracji. Konstruktywistyczne podejście ukazuje, że powieść dla dziewcząt jako gatunek jest częścią szerszego mechanizmu symbolicznej przemocy, gdzie za pomocą subtelnych form kształtowania percepcji i oczekiwań, dziewczęta są socjalizowane do odgrywania ról społecznych. W ten sposób, w polu literackim powieść dla dziewcząt funkcjonuje jako przestrzeń, w której kapitał kulturowy jest nie tylko reprodukowany, ale także rekonstruowany w odpowiedzi na zmieniającą się dynamikę społeczną. Esencjalizm wzmacnia tradycyjne formy kapitału kulturowego,

legitymizując je jako naturalne, podczas gdy konstruktywizm pozwala zrozumieć, jak te formy są tworzone i jakim manipulacjom podlegają w celu utrzymania dominujących struktur w polu społecznym. Powieść dla dziewcząt przestała być skutecznym narzędziem opresji, więc jej znaczenie społeczne, a równocześnie literackie, zniknęło. Jednocześnie niezagospodarowany segment rynku przejęty został przez instytucje wydawnicze zajmujące się literaturą YA. Konwencje omawiane dalej nie dotyczą już typowej powieści dla dziewcząt w tradycyjnym, historycznym rozumieniu, lecz reprezentują nowe modele gatunkowe w obrębie literatury YA (powieść inicjacyjna, romans, powieść erotyczna i powieść LGBTQ+ oraz powieść wattpadowa wraz z fanfiction) Wyodrębnione zostały na podstawie heterogenicznych kryteriów – zarówno kompozycyjnych (np. obecność wątku romansowego), jak i genetycznych (np. powieść Wattpadowa jako zjawisko uwarunkowane medium i praktykami czytelniczo-autorskimi). Modele te uznałam za szczególnie istotne, ponieważ są one obecnie najczęściej spotykane zarówno wśród tytułów popularnych, jak i tych wyróżnianych krytycznie, a przy tym dobrze ukazują zakres i złożoność współczesnej literatury dla nastolatków. Te formy wchodzą w rozmaite relacje intertekstualne z gatunkami literatury popularnej (np. romans), lirycznej (np. erotyk), a także tzw. „wysokiej” (np. powieść inicjacyjna). W kolejnych podrozdziałach przeanalizuję, jak te formy rozwijają się i różnicują względem klasycznych wzorców powieści dla dziewcząt, pokazując zarówno ciągłość, jak i wyraźne zmiany w podejściu do tematyki, stylu i odbiorcy. Warto podkreślić, że dysertacja skupia się na powieściach obyczajowych, realistycznych, a przez to pomija te dominujące w polu fantastyki (np. romantasy, urban fantasy, retellingi baśni), czego powody wyjaśnione zostały we wstępie.

Po naturalnym wyczerpaniu się formuły klasycznej powieści dla dziewcząt – rozumianej jako narzędzie oddziaływania ideologicznego i wychowawczego – na popularności zaczynają zyskiwać jej współczesne kontynuacje w postaci nowych odmian powieści młodzieżowej (YA). Wśród nich szczególnie wyraźnie rysują się pięć odmian: powieść inicjacyjna, romans, powieść erotyczna i literatura LGBTQ+ oraz powieść wattpadowa wraz z fanfiction. To właśnie te formy – obecne zarówno w przestrzeni wydawniczej, jak i społecznej (media społecznościowe, fandomy, imprinty wydawnicze) – wydają się najczęściej przejmować rolę nośników treści związanych z dojrzewaniem, tożsamością, relacjami i cielesnością. Wybór tych odmian nie jest próbą zamknięcia pola, lecz

wskazaniem na szczególnie reprezentatywne i symptomatyczne przykłady obecnych dziś konwencji literatury dla dziewcząt w szerokim ujęciu.

Każdą z konwencji omawiam na podstawie jednego wybranego utworu, co pozwala na pogłębioną analizę tekstualną i estetyczną. Wybór tekstów podyktowany jest kilkoma kryteriami: reprezentatywnością względem danej konwencji, widocznością w polu literackim (czytelniczym, medialnym lub krytycznym), a także potencjałem artystycznym i analitycznym. Niektóre z omawianych powieści cieszą się dużą poczytnością, inne – jak np. *Lato Adeli* Agnieszki Wolny-Hamkało – stanowią raczej artystyczne ewenementy, które jednak rzucają istotne światło na granice i możliwości danej konwencji.

2.1. Powieść inicjacyjna

Na przykładzie powieści Anny Cieplak

Podstawą powieści inicjacyjnej na poziomie fabularnym jest rytuał przejścia. Według Mircei Eliadego jest to obrzęd, który towarzyszy zmianie w życiu danej osoby – np. dorastaniu, małżeństwu, śmierci, co umożliwia przejście do kolejnego etapu egzystencji. Ryty te wyróżniają się zazwyczaj trzema etapami: pre-liminalnym, liminalnym i post-liminalnym, z których każdy ma swoje wyznaczniki. Pierwszy z nich, zwany również fazą wyłączenia lub separacji opiera się na uświadomieniu społeczności, że ma do czynienia z jednostką, która uczestniczy w rycie przejścia, poprzez wyłączenie jej z dotychczasowej grupy, jak i specjalne oznaczenie realizowane za pomocą izolacji, specjalnych ubrań lub nagości, pomalowania lub okaleczenia ciała. Czasem podczas tej fazy następuje „śmierć” w postaci omdlenia, snu, bądź upadku. Faza liminalna, czyli okres przejściowy, zwany również fazą marginalną, jest czasem, gdy osoba porzuciła już swoją dotychczasową rolę, ale nie nabrała jeszcze kolejnej. Nastolęctwo można traktować właśnie jako taką fazę – nastolatka nie jest już dzieckiem, ale jest też jeszcze dorosłą kobietą. Faza liminalna trwać może od kilku minut do kilku lat. Ostatnim elementem rytuału jest faza post-liminalna, inaczej integracji lub włączenia, gdy jednostka nabywa nową rolę, otrzymuje nowy status. Kobięcy ryt przejścia u Eliadego: „[...] zawiera szereg objawień dotyczących tajemnego znaczenia pozornie »naturalnego« zjawiska: widzialnego znaku ich seksualnej dojrzałości”¹⁹⁰. Badacz zwraca uwagę, że kobiece ryt

¹⁹⁰ Mircea Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, przeł. K. Kocjan, 1997 s. 72.

przejsia pozbawione są najczęściej prób zniesienia cierpienia fizycznego¹⁹¹, ale należy zaznaczyć, że np. ból menstruacyjny jest takim bólem. Poza biologicznymi etapami takimi jak narodziny, menstruacja, ciąża, poród, menopauza oraz śmierć, inicjacja posiada również wymiar egzystencjalny oraz sakralny. W literaturze przedmiotu wyróżnia się trzy podstawowe aspekty inicjacji: płciowy, społeczny oraz symboliczny, które współistnieją i wzajemnie się przenikają, nadając procesowi przejścia wielowymiarowy charakter.

Przejście z jednego stanu w inny – z dzieciństwa do nastoletstwa, bądź z nastoletstwa do dorosłości jest centralnym tematem powieści inicjacyjnych. Jak zwraca uwagę Przemysław Czapliński, powieść inicjacyjna należy do „terminów mało precyzyjnych, acz powszechnie stosowanych”¹⁹². Historycznie, Bolesław Hadaczek utożsamiał powieść inicjacyjną z powieścią rozwojową (*Entwicklungsroman*), która jako odmiana powieściowa jest nadrzędna w stosunku do powieści edukacyjnej (*Bildungsroman*) i powieści pedagogicznej (*Erziehungsroman*), a także powieści antyedukacyjnej¹⁹³. Inaczej jest u Iwony Levittoux, u której wszystkie te trzy gatunki są odmianami powieści o dojrzewaniu¹⁹⁴. Magdalena Bednarek podkreśla, że doniosłe znaczenie w rozwoju gatunku ma wspomniana w rozdziale I, *Pamiętka po dobrej matce* Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, opublikowana w 1819 roku¹⁹⁵, czyli pierwsza w Polsce powieść dla dziewcząt. Pokazuje to jak bardzo splątane są ze sobą te gatunki. Do najbardziej znanych polskich powieści inicjacyjnych „dorosłych” dodać można dzieła takie jak *Weiser Dawidek* Pawła Huelle [1987], *Kabaret Metafizyczny* Manueli Gretkowskiej [1995], *Absolutna Amnezja* Izabeli Filipiak [1995], *E.E.* Olgi Tokarczuk [1995], *Madame* Antoniego Libery [1997], czy opisaną w dysertacji *Pannę Nikt* Tomka Tryzny [1994] (co bywa kwestią sporną). Warto również podkreślić, że po wydaniu powieści napisane przez kobiety otrzymały inną etykietkę – „powieści menstruacyjnych”, o czym już wspomniałam we wstępie. Jedynie męskie doświadczenie dojrzewania zostało zuniwersalizowane.

¹⁹¹ Tenże, *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1999, s. 256-257.

¹⁹² Przemysław Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej lat 1976-1996*, Kraków 1997, s. 192.

¹⁹³ B. Hadaczek, *Polska powieść rozwojowa w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 1985, s. 9.

¹⁹⁴ I. Levittoux, Hasło: *powieść o dojrzewaniu*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006, s. 577.

¹⁹⁵ Magdalena Bednarek, *Powieść o kobiecym dojrzewaniu*, [w:] *Polskie piarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, pod red. E. Kraskowskiej i B. Kaniewskiej, Poznań 2015, s. 56.

Współczesne narracje inicjacyjne, szczególnie te dotyczące dziewcząt, często pozbawione są wymiaru sacrum, co osłabia ich potencjał transformacyjny i rytualny. Brakuje w nich postaci menterek czy mistrzyń przejścia – kobiet, które wcielałyby się w rolę przewodniczek, przekazujących wiedzę, wspierających w procesie dojrzewania i nadających sens doświadczeniom granicznym¹⁹⁶. W tradycyjnych inicjacjach obecność takiej postaci była kluczowa, by przejście miało charakter symboliczny i wspólnotowy. Współcześnie wymiar siostrzeństwa często zostaje zastąpiony indywidualnym zmaganiem, a społeczna rola kobiecych relacji bywa marginalizowana. W przeciwieństwie do inicjacji chłopców, które często są bardziej zrytualizowane i silniej osadzone w strukturze wspólnoty (choć i one bywają dziś zubożone), dziewczęce inicjacje bywają rozproszone, niejednoznaczne, pozbawione jasno wyznaczonych etapów i duchowego przewodnictwa – przez co ztracają swój pierwotny, sakralny wymiar.

Alicja Baluch rozgranicza powieść inicjacyjną dla młodzieży od powieści inicjacyjnej *per se*, czyli tej adresowanej do dorosłych czytelników. Badaczka definiuje powieść inicjacyjną dla młodzieży jako gatunek wywodzący się przede wszystkim z *Bildungsroman*, czyli niemieckiej powieści rozwojowej¹⁹⁷. Jako cechy wyróżniające podaje ukształtowanie świata przedstawionego, w którym prymarną rolę odgrywają "obrazy przejścia". Polegają one zazwyczaj na symbolicznym uśmierceniu dzieciństwa, aby przejść do dorosłości. Drugim wskazanym przez badaczkę elementem charakterystycznym dla tej odmiany gatunkowej jest wewnętrzna próba, którą bohater lub bohaterka muszą przejść – chodzi tutaj o ukształtowanie nowej tożsamości, wyrażonej na przykład przez zmianę imienia. Stoję jednak na stanowisku, że obecnie, inicjacyjne wątki w literaturze dla młodzieży są jedynie konwencją, która pojawia się we wszelkiego rodzaju gatunkach. Nawet sama Baluch zwraca uwagę, że motyw inicjacji pojawia się zarówno w fantastycznym *Lustrze Pana Grymsa* Doroty Terakowskiej, jak i w realistycznej *Kłamczusze* Musierowicz¹⁹⁸. Powieść inicjacyjna dla dorosłych często przybiera formę narracji wspomnieniowej, w której dorosły bohater – lub narrator – spogląda na swoje doświadczenia inicjacyjne z perspektywy czasu, nierzadko z nostalgią, ale też ironią, bywa próbą rozliczenia się z przeszłością. Tego typu opowieść nie skupia

¹⁹⁶ Magdalena Bednarek *dz. cyt.*, s. 57-59.

¹⁹⁷ Alicja Baluch, *Powieść inicjacyjna dla młodzieży – próba definicji (na przykładzie wybranych utworów)*, [w:] „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie”, 1998, z. 197, s. 111-112.

¹⁹⁸ Baluch, *dz. cyt.*, s. 112.

się jedynie na samym momencie przemiany, lecz na jej konsekwencjach, nieodwracalności rytów przejścia. Inicjacja nie jest tu już procesem *stawania się dorosłym*, lecz powrotem do momentu, w którym coś się skończyło – dzieciństwo, niewinność, wiara w prostotę świata – i próby zrozumienia, co otrzymano w zamian, jeśli coś w ogóle. W przeciwieństwie do młodzieżowej powieści inicjacyjnej, która często niesie nadzieję na przyszłość i ukazuje kształtowanie się tożsamości, wersja dorosła koncentruje się na rekonstrukcji tego, co było, i analizie tego, kim bohater się stał – lub kim już nie jest.

Uważam, że autorką, która korzysta z konwencji inicjacyjnej w swoich niemal wszystkich powieściach jest Anna Cieplak. Co ważne, teksty Cieplak były wielokrotnie nagradzane: *Ma być czysto* [2016] otrzymało Nagrodę Konrada, Nagrodę Literacką im. Witolda Gombrowicza, a także nominację do Nagrody Literackiej Gdynia. Powieść *Lata powyżej zera* [2017] otrzymała nominację do Paszportów Polityki, nominację do Nagrody Literackiej Nike, a powieść *Lekki bagaż* [2019] do *European Junior Prize for Literature*. Natomiast jej przedostatnia powieść, *Rozpływaj się* [2021], również otrzymała nominację do Nagrody Literackiej Nike w 2022 roku. Wszystkie te powieści mówią o osobach nie-dorosłych: bohaterkami *Ma być czysto* są przede wszystkim gimnazjalistki i ich rodzice, w *Latach powyżej zera*, narratorką jest dorastająca dziewczyna, nastolatka, *Lekki bagaż* opowiada o trójce młodych dorosłych w prowincjonalnej Polsce, a *Rozpływaj się* jest historią grupki nastolatków – eurosierot.

Konwencja powieści inicjacyjnej jest ogólnie używana, aby nadać literaturze większy prestiż, niezależnie od jej dominującej konwencji gatunkowej. Nawet, jeśli teksty te są klasyfikowane jako literatura młodzieżowa, dla dziewcząt, czy YA, uznanie ich za „powieści inicjacyjne” pozwala im wejść w obręb bardziej elitarnych przestrzeni literackich – krytycznych bądź akademickich. W praktyce, gdyby te książki były oceniane tylko przez pryzmat ich rzeczywistej przynależności do odmian takich jak literatura młodzieżowa czy literatura dla dziewcząt, nie miałyby szansy zdobyć uznania w kręgu literatury „dorosłej”, czyli w obszarze tzw. „wysokiej literatury”. Etykieta „powieści inicjacyjnej” działa więc tu jako narzędzie, które krytyka literacka wykorzystuje, aby wprowadzić pewne innowacje i odświeżyć ustalone normy w polu literackim. Jednakże, należy zauważyć, że prestiż, który oferuje etykieta powieści inicjacyjnej, jest ściśle warunkowany – jest to rodzaj prestiżu, który funkcjonuje w ramach istniejących struktur i wartości literackich. Eksponowanie wątku inicjacyjnego zaczerpniętego z literatury

kierowanej do dorosłych – i zarazem gatunkotwórczego w jej obrębie – w literaturze dla młodzieży służy budowaniu prestiżu tej drugiej, czego powieści Cieplak są najlepszym przykładem.

Książki Anny Cieplak, poczynawszy od *Ma być czysto*¹⁹⁹, aż do najnowszej *Rozpływam się*²⁰⁰, poświęcone są przechodzeniu z dzieciństwa do adolescencji, jak i liminalności tych dwóch stanów. Dzieciństwo u Cieplak jest momentem, w którym kształtuje się tożsamość i samoświadomość. Stawiam tezę, że książki te są wyjątkiem na tle polskiej literatury dla nastolatka (choć wśród anglojęzycznej można znaleźć podobne przykłady) w sposobie obrazowania dzieciństwa: autorka pokazuje, że dzieci są świadome gry, która toczy się pomiędzy nimi a dorosłymi, jak również tego, że trwając w liminalnym dzieciństwie, w relacji władzy, z autorytatywnym dorosłym, nie pozostaje im nic innego niż dorosnąć. Strategia dorastających polega z jednej strony na innym traktowaniu własnych dzieci (jak dzieje się to np. w *Rozpływam się*, gdzie opuszczona i odrzucona przez rodzinę Alina przekazuje całą swoją miłość córce, Dorotce), a z drugiej na opiekowaniu niedołączonymi już rodzicami bądź opiekunami. W tej samej powieści jedną z głównych osi fabularnych stanowi historia Omamy, babci, pełniącej funkcję matki, która, aby zapewnić byt głównym bohaterom, wyjeżdża pracować do Niemiec. Po latach wylew zmusza ją do powrotu, a jej niegdysiejsi podopieczni podejmują się opieki nad nią. W swoich powieściach Cieplak stawia pytania o to, w którym momencie kończy się dzieciństwo. Czy istnieje jeden wyraźny moment, wydarzenie w życiu młodego człowieka, które dzieciństwo przerywa? A może powinniśmy mówić o harmonijnym, rozmytym przechodzeniu między stanami?

Istotnym elementem związanym z dzieciństwem są motywy akwaticzne – związane z pływaniem, rozpływaniem, odpływaniem. W debiucie prozatorskim *Ma być czysto* okładkę książki zdobi płynąca postać dziewczyny, w *Latach powyżej zera*²⁰¹ jeden z rozdziałów ma tytuł *Płyni stąd*, a najnowsza książka zatytułowana została *Rozpływaj się*. Jak pisze Ewa Masłowska, kulturowo woda postrzegana jest jako pramateria, która dała początek wszystkiemu, co żyje i od której zależy dalsza egzystencja²⁰². Pływanie ma więc związek z jednej strony z oddaleniem się od źródła, jakim są narodziny, dzieciństwo, ale z

¹⁹⁹ Anna Cieplak, *Ma być czysto*, Warszawa, 2016.

²⁰⁰ Taż, *Rozpływaj się*, Warszawa, 2021.

²⁰¹ Taż, *Lata powyżej zera*, Warszawa, 2017.

²⁰² Ewa Masłowska, *Pierwiastek żeński w antropologicznym zespole płodności: woda – ziemia – księżyc – kobieta (w polskiej kulturze ludowej)*, [w:] „Kultura i Społeczeństwo”, Warszawa, 2014, s. 37.

drugiej strony z powolnym rozplływaniem się rozumianym trojako. Pierwszym znaczeniem może być rozplływanie się fizyczne, materialne, zaprzestanie istnienia. Drugim: rozplływanie się emocjonalne, które może być postrzegane pozytywnie. Trzecim: rozplływanie w rozumieniu rozgrzewki do dorosłego życia. Woda, w której niejako zanurzeni są bohaterowie powieści *Cieplak*, ma związek z rytualnością. Czynności rytualne mają zawsze ściśle określone reguły postępowania, ujęte w formuły dyrektywne – „trzeba, należy, nie wolno...” itp., a ich powtarzalność sprawia, że stają się częścią kodu kulturowego²⁰³. Podporządkowywanie się regułom, łamanie ich, kary w wypadku złamania zakazu są integralną częścią dzieciństwa.

Warto poruszyć przy okazji zagadnienie liminalności dzieciństwa i adolescencji: ze względu na wspomnianą wcześniej aetonormatywność społeczeństwa i czasu w jakim żyjemy, czas ten jest stanem zawieszenia: między nieistnieniem a istnieniem jako dorosły człowiek. Adolescent postrzegany jest we wspólnocie nieosobowo – jako osoba niejako niepełna, która nabędzie równy innym status dopiero w dorosłości, wraz z upływającym czasem. Liminalność jest stanem podczas rytuału przejścia, gdy osoba utraciła już status przedrytualny, ale nie posiada jeszcze statusu, który będzie mieć po zakończeniu rytuału²⁰⁴. Karen Wells argumentuje, że choć zazwyczaj to adolescencja postrzegana jest jako liminalna²⁰⁵, to dziecko również funkcjonuje w społeczeństwie jako podmiot zawieszony między dwiema przestrzeniami, gdyż będąc poza porządkiem symbolicznym (który stanowi język), nie jest postrzegane do końca jako osoba. Na przestrzeń liminalną, którą stanowi dzieciństwo, nakłada się seria granicznych momentów takich jak narodziny, niemowlęctwo, nabycie mowy i społecznie postrzeganej płci. Z czasem, gdy kompetencje (zwłaszcza językowe) dziecka zwiększają się, ta jego cecha odchodzi w cień – zanika powiązanie dziecka z naturą, a zwiększa się z kulturą. Dziecko staje się nastolatkiem.

Childhood is a liminal space between animal and human, the spirit world and this world, nature and culture, wild and civilized. It is, as Victor Turner famously says a place or a state “betwixt and between” (Turner 1966). The liminal body is neither one thing nor another; it is not a boy or man, not a girl or a woman, but a nonperson, suspended between social states. Rather than juxtapose the child to the adult in a series of binaries, as is usually proposed, this schema identifies the child as in a state of suspension or movement

²⁰³ Masłowska, *dz. cyt.*, s. 39.

²⁰⁴ Victor Turner, *Liminal to Liminoid*, [w:] *Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology*, z. 60 (3), 1974, s. 57, 58.

²⁰⁵ Alison Waller, *Constructing Adolescence in Fantastic Realism*. Routledge, New York, 2009, s. 32-33.

between these oppositions, constantly reaffirming and yet also destabilizing them²⁰⁶.

Ze stanem liminalnym łączy się poczucie nostalgii, w literaturze tak charakterystyczne dla opisów młodości. Nostalgia w powieściach Cieplak opiera się na czymś innym niż w klasycznych powieściach mówiących o dzieciństwie i dorastaniu – nie jest ono tu gloryfikowane jako czas radości i beztroski. Cieplak opisuje, wspomina już, relacje władzy między dziećmi a dorosłymi, dziećmi a systemem (szkolnym, socjalnym) w jakim się znajdują, a także między nimi samymi (starszym rodzeństwem, kuzynostwem, grupami rówieśniczymi itp.). Jednocześnie we wszystkich z tych relacjach stawia nacisk na upodmiotowienie dziecka. Poczucie nostalgii bazuje na pewnych atrybutach dzieciństwa – połączonych z konkretnym czasem historycznym (lata dziewięćdziesiąte i zerowe), jak i miejscami (przede wszystkim mowa tu o Zagłębiu i Śląsku). Osoba czytająca rozpoznaje poszczególne duchologiczne, konwencjonalne elementy popkultury (muzykę, filmy, gry, programy telewizyjne), wydarzenia (wejście Polski do Unii Europejskiej, powódź tysiąclecia, śmierć rapera Magika, śmierć Jana Pawła II), jak i przemiany technologicznie wspomniane w książkach (zmiany nośników muzycznych z kaset na płyty CD, a następnie na MP3, pojawienie się internetu, zamiana portalu MySpace na Facebooka, używanie Gadu-Gadu itp.). Gdy Anita, główna bohaterka i zarazem narratorka powieści *Lata powyżej zera*, pisanej w konwencji pamiętnikowej, decyduje się zakończyć okres dzieciństwa, robi to świadomie za pomocą artefaktu, który stanowią ważne dla niej kasety z muzyką. Wyrzucając kasety „disco polo, Captain Jack, Mr. Presidenta, Smerfnych hitów i słuchowisk z dzieciństwa”²⁰⁷, które kojarzą się jej z dziecięcą nostalgią przybiera maskę nastolatki:

Towarzyszyły mi wtedy smutek białego tanga, radość zapamiętania najprostszej choreografii na świecie, złożonej z trzech larwowatych ruchów czirliderek, i poczucie, że jestem bohaterką serialu dla nastolatków [...]²⁰⁸.

²⁰⁶ „Dzieciństwo jest przestrzenią liminalną między zwierzęciem a człowiekiem, światem duchowym a tym światem, naturą a kulturą, dzikim a cywilizowanym. Jest to, jak mówi Victor Turner, miejsce lub stan „między i pomiędzy” (Turner 1966). Ciało liminalne nie jest ani jednym, ani drugim; nie jest chłopcem ani mężczyzną, nie jest dziewczynką, ani kobietą, ale jest nie-osobą, zawieszoną pomiędzy statusami społecznymi. Zamiast zestawiać dziecko z dorosłym w serii przeciwieństw, jak to się zazwyczaj proponuje, schemat ten identyfikuje dziecko jako znajdujące się w stanie zawieszenia lub ruchu między tymi przeciwieństwami, nieustannie je potwierdzając, a zarazem destabilizując”. [przekł. – AK] Zob. Karen Wells, *Making young subjects: liminality and violence*, [w:] „Identities and Subjectivities”, pod red. Tracy Skelton i in., Singapore, 2017, s. 219.

²⁰⁷ Cieplak, *Lata...*, dz. cyt., s. 12.

²⁰⁸ Tamże, s. 13.

Przybieranie kolejnych pól ma na celu nie tylko próbę odnalezienia swojego miejsca w grupie lub poza nią (figura outsidera), lecz również sprawia, że bohaterka może wymyślać się na nowo, a przez to odkrywać uczucia i doznania, jakich nie znała wcześniej. Jednocześnie uważa, że pozbycie się dzieciństwa jest warunkiem zarówno rozwoju, jak i pięcia się w hierarchii społecznej. Świadomość tego, co robi, daje jej siłę – siłę nieskończonych możliwości związanych z upływającym czasem i temporalnością dzieciństwa. Na pozór nic nieznaczący gest wyrzucenia kaset, powiązanych blisko z radosnym czasem dzieciństwa, jest w istocie rytuałem przejścia, na który sama się decyduje. Sprawia to, że otwierają się przed nią możliwości wyboru i zmiany tożsamości – z nieokreślonej miękkiej przestrzeni bycia dzieckiem, przenosi się w wybraną przez siebie, jak się okaże, brutalną adolescencję. Traktuję ten motyw jako upodmiotawiający – bohaterka sama podejmuje decyzję o swoim rycie przejścia, sama go wybiera i dokonuje.

Nawet przez moment nie pociągnęłam nosem nad losami moich dziecięcych fascynacji. Nie chciałam, aby wyszło, że tęsknię za podłgą szmirą, której słuchałam do tej pory. Nie mogłam żyć dalej pod jednym dachem z Backstreet Boys. Zwłaszcza, że zaledwie rok wcześniej w Wigilię zabił się raper, którego powinnam zacząć słuchać, aby stać się kompletną częścią rzeczywistości²⁰⁹.

Warto się pochylić nad kwestią gatunkowości w utworze Ciepłak. Z jednej strony jej utwory można znaleźć w księgarniach i bibliotekach wyłącznie na półkach oznaczonych kategorią „dla młodzieży”, a w internecie nie brakuje świadectw recepcji tych dzieł przez najmłodsze pokolenia odbiorców. Z drugiej strony nie znajdziemy w nich łatwych rozwiązań (również fabularnych) czy edukacyjnego moralizowania, tak częstego w dziełach kierowanych do tej grupy wiekowej. Skłaniałabym się w związku z tym do sklasyfikowania ich jako powieści YA, wywodzącej się z tradycji anglojęzycznej. Tym, co zbliża powieści Ciepłak do literatury YA, jest silne zarysowanie popkultury i kultury młodzieżowej. Uważam, że spośród polskich twórczyń i twórców, warto zestawić prozę Ciepłak z sensualną wizją dziewczynstwa Agnieszki Wolny-Hamkało i z popkulturowymi powieściami Natalii Osińskiej. Wszystkie trzy twórczynie należą do tego samego pokolenia, a ich debiuty w literaturze dla młodzieży, czyli *Ma być czysto* Anny Ciepłak, *Nikt nas nie upomni* Agnieszki Wolny-Hamkało i *Fanfik* Natalii Osińskiej ukazały się w tym samym, 2016, roku.

Na gruncie literatury obcojęzycznej przyrównywałabym jej dzieła do powieści, które koncentrują się na relacjach władzy w rodzinie, takich jak *Vrány (Wrony)* Petry

²⁰⁹ Ciepłak, *Lata... dz. cyt.*, s. 14.

Dvorakovej [2020] czy *Boys don't cry* Fiony Scarlett [2021]. Obie z nich napisane zostały w podobnym czasie przez kobiety, obie zaklasyfikować można jako literaturę YA i obie zbliżone są stylem narracji do powieści Cieplak. Pierwsza z nich opowiada o utalentowanej artystycznie nastolatce i jej siostrze, które żyją w przemocowej rodzinie. Narracja prowadzona jest naprzemiennie z perspektywy matki i córki, co budzi skojarzenia przede wszystkim z *Ma być czysto*, gdzie poza narracją poszczególnych nastoletnich bohatererek, obserwujemy wydarzenia również oczyma Magdy, macochy jednej z nich. W powieści Dvorakovej, podobnie jak u Cieplak, mamy do czynienia z bardzo stylizowanym, lecz prostym, językiem, użyciem socjolektu. Realistyczne obrazowanie uzupełnione zostaje przez ważną, społeczną tematykę, jaką jest przemoc (fizyczna, psychiczna, seksualna) w tzw. dobrych domach. Interesujące jest również zakończenie powieści Dvorakovej – Basia, gnębiona dwunastolatka, próbuje popełnić samobójstwo. Na pytanie, czy się jej udało, czytelnik otrzymuje jedynie metaforyczną odpowiedź, podobną jak w zakończeniu *Lat powyżej zera*, gdzie główna, dorosła już bohaterka, otrzymuje wyniki testu na HIV.

Marek otwiera. [...] Podaje mi kartkę, ale na nią nie patrzę, tylko pytam, czy będzie dobrze. Powoli unosi głowę do góry i opuszcza ją w stronę kubeczka. Widzę, jak za oknem szaleją wróble, zupełnie o nich zapomniałam. Ich pióra są szare. I jest w tym kolorze coś oszałamiającego²¹⁰.

W nieprzełożonym na język polski *Boys don't cry* Fiony Scarlett mamy do czynienia z rozbudowanym tłem społecznym, opisem dorastania dzieci i nastolatków z robotniczych dublińskich rodzin. Historia dwojga braci, siedemnastoletniego Joe i jego młodszego brata, chorego na raka Finna spisana jest krótkimi, urywanymi zdaniami, przeplatana gwarowymi i żargonowymi określeniami. O ile powieść Dvorakovej skupia się na zagadnieniach związanych z przemocą, u Scarlett najważniejsze jest budowanie tożsamości głównych bohaterów. Dorastający Joe nie chce pójść w ślady ojca, szefa irlandzkiego gangu, retrospektywnie wspomina czasy, gdy był dzieckiem i nie musiał się o nic martwić. Finn za to próbuje pogodzić się z faktem, że nigdy nie będzie dane mu dorosnąć.

'Great job, Finn. Would you like a pirate sticker?' said Caroline.

'Ah no, you're grand,' I said. I really had to get on to Dr Flynn about that; imagine her thinking I'd be into pirates, I'm bleedin' twelve.

²¹⁰ Tamże, s. 270.

Ma took me to the cinema while we waited. Avengers: Infinity War, with the whole lot of them, Iron Man, Spider-Man, Black Panther, all on one screen. Te Guardians of the Galaxy even made the cut.

We got a big popcorn too, and a Coke. Each. And sour jellies. Not even from the shop like, but from the cinema kiosk. Ma never did that. We always brought our own. But not today. We even had time for a McDonald's after, and she let me get a Big Mac instead of the usual Happy Meal, which confirmed everything right up for me there, so it did²¹¹.

Twórczość Cieplak zdaje się być osobna na gruncie polskiej literatury. Rozciągnięta na osi między literaturą dla młodzieży, powieścią inicjacyjną, a zaangażowaną, stawia pytania nie tylko odnośnie relacji władzy między dziećmi a dorosłymi, ale również o granice, które oddzielają osoby dorosłe od młodzieży, dzieciństwo od adolescencji, a adolescencję od dorosłości. Cieplak konstruuje swoje opowieści wokół pokoleniowości poszczególnych przeżyć, przeplatając je popkulturowymi wspomnieniami i interesującym, żywym językiem. Autorka podchodzi do swoich młodych bohaterów poważnie i empatycznie, szczegółowo odwzorowuje kulturowo-społeczne tło, w którym są zanurzeni oraz język, jakim się posługują. Trzymając się zasadniczo konwencji literatury YA, równocześnie ją podważa, nie zatrzymuje postaci w wiecznym dzieciństwie, ukazując momenty przemiany i dorastania. Momenty te, choć opierają się na odrzuceniu lub próbie odcięcia od swojej „dziecinnej” przeszłości, nigdy nie są rzecz jasna wystarczająco definitywne, a struktura jej książek, pozbawionych jednoznacznych zakończeń, sama zdaje się kapitulować przed ciągłym dynamizmem trwającego życia, które ciągle, na nowo, wyrasta z samego siebie. W ten sposób literatura „dla młodych dorosłych” staje się czymś w rodzaju literatury, która doświadczenie bycia młodym dorosłym aktywnie kontempluje.

2.2 Romans

Na przykładzie powieści dla dziewcząt Ewy Nowak

Jak pisze Anna Martuszevska, współautorka książki *Romanse z różnych sfer*, początkowo romansem określano różnego rodzaju powieści z wątkami przygodowymi, sensacyjnymi,

²¹¹ „Świetna robota, Finn. Chcesz naklejkę z piratem?” powiedziała Caroline.

„Ee, nie, nie trzeba”, powiedziałem. Naprawdę powinienem pogadać na ten temat z doktor Flynn; wyobraź sobie, że myślała, że wciąż lubię piratów, a mam już przecież cholerne dwanaście lat. Mama zabrała mnie do kina, gdy czekaliśmy. Avengers: Infinity War, cała masa superbohaterów, Iron Man, Spider-Man, Black Panther, wszyscy na jednym ekranie. Strażnicy Galaktyki nawet się załapali. Dostaliśmy też duży popcorn i colę. Każdy. I kwaśne żelki. I to nie z marketu jak zwykle, ale ze sklepiku w kinie. Mama nigdy tak nie kupowała. Zawsze przynosiliśmy swoje. Ale nie dzisiaj. Mieliśmy nawet czas na McDonalda po, a ona kupiła mi zestaw Big Maca zamiast zwykłego Happy Meala, co tylko potwierdziło moje przypuszczenia – już po mnie. [tłum. – AK] Fiona Scarlett, *Boys don't cry*, Londyn, 2022. [wersja ebook]

nie tylko miłosnymi, obecnie jednak definicja ta została zawężona i dotyczy tylko tej odmiany powieści, która kierowana jest do kobiet i posiada wątki miłosne i erotyczne²¹². Historycznie, o romansie w dzisiejszym rozumieniu, mówimy od XIX wieku, a w Polsce nawet od XX – autorka przytacza tu przykład powieści Marii Rodziewiczówny. Kolejnym ważnym wątkiem, zdecydowanie bardziej współczesnym, jest utworzenie Wydawnictwa Harlequin w latach 90. ubiegłego wieku. Nina Kowalewska-Motlik, pierwsza redaktorka polskiej odnogi tegoż, wspomina o częstym cenzurowaniu książek na rynek polski: twierdzi, że polskie czytelniczki nie były w latach dziewięćdziesiątych gotowe na różnego rodzaju seksualne perwersje, szukały raczej oderwania i ucieczki od codziennego życia²¹³, a jednocześnie redakcja obawiała się ataków Kościoła Katolickiego i intelektualistów. Dziedzictwo romansowe, a zwłaszcza jego harlequinowy podtyp, jest istotny zarówno dla powieści dla dziewcząt, jak i dla najnowszych powieści YA.

Romansy w powieściach dla dziewcząt stanowiły i stanowią niezwykle popularną konwencję, czego najdoskonalszym przykładem są nie tylko tomy „Jeźycjady” oparte na baśniowo-romansowych schematach (jak *Kłamczucha*, *Kwiat Kalafiora*, czy *Córka Robrojka*), ale również seria *Harlequin Teen Romance*, z której w Polsce wydanych zostało 7 tomów: *Chłopcy, randki i inne kłopoty* Arlene Erlbach [1994], *Zamki Hiszpanii* [1994], *Miłość i pizza* [1994] i *Szkoła w Hampstead* [1993] Janice Harrell, *Obozowe marzenia* [1994] Ofelii Lachtman, *Kalejdoskop* [1994] Candice Ransom, *Skarb* Judi Cross.

Interesującym przykładem powieści dla dziewcząt, wykorzystującej konwencje romansową są powieści Ewy Nowak z serii „Miętowa”. Należą do niej książki *Wszystko, tylko nie mięta* [2002], *Diupa* [2002], *Krzywe 10* [2003], *Lawenda w chodakach* [2004], *Drugi* [2005], *Michał Jakiś tam* [2006], *Ogon Kici* [2006], *Kiedyś na pewno* [2007], *Rezerwat niebieskich ptaków* [2008], *Bardzo biała wrona* [2009, nagroda Książki Roku Polskiej Sekcji IBBY], *Niewzruszenie* [2010], *Dane wrażliwe* [2011], *Drzazga* [2012], *Mój Adam* [2013], *Dwie Marysie* [2014], *Niebieskie migdały* [2014], *Pierwsze koty* [2015], *Grzywa* [2018], *Orkan. Depresja* [2020, powieści przyznano tytuł Książki Roku Polskiej IBBY,

²¹² Anna Martuszczyńska, Joanna Pyszny, *Romansy z różnych sfer*, Wrocław 2003, s. 6.

²¹³ „Dla Harlequina niebezpieczne były dwie rzeczy: ataki intelektualistów, że to szmira, i ataki Kościoła, że to pornografia. Tłumaczyli dla nas pod pseudonimami intelektualistów, jak profesor Marcin Król, i najlepsi tłumacze literaccy. Okazało się, że te książki, przefiltrowane przez talent i osobowość tych ludzi, po polsku brzmiały lepiej niż w oryginale. A w ramach ukłonu w stronę Kościoła wprowadziłam autocenzurę. „Kamera” zatrzymywała się przed drzwiami sypialni.” Zob. Beata Nowicka, *Nina Kowalewska-Motlik. Jedna z najbardziej wpływowych Polek w biznesie*, [w:] „Viva Polska”, 2023, nr 14, s. 52-53.

trafiła też na listę *Białych Kruków* Internationale Jugendbibliothek]. Są to przede wszystkim powieści obyczajowo-psychologiczne, z których każda porusza różnorodne problemy i podsuwa sposoby ich rozwiązania. Już w pierwszym tomie z 2002 roku pojawiają się tematy takie jak zaburzenia odżywiania, homofobia, niepełnosprawność, pierwsza miłość, platoniczna miłość nieodwzajemniona do starszego mężczyzny, pierwsza cieczka i urojona ciąża pieszka. Jak pisze Beata Gromadzka:

Ewa Nowak natomiast jest zadeklarowaną autorką literatury młodzieżowej, w jej powieściach ważną rolę pełni aspekt wychowawczy, autorka nie stroni od podsuwania rozwiązań trudnych sytuacji, a nawet najbardziej traumatyczne zdarzenia niosą nadzieję na odmianę losu²¹⁴.

Cykl opowiada o rodzinie Gwidoszów, jak i o krewnych i przyjaciółach tejże na przestrzeni trzech pokoleń. Gwidoszowie są warszawską, zmodernizowaną rodziną Borejków – mieszkają w małym mieszkaniu w bloku na Bródnie, ale nie udają, że nie brakuje im przestrzeni, okazują sobie otwarcie uczucia, są szczerzy, bezpośredni, prowadzą nieco chaotyczny dom otwarty, jednocześnie są niezwykle czytani, zwłaszcza w klasyce literatury, słuchają muzyki klasycznej i poezji śpiewanej (wielokrotnie wspomniany Kaczmarski), chodzą do teatru i nie oglądają telewizji, choć w przeciwieństwie do Borejków posiadają telewizor.

Wątki romansowe pojawiają się we wszystkich tomach cyklu, jednak często dotyczą postaci drugoplanowych, wykorzystują zarówno klasyczne, jak i nietypowe tropy romansowe. Do tych pierwszych należy chociażby komedia pomyłek w *Drugim*, niedokończona próba zastosowania motywu *Cosi fan tutte* w *Lawendzie w chodakach*, romans z żonatym mężczyzną w *Ogonie Kici*, przemoc w związku w *Bardzo białej wronie* i wiele innych. Nietypowe tropy – zwłaszcza dla początku lat dwutysięcznych – odnaleźć można z łatwością już w pierwszym tomie cyklu, w relacji Kuby i Magdy.

Kuba jest szkolnym przystojniakiem i podrywaczem, który czas wolny spędza przede wszystkim na siłowni, choć nie stroni od koncertów poezji śpiewanej i teatru. Pewnego dnia podczas ewakuacji szkoły przewraca nieznaną dziewczynę, która okazuje się być

²¹⁴ Beata Gromadzka, *Szkoła – dom – okolica. Wartościowanie przestrzeni w literaturze dla młodzieży*, [w:] „Polonistyka. Innowacje.”, 2018, nr 7, s. 61. Zwracam uwagę, że Gromadzka klasyfikuje książki Ewy Nowak, jak i Małgorzaty Musierowicz, jako powieści YA, używając terminu zamiennie z „literaturą młodzieżową”, co uważam za błędne – YA i polskie powieści młodzieżowe nie są pojęciami tożsamymi, wywodzą się również z innych tradycji literackich (amerykańskiej i europejskiej). Jednocześnie powieści Nowak bywały wcześniej klasyfikowane jako powieści dla dziewcząt (zob. M. Wójcik-Dudek, *Czytająca dziewczyna. O przemianach współczesnej powieści dla dziewcząt*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1990)*, pod red. K. Heskowej-Kwaśniewicz, Katowice 2008, s. 168), choć sama autorka klasyfikuje je jako powieści psychologiczne dla młodzieży (zob. Załącznik nr 1.).

niepełnosprawna. I nie dość, że nie zwraca na niego uwagi, to jeszcze zaprzecza wielu stereotypom o osobach niepełnosprawnych.

Dziewczyna zaczęła schodzić ze schodów, ale jakoś tak niemrawo. Trzymała się kurczowo poręczy i na każdy stopień stawiała tą samą nogą.

- Nie umiesz szybciej? Może skrzyłaś nogę?

- Umiem szybciej, ale nie na schodach. Idź już, proszę cię. [...]

Kuba zrozumiał, że ma do czynienia z jakimś problemem. Postanowił zapytać potem mamę, o co właściwie chodzi, ale dziewczyna go ubiegła, jakby czytając w myślach.

- Mam mózgową porażenie dziecięce. Po prostu trochę za bardzo skurczyły mi się ścięgna w nogach. Za długo się rodziłam i tyle.

- Nie ma sprawy – nie wiedział jak zareagować na taką otwartość. – Może wziąć cię pod rękę?

- Na to, to trzeba sobie zasłużyć – rozładowała atmosferę. – Jak chcesz koniecznie pomóc kalece, to weź mój plecak.

- O, jasne – ucieszył się.

Nastąpiła niezręczna cisza. Kuba (chyba pierwszy raz w życiu) poczuł, że nie wie, co powiedzieć nowo poznanej dziewczynie. [...]

- Jak ci na imię? – podjął konwersację.

- Nike z Samotraki – odparła nieznajoma. [...] Kuba pomyślał, że nic nie wie o psychice niepełnosprawnych, a właściwie sprawnych inaczej. Spodziewał się raczej, że dziewczyna będzie łagodna, spłoszona i wylewnie podziękuje mu za pomoc. A ona zachowywała się tak, jakby chciała, żeby jak najszybciej się odczepił. Do tego Kuba nie był przyzwyczajony²¹⁵.

Jest to interesujący wątek, bo łamie on zasady konwencjonalnego romansu – nie wpisuje się ani w odwrócony schemat Pięknej i Bestii, ani Kopciuszka, ani żaden inny popularny model. Jednocześnie porażenie mózgowie Magdy przedstawione jest realistycznie, autorka unika fetyszyzacji, typowej dla romantycznych narracji, w których do czynienia mamy z symboliczną przemocą, w której osoba z niepełnosprawnością zostaby wpisana w rolę ofiary²¹⁶. Narracja poprowadzona jest tak, że słyszymy myśli Kuby, z którym pełnosprawna czytelniczka mogłaby się utożsamić, ale Magdy już nie. Sprawia to, że interakcje Kuby z Magdą odzwierciedlają napięcie między polem narzuconych przez kapitał kulturowy klisz. Jest ono powiązane z tym, że Kuba początkowo traktuje Magdę z litością, jako osobę potrzebującą pomocy, bądź też infantylizując, a Magda ironicznie podchodzi do tych interakcji i ucina je celnymi ripostami. Gdy Kuba poznaje Magdę bliżej, zaczyna do niego docierać jak Magda-niepełnosprawna traktowana jest przez ogół społeczeństwa, co wywołuje jego gwałtowny sprzeciw.

- Kuba, chciałabym przy całej klasie wyrazić uznanie Rady Pedagogicznej, że zaprosiłeś Magdę na studniówkę. To wspaniały i szlachetny gest.

²¹⁵ Ewa Nowak, *Wszystko, tylko nie mięta*, Warszawa 2002, s. 51-52.

²¹⁶ Za to mamy do czynienia z kompensacją – Magda kulawo chodzi, ale jednocześnie jest wybitna w rozmaitych dziedzinach, zna języki obce itd. Z punktu widzenia *disability studies* warta uwagi jest scena, w której Magda wykorzystuje swoją niepełnosprawność, aby uzyskać przywileje w ruchu ulicznym.

Klasa zamarta z osłupienia. Wiedzieli, że bywają głupi nauczyciele. Ale aż tak?

- Szkoda tylko, że nikt nie poszedł w ślady Kuby – drażyła temat geograficzka.

- Pani Profesor, to na pewno dlatego, że w szkole nie ma innych kalek – z trudem hamował wściekłość Kuba.

- Tak, to prawda. To was w pewnym stopniu usprawiedliwia. Jednak podziwiam Kubę, że zaprosił nie dość, że... to jeszcze niepełnosprawną koleżankę. [...]

- Nie. Ja nie mam dobrego serca i nie zaprosiłem żadnej niepełnosprawnej, tylko dziewczynę, zwykłą dziewczynę. Taką samą jak ja, czy pani. No, jednak inną niż pani. Ja, proszę pani, mam bardzo zły stosunek do niepełnosprawnych, jak pani to ujęła. A szczególnie niepełnosprawnych umysłowo.

I Kuba zebrał książki, wyszedł, trzaskając drzwiami²¹⁷.

- To ja zacznę. Kuba, nie wygłaszam ci pogadań umoralniających, bo od tego jest mama, ale dlaczego ty bałamucisz tę dziewczynę? Inne to się jakoś pocieszą, ale ona? Myślisz, że ona nie ma uczuć? To młoda, subtelna dziewczyna. Jest na pewno wrażliwa i nie wolno ci postępować, jakbyś ty miał serce, a ona kamyczek. [...] Synku, nie zamykaj oczu na to, że ona jest niepełnosprawna²¹⁸.

Magda posiada kapitał kulturowy, który umożliwia jej nawigację w polu społecznym bez konieczności podporządkowywania się schematom reprodukowanym przez normatywny habitus większościowy – osób sprawnych.

- Czy jest w ogóle coś, czego nie umiesz robić perfekcyjnie?

- Tak. Nie umiem chodzić. Ani biegać – dodała po chwili.

- ...

- Trzeba umieć śmiać się z siebie – swobodnie odparła Magda²¹⁹. [...]

- Obaliłaś mój mit o sprawnych inaczej.

- Kubuś, dziecię lubo, jeśli jeszcze raz użyjesz w mojej obecności określenia „sprawny inaczej”, to nie rękę za siebie. Co za obrzydliwy zwrot!

- A jak ty byś mówiła?

- Mogę ci powiedzieć, jak ja myślę o sobie: kulas, kaleka, kaczką. To jest zdrowsze. Mam masę kompleksów, ale akurat nie na tle swojego kalectwa²²⁰.

Magda radzi sobie z koniecznością podporządkowania dominującym normom społecznym poprzez przejęcie i przekształcenie opresyjnego języka – posługując się określeniami takimi jak „kulas, kaleka, kaczką”, nie odtwarza ich stygmatyzującego potencjału, lecz przeciwnie – poprzez autoironię i dystans neutralizuje ich obraźliwość. Tego rodzaju strategia może być odczytana jako forma tzw. *criptease'u* – performatywnego ujawnienia inności cielesnej, które rozbraja społeczny lęk przed niepełnosprawnością i unieważnia mechanizmy wykluczania jednostki. W ujęciu Lennarda Davisa, rozumienie niepełnosprawności jako „odchylenia od normy” opiera się na arbitralnym i kulturowo ugruntowanym pojęciu normatywności, które służy reprodukcji systemowemu wykluczeniu. Magda, nie wpisując się w tę normę, a

²¹⁷ Nowak, *dz. cyt.*, s. 137-138.

²¹⁸ Tamże, s. 139-140.

²¹⁹ Tamże, s. 145.

²²⁰ Tamże, s. 146.

konfrontując ją z jej własnymi językowymi narzędziami, uzyskuje tymczasową autonomię w polu symbolicznym – odzyskuje kontrolę nad tym, jak postrzegana jest jej cielesność i tożsamość. W efekcie jej wypowiedzi stają się nie tylko wyrazem oporu wobec dominującego habitusu, ale też świadomą strategią upodmiotowienia, w której język przestaje być narzędziem przemocy, a staje się budulcem sprawczości.

Przedstawienie Magdy i jej relacji z Kubą nie stanowi też żadnego rodzaju *inspiration porn* – narracji litości, w której czytelniczka poprzez proces współczucia mogłaby czerpać symboliczną gratyfikację emocjonalną²²¹ i umacniać się w polu, legitymizując zarazem hegemoniczny habitus osób zdrowych. Relacja Magdy i Kuby nie wpisuje się zatem w schemat, który pozwalałby na jednoczesną afirmację kapitału moralnego odbiorczyni i reprodukcję pozycji osób pełnosprawnych jako jedyną normatywną – „normalnych” względem „innych”. Jednocześnie Magda powiela pewną kliszę odnośnie do osób niepełnosprawnych – trop niepełnosprawnego geniusza: czyta niezwykłą liczbę książek, zna kilka języków, nawet prezent świąteczny dla Kuby – słownik Kopalińskiego – jest niezwykle intelektualny, zwłaszcza w kontekście przypadkowo wybranej przez niego broszki.

- Ona nauczyła się chodzić mając dziesięć lat, ale czytać umiała już jako trzylatek. Magda zna trzy języki. Bierze udział we wszystkich możliwych konkursach, chodzi do opery na koncerty, ma średnią prawie siedem [...] Możesz zapytać ją o dowolne hasło z encyklopedii, a ona je zna²²²!

Jedynym niezwykle konwencjonalnym motywem w tej relacji jest jej dobitny *happy end*, który stanowią oświadczenia Kuby. Jest to rozwiązanie o tyle zaskakujące, że wedle wiadomości, które otrzymuje czytelniczka, Magda i Kuba znają się od pół roku i nie spędzili ze sobą nawet dużej ilości czasu. To domknięcie powieści autorka próbuje zanegować w kolejnych tomach, zwłaszcza w *Lawendzie w chodakach*, gdzie para ta podczas wspólnego wyjazdu na wakacje dopiero zaczyna się bliżej poznawać, przez co pojawiają się różnorodne problemy, a nawet groźba rozstania. W następnych tomach widzimy rozwijającą się relację, ale często jako wątek drugo- lub nawet trzecioplanowy, jak w powieści *Michał Jakiśtam*, gdzie Magda i Kuba są już jedynie gośćmi w domu Gwidoszów.

²²¹ Beth Haller, Jeffrey Preston, *Confirming Normalcy 'Inspiration Porn' and the Construction of the Disabled Subject?*, [w:] *Disability and Social Media. Global Perspectives*, red. K. Ellis, M. Kent, London–New York, 2017, s. 43.

²²² Nowak, *dz. cyt.*, s. 176.

W twórczości Ewy Nowak element erotyczny często ustępuje pola psychologicznemu dojrzewaniu. W jej powieściach kluczowe jest radzenie sobie z problemami, budowanie pewności siebie oraz emocjonalna dojrzałość bohaterki, a wątek romantyczny pełni rolę katalizatora tych przemian, nie zaś bezpośredniego opisu doświadczenia płciowego. Brak otwartej ekspozycji erotyki nie wynika więc z braku odwagi narracyjnej, lecz z koncepcji romansu jako opowieści o samopoznaniu i pokonywaniu własnych lęków. Traktuje tematykę romantyczną jako punkt wyjścia do głębszej analizy psychologicznej – zamiast klasycznego romansu, skupia się na emocjonalnym i psychologicznym tle relacji. Przykładem na to jest *Bardzo biała wrona*, która opowiada o przemocy psychicznej w związku młodzieżowym – temat typowy dla romansu zostaje tu przekształcony w przestrzeń edukacji – jak rozpoznać toksyczny związek, jak z niego wyjść lub uciec. Nowak w swoich powieściach porusza też kontrowersyjne wątki miłosne – *Ogon Kici*, mówi o relacji głównej bohaterki, Ani, ze starszym o 25 lat, żonatym, mężczyzną. Granica między rzeczywistością a wyobraźnią jest niejasna – jako czytelniczki, przez większość książki poznajemy jedynie jej narrację. Początkowo może wydawać się, że to forma przełamania romantycznych schematów – pokazanie toksyczności, zależności, fantazji.

Ewa Nowak przekształca romans, aby pokazać głębsze problemy emocjonalne i psychologiczne. W polu literatury młodzieżowej zajmuje pozycję pomiędzy powieścią dla dziewcząt, a bardziej refleksyjną prozą psychologiczną. Wykorzystując znane motywy, nadaje im nowe znaczenia – nie po to, by tylko opowiadać o miłości, ale by analizować dojrzewanie, toksyczne relacje i wewnętrzne konflikty. W ten sposób przesuwą granice gatunku i buduje własny styl, podważając stereotypowe wzorce narracyjne znane z klasycznych romansów młodzieżowych

2.2.2. Powieści erotyczne dla nastolatek – YA

O ile obecność wątków romantycznych w literaturze dla młodzieży nie jest niczym nowym, to w kontekście książek YA przyjmuje to nowy wymiar. Dyskusja na ten temat, toczy się przede wszystkim na łamach gazet – przytoczyć można by artykuły z m.in

„Tygodnika Powszechnego”²²³, „Krytyki Politycznej”²²⁴, „Dwutygodnika”²²⁵, „Rzeczypospolitej”²²⁶, „Gazety Wyborczej”²²⁷ – i jest wielowątkowa. Mamy obecnie do czynienia ze swoistym boomem czy też modą na powieści YA, o czym wielokrotnie już wspominałam, a co poświadczane jest nie tylko powstawaniem coraz to nowych imprintów wydawnictw skierowanych do młodych dorosłych, ale również danymi sprzedażowymi, popularnością poszczególnych serii, autorek i szeroko zakrojonymi akcjami reklamowymi opierającymi się przede wszystkim na social-mediowym influencingu.

Z jednej strony Matuszewska i Pyszny wymieniają różnego rodzaju romantyczno-baśniowe wzorce, obecne w romansach dla kobiet (jak np. wzorzec *Kopciuszka czy Pięknej i Bestii*), które bez trudu możemy rozpoznać zarówno w powieściach dla dziewcząt, jak i YA. Z drugiej, powieści YA rzadko są cenzurowane, a obecność tzw. *smutów*²²⁸ stanowi ważny element promocji książki w social mediach. Wielokrotnie nastoletnie influencerki oceniają książki na TikToku właśnie pod kątem tego jak bardzo jest erotyczny, jak wiele

²²³Monika Ochędowska, *Młoda moda na czytanie*, [w:] „Tygodnik Powszechny”, 2023, nr 25, dostęp online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/autentycznosc-i-intensywne-emocje-tego-szukaja-w-literaturze-mlodzi-czytelnicy-187372> [data dostępu: 24.11.2024 r.]; Taż, *Autentyczność i intensywne emocje: tego szukają w literaturze młodzi czytelnicy*, [w:] „Tygodnik Powszechny”, 2024, nr 25, dostęp online: https://www.tygodnikpowszechny.pl/autentycznosc-i-intensywne-emocje-tego-szukaja-w-literaturze-mlodzi-czytelnicy187372?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAR18Bnya6i4Q3_x_N7ffOuR3UvYjCIN3unSy2B1zbZLfE ZPCiWlr9FLPpfc_aem_8XFvyO9gt0A1c92k8zh8nw [data dostępu: 24.11.2024 r.], Anouk Herman, *Literatura young adult? Odrzućcie dorosłe oczekiwania*, [w:] „Tygodnik Powszechny”, 2024, nr 24, dostęp online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/literatura-young-adult-odrzućcie-dorosle-oczekiwania-187284> [data dostępu: 24.11.2024 r.]; Olga Drenda, *Pragnienie baśni: co łączy Sienkiewicza, young adult i 365 dni*, [w:] „Tygodnik Powszechny”, 2023, nr 26, dostęp online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/pragnienie-basni-co-laczy-sienkiewicza-young-adult-i-365-dni-183753> [data dostępu: 24.11.2024 r.].

²²⁴Magdalena Adamus, *Młodzi dorośli trzęsą rynkiem wydawniczym. Przyglądamy się literaturze young adult*, [w:] „Krytyka Polityczna” z dnia 18.02.2023, dostęp online: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/magdalena-adamus-mlodzi-dorosli-young-adult-literatura-rynek-wydawniczy/> [data dostępu: 24.11.2024 r.]; Taż, *Booktok kazał mi to przeczytać*, [w:] „Krytyka Polityczna” z dnia 24.09.2022 r., dostęp online: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/magdalena-adamus-booktok-co-czytaja-nastolatki/> [data dostępu: 24.11.2024 r.].

²²⁵Klara Cykorz, *Mili młodzi ludzie*, [w:] „Dwutygodnik”, 2022, nr 12, dostęp online: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10458-mili-mlodzi-ludzie.html> [data dostępu: 24.11.2024 r.].

²²⁶Daria Chibner, *Młdzież czyta coraz więcej książek. Ale paradoksalnie nie ma się co cieszyć*, [w:] „Rzeczypospolita” z dnia 11.04.2024 r., dostęp online: <https://www.rp.pl/opinie-polityczno-spoeczne/art40149291-daria-chibner-mlodziej-czyta-coraz-wiecej-ksiazek-ale-paradoksalnie-nie-ma-co-sie-cieszyc> [data dostępu: 28.11.2024 r.].

²²⁷Wojciech Szołt, *Young adult czytają only the best novels. Czy o książkach będziemy mówisz w polingliszu?*, [w:] „Gazeta Wyborcza” z dnia 20.02.2024 r., dostęp online: <https://wyborcza.pl/7,75517,30699271,young-adults-czytaja-only-the-best-novels.html> [data dostępu: 24.11.2024 r.].

²²⁸Z j. angielskiego – *smut*: sprośności, świństwa.

pikantnych scen się w nim znajduje i jak bardzo perwersyjne one są. Finalnie, literatura YA, również atakowana jest przez intelektualistów²²⁹, a rolę KK przejęły stronnictwa prawicowe²³⁰. Ataki te wynikają przede wszystkim z dwóch przyczyn: po pierwsze, powszechne jest przeświadczenie, że pozycje czytane przez nastolatki powinny pełnić przede wszystkim funkcję edukacyjną (czyli niekoniecznie być czytane dla przyjemności, a dla wymiernego, wychowawczego i intelektualnego zysku). Kolejnym elementem składowym złego oceniania erotyków dla nastolatek jest wciąż głębokie i pruderyjne przekonanie o tym, że dziewczęta są istotami aseksualnymi.

To, czy w danej książce znajdują się sceny seksu (ale również przemocy seksualnej, gwałtu, niewolnictwa seksualnego) zaznaczone bywa (choć nie jest to regułą) w trigger warningach na początku książki lub na okładce książki. Tamże pojawia się również sugerowany wiek czytelników np. +16, +18 etc. Teoretycznie więc czytelniczka ma kontrolę nad wyborem tematyki i kontrolę taką mają również rodzice czy biblioteki. Dochodzimy tutaj jednak do kolejnego aspektu problemu, którym jest nastawiona na zysk działalność wydawnictw. Wielokrotnie zdarza się bowiem, że książki kierowane teoretycznie do osób young adult, czyli do osób od 12. roku życia, są tak naprawdę erotyczną prozą dla dorosłych, zawierającą sceny niekonsensualnego seksu, przemoc, kazirodztwo. Przykładowo powieść, która za granicą wydana była jako erotyk dla dorosłych kobiet, w Polsce ma zmienioną okładkę przypominającą popularne serie YA²³¹. Egzemplifikacją nieetycznego działania w tym względzie może być Wydawnictwo Niezwykłe, które na swoim oficjalnym profilu w serwisie X (dawniej Twitter) oficjalnie radziło nastolatkom, jak obejść rodzicielską i bibliotekarską cenzurę poprzez użycie próbnej, darmowej subskrypcji Legimi, gdzie „nikt o wiek nie pyta”²³².

Obecnie pornografia literacka, zwłaszcza ta skierowana do nastoletnich dziewcząt, pełni ważną funkcję w ich procesie samopoznania i rozwoju seksualnym²³³. W kontekście braku formalnej edukacji seksualnej, szczególnie w Polsce, gdzie tematyka ta jest

²²⁹ Np. Daria Chibner, *Młdzież czyta coraz więcej książek. Ale paradoksalnie nie ma co się cieszyć*, [w:] „Rzeczpospolita” z dnia 11.04.2024 r. [dostęp online: <https://tinyurl.com/mu68dxry>].

²³⁰ Np. Katarzyna Rochowicz, *Barbara Nowak grzmi o "deprawacji dzieci". O zgrozo, w bibliotece jest książka o lesbijce!*, za: „Gazeta.pl” z dnia 7.05.2024. [dostęp online: <https://tinyurl.com/yptph8c2>].

²³¹ Mowa tutaj o drugim wydaniu romansu *Birthday girl* Penelope Douglas z 2023 roku. Zob. https://x.com/Wyd_Niezwykłe/status/1739966306550780353 [data dostępu 20.05.2025 r.].

²³² Omawiam ten przypadek w rozdziale III dysertacji.

²³³ Pisze o tym m. in. Lydia Kokkola w *Fictions of Adolescent Carnality. Sexy Sinners and delinquent deviants*, Amsterdam/Philadelphia, 2013.

marginalizowana lub tabuizowana, literatura erotyczna staje się jednym z nielicznych źródeł, które umożliwiają młodym kobietom eksplorację swojej seksualności. Czytanie erotycznych treści pozwala im na odkrywanie swoich pragnień, granic i tożsamości seksualnej w bezpieczny sposób, który odbywa się w zaciszu ich własnej wyobraźni. W przeciwieństwie do filmów pornograficznych, które często prezentują sztuczne, zredukowane i komercyjne obrazy seksualności, literatura erotyczna daje czytelniczkom większą swobodę w kształtowaniu własnych fantazji i narracji. Filmy, w tym hollywoodzkie blockbustery, stają się coraz bardziej pozbawione nagości i erotyki, aby mogły być dostępne dla młodszej widowni, a także z powodu rosnących wymogów dotyczących bezpieczeństwa na planie (np. zatrudniania koordynatorów intymności). Tym samym, filmy są bardziej ograniczone w przedstawianiu autentycznej seksualności, podczas gdy literatura pozostaje medium, które umożliwia swobodne przekraczanie granic, zarówno w wyobraźni, jak i w narracji, bez tych ograniczeń. Pragnę podkreślić, że nie uważam za problem obecności scen erotycznych dostosowanych do wieków w książkach dla nastolatek, jako że adolescencja jest czasem formowania się seksualności. Problemem jest natomiast to jak kontekstualizowane są sceny erotyczne i co przedstawiają: często znajduje się w nich przemoc, gwałty, niewolnictwo seksualne, kazirodztwo, przymuszanie do stosunku. W kraju w którym nie ma edukacji seksualnej²³⁴, nie powinno to stanowić podstawowego wzorca relacji dla dorastających osób.

Dodatkowo, czytanie pornograficznych fragmentów literatury YA przez nastoletnie dziewczęta można postrzegać jako formę buntu, zarówno wobec konserwatywnych norm społecznych, jak i wobec dominujących narracji lewicowych. Z jednej strony, jest to akt sprzeciwu wobec tradycyjnych wartości, które często próbują kontrolować kobiecą seksualność i jej ekspresję. Z drugiej strony, stanowi to także wyzwanie dla najnowszych dyskursów, które mogą nadmiernie regulować seksualność w imię jej ochrony. W tym kontekście, pornografia literacka staje się przestrzenią, w której młode kobiety mogą przekraczać narzucone granice, wyrażając swoje pragnienia w sposób wolny i niezależny.

²³⁴ Przedmiot „wiedza o życiu seksualnym człowieka” został wycofany ze szkół w roku 1997 i zastąpiony przedmiotem nieobowiązkowym (na udział w którym zgodę muszą wyrazić rodzice), czyli „wychowaniem do życia w rodzinie”. Tego- i zeszłoroczne przepychanki polityczne odnośnie do zastąpienia tego przedmiotu „edukacją zdrowotną” pokazują, że wciąż jest to temat kontrowersyjny i trudny społecznie. Zob. Marta Glanc, Mateusz Marszałek, *Edukacja zdrowotna w polskich szkołach. Kontrowersja kontra fakty*, [w:] demagog.pl, https://demagog.org.pl/analizy_i_raporty/edukacja-zdrowotna-w-polskich-szkolach-kontrowersje-kontra-fakty/ [dostęp online: 19.05.2025 r.].

2.2.2.1. Agnieszka Wolny-Hamkało: *Lato Adeli* jako odpowiedzialny erotyk

Dojrzewanie jest stanem przejściowym, pomostem między dzieciństwem, a dorosłością, efemerycznym stadium poczwarki, nieuniknionym limbo. W artykule *Meeting at the Crossroads: Women's Psychology and Girls' Development* autorki nazywają dojrzewanie dziewcząt punktem zwrotnym w rozwoju – spotkaniem między kobietą a dziewczynką, przełomowym momentem dla kobiecej psychiki²³⁵. Nastolatki nie mają bowiem jeszcze całkowicie ukształtowanej „dorosłej” tożsamości, „dorosłych” obowiązków ani wolności, ale w żadnym razie nie są już dziećmi. Dramat dziewczęństwa rozgrywa się więc na kilku poziomach: z jednej strony żyjąc w liminalnej poczekalni dorosłości, dziewczęta coraz częściej tresowane są do podporządkowywania się społecznym oczekiwaniom dotyczącym wzorców genderowych, które w patriarchalnej kulturze Zachodu przypisane są kobietom. Z drugiej strony zmienia się ich ciało, a one same stają się świadome swojej seksualności i różnych sfer z nią związanych: pożądania, uczuć, potrzeb, etyki i tak dalej. W kulturze, która fetyszyzuje niedorosłość i infantylizuje kobiecość, proces ten jest dla nich szczególnie trudny. W literaturze dla młodzieży trudno wyważyć punkt ciężkości: z jednej strony mamy absolutną niewidoczność ciała reprezentowaną przez Małgorzatę Musierowicz, z drugiej strony zaś pornografię literacką, której szerokie spektrum tematów i wyobrażeń zagarnięte zostało przez obszar *fan fiction*. Zmianę w ukazywaniu erotyki w polskich powieściach dla młodzieży stanowi rodzaj przesunięcia w ich estetyce w kierunku afirmowania erotyki i seksualności nastolatek, jak również samej akceptacji ich jako istot seksualnych.

Literatura kierowana do nastolatek – a mam tu nie myśli nie tylko powieści dla dziewcząt, ale również literaturę młodzieżową i YA/NA – obrazuje dziewczęcą seksualność za pomocą kilku powielanych klisz. Jedną z nich jest podejście do rozwijającej się dziewczęńskiej seksualności jako niebezpiecznego popędu, który powinien zostać ujarzmiony i objęty tabu. Szczególnie silnie zarysowywany jest model w którym pożądanie należy z konieczności uregulować i represjonować. Takie podejście reprezentowane było zwłaszcza w powieściach z lat 90. i z początku XXI wieku – demonizowanie dziewczęcej seksualności można z łatwością rozpoznać na przykład w

²³⁵ Lyn Mikel Brown, Carol Gilligan, *Meeting at the Crossroads: Women's Psychology and Girls' Development*, [w:] „Feminism & Psychology”, 1993, nr 3(1), s. 11-35.

powieściach Doroty Terakowskiej czy Tomasza Tryzny. Opisane w nich pożądanie i seks świadczyły o upadku moralnym i zasługiwały na karę, którą mogły być nie tylko niechciana ciąża i ostracyzm społeczny, ale również gwałt, a nawet śmierć. Zarówno *Panna Nikt* Tryzny (1994), jak i *Ono* Terakowskiej (2001) zaklasyfikować można jako tzw. *taboo-breaking novels*, co w języku polskim nie doczekało się odpowiedniego określenia – proponuję nazwę „powieści szokujące” nawiązującą do tzw. reklam szokujących. Podobnie kontrowersyjne *cautionary tales* o prostym, dydaktycznym przekazie pojawiają się coraz rzadziej, choć jak zwraca uwagę autorka książki *Virginity in Young Adult Literature after Twilight* w odniesieniu do prozy amerykańskiej, model ten został przeobrażony i umocniony poprzez ogólnoswiatowy sukces serii Stephanie Meyer²³⁶.

Drugi, silnie manifestujący się w powieściach kierowanych do dziewcząt trend nazywam, z braku lepszego określenia, powieściami o niewidzialnych ciałach. Dotyczą one obecnie zdecydowanej większości polskiej produkcji literatury dla nastolatek, włączając w to polskie powieści LGBT+²³⁷ i dużą część fantastyki. W tych powieściach nie tylko seksualność jest zupełnie pomijana, ale również jakakolwiek cielesność bohaterów i bohaterów. Orientacja seksualna i tożsamość płciowa istnieją w nich wyłącznie w wymiarze społecznym i relacyjnym, co najdobitniej (nie)opisane jest w *Fanfiku* Natalii Osińskiej²³⁸ – proces fizycznej tranzycji głównego bohatera, którego tożsamość płciowa stanowi przewodni temat książki, jest zupełnie pominięta, a wszelkie erotyczne (?) kontakty między bohaterami zwane są frazeologicznym „migdalaniem się” – wyrażeniem archaicznym i ogólnikowym. W tego typu książkach wątek romantyczny często nie jest wysuwany na plan pierwszy, czym można uzasadnić brak bezpośrednich odwołań do sfer związanych z seksualnością, lecz jednocześnie wiele z nich stanowi przykłady typowych *coming-of-age novels*. To, że powyższe, negujące seksualność nastolatek i nastolatków, modele, są próbą zaklinalnia rzeczywistości, widać najdobitniej w dwóch literackich sferach. Pierwszą z nich jest przestrzeń ciałopozytywnych poradników kierowanych do nastolatek i do dziewcząt, które wchodzi w wiek nastoletni (*pre-teen*)²³⁹. Mają one

²³⁶ Christine Seifert, *Virginity in Young Adult Literature after Twilight*, Londyn 2015.

²³⁷ Jedyny wyjątek stanowić może tu *Rado Boy* Doroty Jaworskiej zawierający m.in. obrazowy opis chłopięcej masturbacji. Publikacja ta cechuje się jednak istotnymi ograniczeniami – związanymi zarówno z obrazowaniem przemocy, jak i samą kompozycją i stylistyką tekstu.

²³⁸ Seria Osińskiej odnosi się i kontestuje – nie tylko tematycznie, lecz również językowo – do „Jeżycjady” Małgorzaty Musierowicz. O podobieństwach i różnicach między seriami zob. B. Gromadzka, *dz. cyt.*

²³⁹ Np. *Twoje ciałopozytywne dojrzewanie* Barbary Pietruszczak [2021]; *#sexedpl. Rozmowy Anji Rubik o dojrzewaniu, miłości i seksie*, Anna Rubik i in. [2018] oraz przekłady z języka angielskiego i francuskiego, np.: *Dorastanie jakie to proste!* Roberta Winstona [2018]; *Twój dziewczynski przewodnik po dorastaniu*

przekazywać profesjonalną wiedzę na temat seksualności, dojrzewania ciała i procesów z nim związanych, ale jednocześnie jest to wiedza, do której dostęp jest ograniczony – nie każda nastolatka ma środki i możliwość jej zakupu, a wielu rodziców wciąż uważa tematy związane z seksem za kontrowersyjne. Moim zdaniem, poradniki te zastąpiły w pewien sposób niszę zajmowaną wcześniej przez czasopisma kierowane do dziewcząt, a niewydawane już w Polsce: „Bravo Girl”, „Popcorn”, „Dziewczynę”, zmodernizowaną „Filipinkę”, „Magazyn 13-latki” i tym podobne. Narracja kierowana do dziewcząt w tego typu poradnikach często odzwierciedla ambiwalencję – teksty te podkreślają i celebrują „dziewczęcą siłę” (*girl power*), ale wyłącznie wtedy, gdy dziewczyna pozostaje w granicach konwencyjnalnej kobiecości²⁴⁰. Jednocześnie należy zwrócić uwagę, że czasopisma i poradniki kierowane są przede wszystkim do dorastających dziewcząt – nie chłopców²⁴¹.

Drugą interesującą przestrzenią jest internet i prezentowane w nich *fan fictions*. Na portalach typu Wattpad czy Quotev moderacja nie istnieje rozwinięta moderacja treści, co skutkuje wysypem młodzieżowej pornografii literackiej – pisanej najczęściej przez oswajające swoje ciała i pożądanie dziewczęta. Niektóre badaczki i badacze²⁴², argumentują, że *fan fiction* jest bezpieczną metodą poznawania własnej seksualności i przełamywania norm genderowych, społecznych, jako że zdecydowana jej większość pisana jest przez dziewczęta i kobiety²⁴³. Można wysunąć jednak różnego rodzaju wątpliwości, co do takiej interpretacji – pomijając różną jakość, fanfiki powielają toksyczne, szkodliwe wzorce relacji, a ich subwersywny potencjał zostaje niejednokrotnie zniszczony przez powszechną przemocowość. Agnieszka Wolny-Hamkało jest poetką, publicystką, tworzy dramaty, publikuje teksty krytyczne, książki dla dzieci. Twórczość tej

Sophie Elkan; *Ciało – śmiało! Przewodnik o dojrzewaniu* Sonyi Renee Taylor [2019], *Maja dorasta. Niezbędnik dorastającej dziewczynki* Monici Peitx [2018].

²⁴⁰ Cristina Bacchilega, [w:] *Fairy-Tales Heroines of the (non)Mass Imagination*, Cristina Bacchilega, Anne Duggan, Pauline Greenhill, Mayako Murai, Weronika Kostecka, [w:] „Filoteknos”, 2022, nr 12, s. 391.

²⁴¹ Do tych poza wspomnianym wyżej #sexedpl można dodać przede wszystkim tytuły takie jak *Chłopackie sprawy. Przewodnik po dojrzewaniu* Niny Brochmann i Ellen Støkken-Dahl [2023]; *Niezbędnik każdego chłopaka. Jak ogarnąć dojrzewanie* Phila Wilkinsona [2021]; *Kacper dorasta. Niezbędnik dorastającego chłopca* Monici Peitx [2021]; *Ciało - śmiało! dla chłopaków. Przewodnik po dojrzewaniu* Scotta Todnema [2022] i polski *Self-care. Dojrzewanie, ja, emocje. Przewodnik dla chłopców* Izzy Maliszewskiej [2024], jednak zwracam uwagę, że wszystkie z nich zostały wydane w ostatnich latach na fali popularności poradników kierowanych do dziewcząt.

²⁴² Sharon Cumberland, *Private Uses of Cyberspace: Women, Desire, and Fan Culture. Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, red. David Thornburn, and Henry Jenkins, The MIT Press, s. 261-279; Pan, Yijie Coco, *Slash Fiction: Breaking Boundaries of Gender Identification Through Textual Media*, *Aesthetics and Literature*, nr. 1, 2020, s. 89-91.

²⁴³ Jenkins, Henry. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. Routledge, 1992.

autorki sytuuje się na pograniczu – zarówno gatunków, jak i tematyki – interesują ją nastoletniość, zakochanie, stany przejściowe. Pierwsze tomiki nasycone były również erotyzmem, a ich fragmenty wplatanie są nieraz jako interteksty do utworów prozatorskich, jak dzieje się to w *Lecie Adeli*. Trylogia winiet o Adeli (zwanej najpierw Adelką, następnie Adelą, a w ostatniej części – Adą) genologicznie lokuje się na pograniczu twórczości Wolny-Hamkało, rozciągnięta na osi między twórczością dla dzieci i dla dorosłych. *Nikt nas nie upomni* jest rymowanym poematem, ilustrowanym w popartowym, komiksowym stylu przez Ilonę Bałut. Opowiada historię trójki jedenastoletnich przyjaciół, którzy odkrywają wolność – wolność w podejmowaniu decyzji, lecz również konieczność ponoszenia konsekwencji. I mimo, że pozornie nikt ich nie upomina, rodzice zjawiają się w krytycznym momencie, aby pomóc, wtedy jeszcze, dzieciom. *Lato Adeli* stanowi najbardziej efemeryczną z trzech części. Ilustracje Agnieszki Kozłowskiej nie są już przykuwające uwagę i kontrastowe, jak w pierwszej części, lecz delikatne i niepełne – zdaje się, jakby znikają, wtapiając się w karty historii, co dzieje się również z samą Adelą w części następnej. Ilustracje te można zinterpretować w kategoriach przekładu intersemiotycznego, gdzie sens literacki znajduje swój doskonały plastyczny ekwiwalent. Jak pisze Seweryna Wysłouch, przekładać można nie tylko fabułę, ale również postawy, oceny, nastrój²⁴⁴. Pojawienie się tych ilustracji w książce dla młodzieży, a nie dla dzieci, jest zabiegiem nietypowym i zakładam, że pojawiły się one z dwóch przyczyn. Pierwszy z nich jest uwypuklenie nastroju powieści. Obrazy są rysunkowe, niepełne, zanikają i przenikają przez siebie, jednocześnie podkreślają rozwijającą się seksualność Adeli – stąd ilustrowanie fragmentów jej nagiego ciała, ilustracja dziewczyny w wannie (wymienić jeszcze jakieś, dodać strony). Drugim celem jest rozszerzenie interpretacji – dopowiadają one niektóre wydarzenia i obrazują je symbolicznie. Jednocześnie w tetradzie powieści o Adeli, tom ten jest niejako przejściowy – między komiksową formą *Nikt nas nie upomni* kierowanego dla dzieci i będącego o dzieciach, a prozą poetycką w *Po śladach*, które mówi o młodych dorosłych. Mamy więc elementy plastyczne, kojarzone z literaturą dla dzieci, ale zdecydowanie bardziej subtelne, nieuchwytnie, fragmentaryczne, tak jak i samo dojrzewanie i wspomnienia z nim powiązane. Gdy bohaterowie wchodzi w dorosłość w kolejnej odsłonie historii, obrazy te (i jakiegokolwiek inne) zanikają.

²⁴⁴ Seweryna Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 124.



Il. 1. *Lato Adeli*, Agnieszka Wolny-Hamkało, il. Agnieszka Kozłowska, s. 23.

Książka spotkała się z pozytywną recepcją krytyczną, co zaowocowało przyznaniem jej Nagrody Polskiej Sekcji IBBY 2019 w kategorii „Książka Roku”. Autorka odchodzi w niej od utartych tropów empoweringujących i emancypujących, starając się znaleźć własny sposób opisanie seksualności i przeżyć głównej bohaterki. Mimo że cykl składa się z trzech tomów, to właśnie drugi z nich – *Lato Adeli* – wydaje się kluczowy. Proza ta ma ściśle artystyczny wymiar, podzielona jest na krótkie segmenty, migawki z poszczególnych pór doby (każdy segment ma tytuł *Dni Adeli* lub *Noce Adeli*), których Adela jest główną bohaterką, ale jednocześnie obserwujemy ją z perspektywy trzeciosobowego narratora. Same imiona *Adela* i *Ada* są niezwykle znaczące – odsyłają przecież zarówno do dominującej seksualnie Schulzowskiej Adeli, pożądlivej Nabokovskiej Ady i do pożądaney Adeli z powieści dla młodzieży Niziurskiego.

Noce Adeli

Dziwne zachowywało się miejsce, które pan dotknął. Było cieplejsze i Adela mogłaby przysiąc, że miało inny kolor (niż reszta Adeli). Było to też miejsce ruchome: czasem przesuwano się do brzucha i tam pulsowało, jakby dziewczynka połknęła całkiem żywe zwierzątko. A czasem rozpuszczało się pod skórą i obejmowało od środka całą Adelę. Jakby ją ktoś od środka porывał. Wieczorami, kiedy było już ciemno, wychodziła z jamniczką przed blok i spacerowała. We wtorki o tej porze w jednym z parterowych mieszkań chudy masażysta ugniatał strasznie grubą panią. Leżała jak wspaniała, lśniaca ryba na rozkładanym łóżku. Na łokciach miała dołeczki, jak ktoś, kto się szeroko uśmiecha.

Te łokcie uśmiechały się do Adeli. Patrzyła w rozjarzone światłem balkonowe okno i zastanawiała się, czy masażysta też zostawia na ciele grubej pani niewidoczne gołym okiem ślady²⁴⁵.

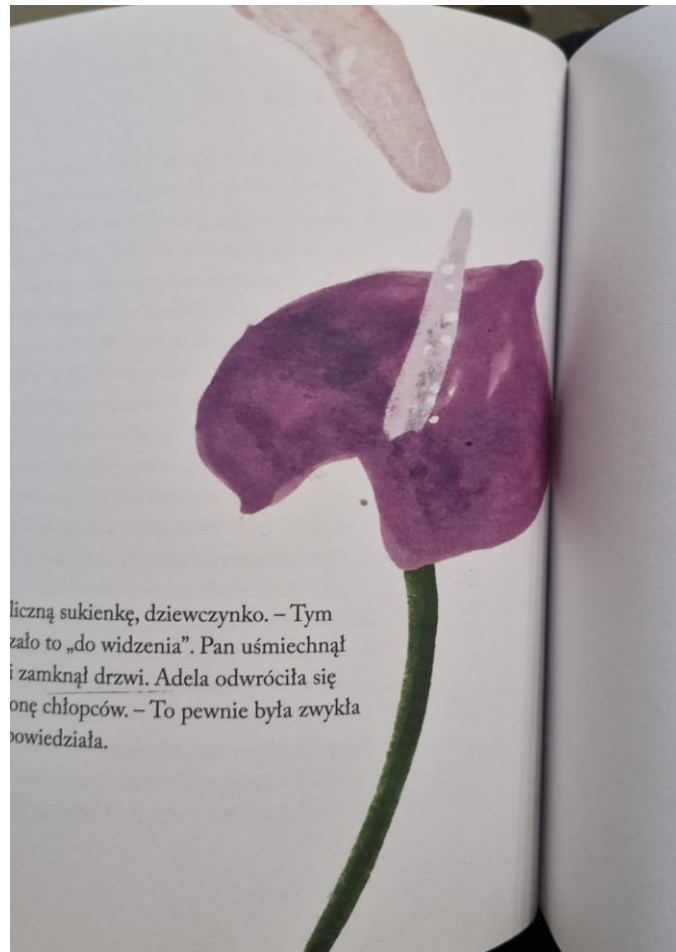
Poszczególne tomy trylogii różnią się między sobą: gatunkiem literackim, formą, wymową. Łączą je natomiast bohaterowie: Julek, Franek i Adela, choć w toku czytania trudno nie odnieść wrażenia, że Adela nie istnieje. W pierwszych dwóch częściach jest ona konceptem, uosobieniem dziewczynstwa. Z dziecka staje się nastolatką, a następnie z nastolatki – młodą kobietą. Co interesujące, wówczas jej droga się kończy, Adela znika – choć tak naprawdę zniknąć nie może, bo w rzeczywistości nigdy nie istniała. Można wobec tego uznać, że jest ona przede wszystkim tekstową ideą, aktantką, nie jest bohaterką wykreowaną na sposób antropomimetyczny²⁴⁶. W jej postaci aspekt estetyczny dominuje nad personalnym, stąd pewnego rodzaju stereotypizacja dziewczynstwa. Wolny-Hamkało subwersywnie porusza tematy związane z seksualnością i pożądaniem odczuwanym przez tytułową bohaterkę, tworząc niepokojącą, duszną atmosferę utraty niewinności i przeistaczania się z dziewczynki w młodą kobietę. Atmosfera książki jest duszna i oniryczna, a zakochana w dorosłym sąsiedzie Adela ma erotyczne, pełne freudowskich symboli sny o roślinach, które oplatają ją i unoszą, aż do momentu, w którym dotyka ją bezsenność.

No i zaczęło się: nie mogła spać. W samych majtkach (w koniki morskie) podchodziła do okien i liczyła te szyby, za którymi paliło się światło. Kto jeszcze nie spał w bloku naprzeciwko? [...] Ada miała swoje sposoby na bezsenność. [...] Dziewczyna zrzuciła kołdrę na ziemię, położyła się na wznak i wyobraziła sobie, że jest w starym domku w górach. Kiedyś odwiedzili taki domek i był w nim pokój roślinny. Czarna roślina pnąca zajęła cały pokój na antresoli! I teraz Ada wyobraziła sobie, że roślina wypuszcza biały, tłusty korzeń i ten korzeń podnosi Adę coraz wyżej i wyżej pod sam sufit i kołysze²⁴⁷.

²⁴⁵ Agnieszka Wolny-Hamkało, Agnieszka Kozuchowska, *Lato Adeli*, Warszawa, 2019, s. 41.

²⁴⁶ Bogumiła Kaniewska, *Śladami Tristana Shandy*, Poznań 2000, s. 114-116.

²⁴⁷ Tamże, 32-33.



Il. 2. *Lato Adeli*, Agnieszka Wolny-Hamkało, il. Agnieszka Kozłowska, s. 30.

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

Dni Adeli

Przyglądanie się komuś jest przyjemne, Adela zrozumiała to szybko. Na osiedlu wszyscy na siebie patrzyli. [...] A czasem to właśnie Ada szła i czuła na sobie te wszystkie spojrzenia jak musze łapki, klejące się trąbki, delikatne i lepkie. Wtedy dojrzewała w trybie turbo, lekko się nadymała i przybierała kpiący wyraz twarzy. Tylko w południe się zamyślała i zapominała sama o sobie. Miała wtedy buzię małej dziewczynki, ale wystarczyło, że jej wzrok spotkał się ze wzrokiem pana – zaraz się cała zmieniała. Czasem pan palił na balkonie, jego wąskie usta zaciskały się na papierosie jak śliska, trawiasta obrączka. [...]

Noce Adeli

A wtedy, zasypiając, wyobrażała sobie siebie pod drzwiami pana sąsiada – jako wysoką, rudą kobietę. Robiła scenę, wrzeszcząc: „Bo ty mnie nie szanujesz!”. A po namyśle dodawała: „Ty świnió”. I pan patrzył na nią z szacunkiem²⁴⁸.

Napięcie narasta wraz z duszną atmosferą, przerwana dwoma zjawiskami: burzą i nieokreślonym złym wydarzeniem – jako czytelnicy nie wiemy, co dokładnie się wydarzyło, wiemy jedynie, że w nocy na osiedle przyjechała policja, co spowodowało nagły wzrost zainteresowania rodziców Adeli nią samą – ich wcześniejsze powroty do domu, stosowanie imperatywów typu „nie rozmawiaj z obcymi”, „nie włóż się po mieście”. Paradoksalnie to niedookreślone złe wydarzenie zapewnia Adeli bezpieczeństwo – zaczyna lepiej spać, wraca do bycia dzieckiem, podlotkiem. Jednak pomazana czerwoną kredką ostatnia strona książki sugeruje jeszcze jeden, cielesny wymiar zmiany, który każe nam się zastanowić, czy złe wydarzenie nie działo się wyłącznie w głowie Adeli i czy nie była nim właśnie jej pierwsza menstruacja – biologiczny ryt przejścia. Innym możliwym wytłumaczeniem byłoby przerwanie hymenu lub gwałt – być może dokonany przez sąsiada lub mężczyzny z samochodu, do którego prawie wsiadła Adela. Tym, co wiemy, na pewno jest fakt, że długie, gorące lato dobiegło końca²⁴⁹.

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

²⁴⁸ Tamże, s. 12.

²⁴⁹ Również w sensie dosłownym – akcja *Po śladach* rozgrywa się jesienią. Dodatkowo z jednej strony lato ma wymiar metaforyczny – jako swoisty pożar zmysłów, a z drugiej – lato i wakacje sprzyjają romansom.

Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na liminalność przestrzeni wszystkich trzech tomów, doskonale wpasowującą się we wspomniany koncept dziewczynkości. Są to miejsca nieokreślone, dziwne, które każdy potrafi rozpoznać, do których każdy może się odnieść, takie jak bliżej niesprecyzowane zamknięte osiedle, pokryte trawą pobocze drogi na obrzeżach miasta, podejrzany hostel mieszczący się w brudnej kamienicy. Oprócz napięcia związanego z wolno upływającym czasem i gwałtownymi zmianami w samej bohaterce mamy do czynienia również z kontrastem w przestrzeni ukazanej w powieści – Adela mieszka na zamkniętym osiedlu, jej koledzy w betonowych, postkomunistycznych blokach, a jednocześnie cała trójka włóczy się po otwartych przestrzeniach nad jeziorem, wychodzi na dach wieżowca, aby móc pooddychać, leniwie snuje się po sztucznych, ale jakże pustych i rozległych przestrzeniach galerii handlowych i cementarza. Podobnie jak samo dziewczynstwo, niemiejsca z koncepcji Marca Auge złożone są z liminalnych klisz, zestawów skojarzeń kulturowych²⁵⁰. Doskonale korespondują przez to z samą postacią Adeli – Adela nie istnieje – Adela jest stanem przejściowym, byciem *między-i-pomiędzy*²⁵¹. zawieszeniem w niebycie czasu. Właśnie to zawieszenie charakterystyczne jest dla konceptu dziewczynstwa, które rozgrywa się w czasie między dwoma stanami: dzieciństwem a dorosłością. Przebywa się w nim z konieczności, a nie z własnej woli. Adela nie istnieje też dlatego, że złożona została z intertekstualnych klisz dziewczynstwa, uosabia wszystkie pojmowane kulturowo jego cechy – jest tak dziewczynska, że aż nierealna. W postaci Adeli odbijają się różnorodne intertekstualne pobłyski – martwych nastoletnich sióstr Jeffreyego Eugenidesa z powieści *Przekleństwa niewinności*, pożądlivej Nabokovskiej Ady, skrzywdzonej Lolity, dominującej schulzowskiej Adeli, targanej pożądaniem Amelii z powieści de Chateaubrianda... Nieistnienie Adeli polega na jej typowości, która sprawia wrażenie braku prawdopodobieństwa – Wolny-Hamkało nie korzysta z tych sposobów postaciowania, które współcześnie są odbierane jako służące tworzeniu postaci prawdopodobnych, czy nawet realistycznych czyli z antropomimetyzmu i psychologizacji. Jednak zniknięcie Adeli można postrzegać również w inny sposób – jako radykalny akt niezgodny, jak subwersywne „nie” powiedziane światu, który wtłacza Adelę w ramy stereotypowo pojmowanej kobiecości.

²⁵⁰ Marc Augé, *Nie-Miejsca : wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności: fragmenty*, przeł. A. Dziadek, [w:] „Teksty Drugie”, 2008, nr 4, s. 131-132.

²⁵¹ James Matthew Barrie, *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*, przeł. Aleksandra Wieczorkiewicz, il. Marcin Minor, Wydawnictwo Media Rodzina, 2019.

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



Il. 3. *Lato Adeli*, Agnieszka Wolny-Hamkało, il. Agnieszka Kozłowska, s. 54.

Jednocześnie *Lato Adeli* spełnia formę, która określiłabym jako odpowiedzialny erotyku – nie ma w niej bezpośrednich scen seksu, ale sensualne odkrywanie siebie jako istoty seksualnej. Pojawiają się również refleksje na temat społecznych wymiarów seksualności dziewcząt i trudności z nimi powiązanych. Jest to inny sposób myślenia o erotyce i o tym, czym jest erotyka. W ten sposób pełni on swoistą funkcję edukacyjną – dając adolescentkom narzędzia, aby upełnomocniać swoją seksualność, nabrać sprawczości. W książce Wolny-Hamkało pojawia się wiele zmysłowości i cielesności, w przeciwieństwie do różnych powieści dla dziewcząt o bezcielesnych nastolatkach, o których wspominałam

wcześniej, a jednocześnie, nie jest to zmysłowość ani wulgarna, ani infantyilizująca. Warto zaznaczyć również, że erotyki stanowią gatunek liryczny o tematyce miłosnej, a w powieści do czynienia mamy z efemerycznym, poetyckim stylem i kompozycją fragmentaryczną – winiętami z dni i nocy nastolatki. Jednocześnie ważna jest fokalizacja zmysłowa, dzięki której spoglądamy na świat oczyma bohaterki i doświadczamy tych samych wrażeń zmysłowych – zwłaszcza dotyku – co ona. Poetyka snu wprowadza nas w intymny świat sensualnych wrażeń Adeli, co podkreślone zostaje przez język – organiczny i cielesny, aby oddać jej stany emocjonalne powiązane z dorastaniem i pierwszym zauroczeniem. Jednocześnie nawiązując do refleksji z poprzedniego podrozdziału odnośnie do pornografii w YA, gdzie miewa ona subwersywny i emancypujący charakter wprawdzie można powiedzieć, aby *Lato Adeli* pełniło te samą funkcję, ale jako książka artystyczna trudno by charakteryzowało się podobną nośnością. Jednocześnie powieść Wolny-Hamkało stanowi swoisty ewenement – nie znalazłam dotąd dzieła podobnego, nawet w sensie kontekstowym – co czyni ją jeszcze bardziej wyjątkową.

2.3. Powieści Wattpadowe i fanfiction

Fanfiction posiada wiele definicji – polsko- i anglojęzycznych, istnieją również różnorodne typologie tekstów. Definiując, czym jest, można odwołać się do koncepcji literatury jako wiecznie otwartego archiwum Jacquesa Derridy – w ten sposób postępuje Abigail Derecho, uznając fanfiction za podgatunek literatury *zapożyczonej* – *derivative*²⁵². Wobec tego utwory fanfiction (ale również fanarty – filmowe, malarskie etc.) traktowane są jako teksty kultury, w których świat przedstawiony zaczerpnięty jest w części lub całości z istniejącego już dzieła, często cieszącego się popularnością²⁵³. Zdecydowanie łatwiej jest je omówić korzystając z pojęcia transfikcjonalności. Transfikcjonalność jest zjawiskiem, które obejmuje co najmniej dwa teksty kultury, tego samego autora lub niektóre odnoszą się do tej samej fikcji – może się to dziać przez wznowienie postaci, przedłużenie intrygi lub po prostu poprzez przynależność do tego samego świata fikcyjnego²⁵⁴. Powyżej opisane sposoby badania fanfiction są przydatne, gdy mamy do

²⁵² Zob. Barbara Kulesza-Gulczyńska, *Zagadnienie autorstwa w utworach fan fiction. Fandom jako kolektyw twórczy*, [w:] *Remiks. Teorie i praktyki*, pod. red. M. Gulik, K. Kaucz, L. Onak, Kraków 2011, s. 60.

²⁵³ Tamże.

²⁵⁴ „Stawiam sobie za cel dorzucenie kolejnego terminu do – już i tak obfitego – zbioru badań literaturoznawczych, a zwłaszcza do dziedziny, jaką jest poetyka. Przez transfikcjonalność rozumiem zjawisko, poprzez które co najmniej dwa teksty, tego samego autora lub nie, zgodnie odnoszą się do tej

czynienia z dziełami, które faktycznie odwołują się do literackich (telewizyjnych, filmowych, radiowych...) pierwowzorów. Jednak znaczna część z tego nie robi: fanfiction te noszą nazwę RPF, czyli *Real Person Fanfiction*, w związku z czym nie można przy ich analizie stosować koncepcji Gerarda Genette' czy Derridy. Warto zwrócić jednak uwagę, że fanfiki należące do kategorii RPF korzystają zarówno z wzorców tradycyjnych gatunków literackich, jak i ich odmian.

Fanfiction często analizuje się w kontekście ochrony własności intelektualnej i praw autorskich, jednak chciałabym się skupić na literalnym autorstwie²⁵⁵. Jak zwraca uwagę Barbara Kulesza-Gulczyńska, autor fanfiction funkcjonuje w fandomie za pośrednictwem „konstraktu” – awatara stworzonego na użytek aktywności pisarskiej, na który składa się suma opublikowanych przez niego tekstów i komentarzy, co z jednej strony pozwala na szeroko zakrojoną autokreację, a z drugiej może być niezwykle hermetyczne²⁵⁶. Sam internetowy nick może być na tyle hermetyczny, że zrozumiały jest tylko w obrębie jednego fandomu i odnosić się może do konkretnej postaci, sytuacji, czy nawet mema²⁵⁷. Dla jasności rozdziału, zdecydowałam się przyjąć definicję, w której fanfikiem nazywamy tekst opublikowany anonimowo (pod nickiem), który łączy w sobie dwie przestrzenie – fanowską i pierwotną bądź też realną na jednym z portali do tego przeznaczonych – np. AO3, Wattpad, fanfiction.net. Jednak w ostatnich latach zaobserwować możemy znaczące przesunięcie w obrębie tych portali, a zwłaszcza Wattpada, który stał się swoistą alternatywą dla blogów²⁵⁸, a także oficjalnego obiegu wydawniczego. Podstawowe kategorie tekstów na Wattpadzie wyglądają jak na ilustracji 1.

samej fikcji: czy to przez wznowienie postaci, przedłużenie uprzedniej intrygi lub przynależność do tego samego świata fikcyjnego”. Cyt. za: Paweł Marciniak, *Transfikcjonalność*, [w:] „Forum Poetyki”, nr 3, 2015, s. 103.

²⁵⁵Aspekt prawny w swoich badaniach porusza m.in. Katarzyna Grzybczyk. Zob. K. Grzybczyk, *Twórczość internautów w świetle regulacji prawa autorskiego na przykładzie fanfiction*, Warszawa 2015.

²⁵⁶Barbara Kulesza-Gulczyńska, *dz. cyt.*, s. 71.

²⁵⁷ Problem istnienia i tworzenia w przestrzeni internetowej porusza Natalia Osińska w swojej powieści *Fanfik*, gdzie główny bohater – Tosiek, mimo bycia outsiderem w szkole, w internecie ma rzeszę wiernych fanów, którzy są gotowi pomóc mu na różne sposoby.

²⁵⁸Większość platform blogowych, takich jak blogspot czy blog.onet.pl została w ostatnich latach zamknięta.

Wattpad Originals	Romance	LGBTQ+
Werewolf	New Adult	Fantasy
Fanfiction	Short Story	Teen Fiction
Historical Fiction	Paranormal	Editor's Picks
Humor	Horror	Contemporary Lit
Diverse Lit	Mystery	Thriller
Science Fiction	The Wattys	Adventure
Non-Fiction	Poetry	

259

Il. 4. *Kategorie tekstów na platformie Wattpad* – źródło: <https://www.wattpad.com/home> Zakładka Browse.

Pierwszą kategorię na platformie Wattpad stanowią tzw. Wattpad Originals, określane mianem „powieści wattpadowych”. Mimo że są to dzieła autorskie, stworzone niezależnie przez twórców, funkcjonują w przestrzeni internetowej analogicznie do fanfików. Kluczową różnicą pozostaje jednak fakt, iż nie nawiązują one do istniejących tekstów kultury ani do realnych osób. W ostatnich latach wiele z tych powieści zostało dostrzeżonych przez oficyny wydawnicze i opublikowanych w formie drukowanej, a znaczna część z nich osiągnęła status bestsellerów. Przykłady to seria „Hell” autorstwa Katarzyny Bartlińskiej (PS. Pizgacz), seria „Flaw(less)” Marty Łabędzkiej, trylogia „Moon” Weroniki Schmidt oraz saga „Rodzina Monet” Weroniki Marczak, której popularność stała się przedmiotem ogólnopolskiej debaty medialnej²⁶⁰.

Utwory te najczęściej należą do kategorii literatury YA, jednak obecne są również inne gatunki, w tym ciesząca się dużym zainteresowaniem fantastyka. Warto zaznaczyć, że powieści te, podobnie jak fanfiki, mogą zyskać status wiralowy, czyli gwałtownie rozprzestrzenić się w przestrzeni internetowej, zwłaszcza social mediów. W dużej mierze do takiej popularności przyczyniają się media społecznościowe, w szczególności TikTok, gdzie treści te są szeroko udostępniane przez licznych użytkowników, osiągając wysokie zasięgi i wzbudzając zarówno zainteresowanie, jak i szeroko zakrojone dyskusje – o charakterze aprobatywnym lub krytycznym. Problem autorstwa i kreacji osoby piszącej w fanfiction i powieściach wattpadowych jest istotny dla tematu niniejszej pracy,

²⁵⁹ <https://www.wattpad.com/home> Zakładka Browse [data dostępu: 2.11.2024 r.].

²⁶⁰ O czym piszę szerzej w rozdziale III dysertacji.

ponieważ – w odróżnieniu od omawianych wcześniej powieści dla dziewcząt – inaczej kształtuje relacje nadawczo-odbiorcze. W fanfiction, w odróżnieniu od klasycznych powieści dla dziewcząt czy dla młodzieży, nie mamy zazwyczaj do czynienia z dorosłą osobą, która kieruje swoją twórczość do osób młodszych, próbując przy tym pokonać przepaść pokoleniową, a z nastolatkiem/-tką piszącym do swojej grupy wiekowej²⁶¹, bądź osobą niewiele starszą. Już po pobieżnym rozeznaniu można zauważyć różnice między fanfiction i powieściami wattpaddingowymi, a tradycyjnymi powieściami dla dziewcząt, wynikającą nie tylko z używania innego języka, ale również z poruszania odmiennej tematyki. Pierwszym elementem odróżniającym te kategorie²⁶² jest brak dydaktyzmu, który można rozpatrywać na wielu poziomach. Jednym z nich jest sposób kreowania postaci, które nie pełnią roli wzorców moralnych – w trylogii „Hell” Nathaniel ma problemy z agresją i zachowuje się przemocowo, w serii Marczak natomiast bracia głównej bohaterki prowadzą nielegalne interesy, a także są wyjątkowo brutalni:

Oniemiałam. Nie dowierzałam, że w mgnieniu oka leniwa pora obiadowa mogła zmienić się w czas krwawej jatki. Dosłownie krwawej, bo gdy Shane szarpnął Tonyem, ten najpierw poleciał na bok i przeklął głośno, gdy kant stołu wbił mu się w brzuch, a potem w furii zwinął palce w pięści i wyjątkowo mocno uderzył Shane’a w twarz. Rozległo się ciche chrupnięcie, a wtedy po ustach i brodzie starszego z bliźniaków rozlała się czerwona ciecz. – Shane! Tony! – pisnęłam przez palce dłoni, którą przykryłam sobie buzię. Zrobiłam krok do przodu i od razu się zatrzymałam. Bałam się stawać między nimi, gdy obaj wyglądali jak w transie. Shane nawet nie przejął się swoją kontuzją, tylko zaatakował Tony’ego zarówno w walce wręcz, jak i słownie, obrzucając go jakimiś wyszukanyimi bluzgami. Obaj bliźniacy mieli bowiem ciekawy słownik, to trzeba im było przyznać²⁶³.

Takie postacie wzbudzają zaangażowanie emocjonalne czytelniczek, zwiększając dramatyzm poszczególnych wydarzeń, z czym łączy się również ogólne unikanie moralizowania przez autorki tychże książek. Historie pisane są z myślą o ukazywaniu rozwoju relacji między bohaterami, interesujących zwrotów akcji, a nie przekazywaniu wartości. Gdy rozważania aksjologiczne jednak się pojawiają, to zazwyczaj mimochodem, nie będąc jednoznacznie dydaktycznymi. Bohaterowie popełniają błędy, działają egoistycznie, stosują przemoc, ale czy jest to moralnie słusznie, musi ocenić sama czytelniczka. Ten brak dydaktyki ma wpływ również na tematykę utworów, o czym wspominałam już przy analizie młodzieżowych powieści erotycznych. Fanfiki

²⁶¹ Jennifer Dugan, *Who writes Harry Potter fan fiction? Passionate detachment, "zooming out," and fan fiction paratexts on A03*, [w:] "Transformative Works and Cultures", vol. 34, 2020. Dostęp online: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10583-021-09446-9> [data dostępu: 18.05.2025 r.].

²⁶² Używam słowa kategoria, jako że ani fanfiction, ani powieści wattpaddingowe nie są gatunkami literackimi, w przeciwieństwie do powieści dla dziewcząt.

²⁶³ Weronika Anna Marczak, *Rodzina Monet. Skarb*, Warszawa, 2022, s. 227 [wersja ebook].

i wattpadowe powieści stają się wówczas przestrzenią eksploracji tematów trudnych, bez konieczności ich jednoznacznej oceny. Te wszystkie elementy odczytywać można jako eskapistyczne – mają oferować czytelnikom ucieczkę od rzeczywistości (stąd popularność przenoszenia fabuły do USA, bądź Wielkiej Brytanii, co dzieje się w powieściach Łabędzkiej, Marczak, Prusinowskiej...), a nie pouczenia czy rady. Dostarczanie rozrywki i przyjemności jest priorytetem.

Internet zmienia sposób tworzenia, rozprzestrzeniania się i odczytywania twórczości nastolatek. Niektóre serwisy, jak właśnie Wattpad, umożliwiają zamieszczanie w tekście obrazów i zdjęć, co znacząco wpływa na jego strukturę. Możliwość dodania materiałów wizualnych w tekście powoduje, że częste opisy są na nich opierane (przykładowo czytamy opis ubioru bohaterki, a następnie widzimy zdjęcie znanej modelki czy aktorki w takim właśnie stroju, co ma, być może, ułatwić zapamiętanie danej postaci). Dla fanfikowego stylu charakterystyczne są długie deskrypcje codziennych czynności (przykładowo wybieranie ubrań, robienie śniadania, poruszanie się po domu etc.), wolna akcja, przeplatana nagłymi zwrotami, które jednak nie pozostawiają żadnych konsekwencji ani w świecie przedstawionym, ani w psychice bohaterów. Warto również wspomnieć o charakterystycznym dla wattpadowych powieści języku. Ma on być bliski czytelnikom, dawać złudzenie, że narratorka jest zwykłą dziewczyną, koleżanką, ale jednocześnie – nie posiada elementów slangu, nie zawiera modnych słów, bo wtedy dezaktualizowałby się zbyt szybko, co widzimy np. w powieściach dla młodzieży z lat 90. i 00. jak *Tabu* i *Obciach* Kingi Dunin, czy w serii „Bezsennik, czyli o czym dziewczyny rozmawiają nocą” Liliany Fabisińskiej. W wattpadowych powieściach mieszczą się niezwykle długie i szczegółowe opisy codziennych czynności (np. smażenia panekjków na śniadanie, wybieranie stroju), co ma pozwolić jak najbardziej utożsamić się z daną postacią. Jednocześnie poprawność tego języka nie jest normą, nawet w wersjach papierowych tychże książek – warto przyjrzeć się ponownie powyższemu cytatowi, gdzie narratorka, Hailie, „przykryła sobie buzię”, jej brat „w furii zwinął palce w pięści”, a ona bała się „stawać między nimi”. Powieści te, mimo licznych błędów stylistycznych i językowych, przyciągają nastoletnią publiczność. Język, dzięki opisanym powyżej cechom, jest tym aspektem utworu, który zachęca nastolatki do lektury – żywią one bowiem przekonanie, że jest to tekst, które mogłyby same napisać. W fanfiction i powieściach wattpadowych oczywiście prezentowane są wszelkiego rodzaju elementy inicjacyjne, charakterystyczne dla powieści *coming of age*. Jednak często również łamane

jest tabu związane z erotyką i pojawiają się treści pornograficzne o różnym stopniu intensywności, a sama treść tychże powieści skupia się często na relacjach między rówieśnikami, rodziną, pierwszych związkach. Sprawia to, że mimo braku obecności charakterystycznego dla młodzieży socjolektu, autorki posługiwac muszą się tymi samymi kodami kulturowymi, co nastoletnie czytelniczki. Fikcja fanowska może się wydawać przestrzenią oporu wobec dominującej kultury oficjalnej – podobnie, jak niegdyś III obieg był ucieczką przez komercjalizację sztuki, twórczością amatorską nie dającą się skapitalizować. Rzeczywistość wygląda jednak zgoła inaczej: fanfiction bywa kapitalizowane, czego najgłośniejszym przykładem jest bestsellerowe *50 Twarzy Graya* E.L. James, które początkowo stanowiło erotyczne fanfiction serii „Zmierzch” Stephanie Meyer²⁶⁴, jednak na użytek wydawniczy, ze względu na prawa autorskie, musiały zostać z niego usunięte niektóre podobieństwa – przykładowo wątki fantastyczne, obejmujące wampiryczność postaci. Fanfiction pisane przez nastolatki również bywa wydawane, czego najlepszym przykładem jest seria „After” Anny Todd, która doczekała się ekranizacji²⁶⁵. Jest to ciekawa egzemplifikacja zmiany medium: ranga tekstu opublikowanego w obrębie nowych mediów, w Internecie, zostaje podniesiona przez publikację w tradycyjnej formie książkowej, a ta następnie zostaje zekranizowana. Jednocześnie, polski Wattpad zdecydowanie jest wypalającym się fenomenem ostatnich lat. Jak mówi Łukasz Chmara, szef projektu Books4YA w Wydawnictwie Publicat i były szef marki wydawniczej We need YA Wydawnictwa Poznańskiego:

To jest ewenement: polski Wattpad nie był eksplorowany przez wiele lat, tam się dużo rzeczy pisało, zgromadziło, a potem nastąpił boom, bo Pizgacz i Marczak, to są chyba dwa wiodące nazwiska. Obecnie Wattpad jest już przebrany, nie ma tam takich rzeczy, które można by wydać, to już się trochę kończy i oczywiście są tam wciąż autorki, autorzy piszący nowe rzeczy, ale nie będzie już takiego boom na to raczej, bo wszystko zostało wybrane stamtąd, zabrane. Przeszukiwanie Wattpada jest w tym momencie trochę bezsensowne, bo już tam nic nie ma takiego wielkiego do wydania. Może pojawi się coś nowego? Być może, jest to jakieś narzędzie do na pewno promowania siebie jako osoby piszącej, pokazywania swojej twórczości, bo tu jest łatwy dostęp do bazy czytelników, głównie pewnie czytelniczych i można to wykorzystywać, żeby też tworzyć coś swojego, ale wydaje mi się, że taki największy boom już minął i raczej szybko nie wróci²⁶⁶.

²⁶⁴ Eva Illouz, *Hardkorowy romans. Pięćdziesiąt twarzy Greya, bestsellery i społeczeństwo*, przeł. J. Konieczny, Warszawa 2015, wersja ebook.

²⁶⁵ Jednocześnie „After” uznawana jest za serię kontrowersyjną: główny bohater wzorowany jest wprost na Harrym Stylesie, byłym głównym wokaliście One Direction; pojawiają się w niej motywy przemocy fizycznej i emocjonalnej między partnerami, jak i elementy gloryfikujące *rape culture*. Zob. <http://www.kulturalnameduza.pl/2019/03/historia-jednego-fanfiction.html> [datadostępu: 23.10.2024 r.].

²⁶⁶ Autoryzowany wywiad z Łukaszem Chmarą przeprowadzony przez Agnieszkę Kocznur dnia 22.11.2024. Całość w Załączniku nr 2.

Ten komentarz obrazuje jak portal zmienił się w kontekście pola produkcji kulturowej – początkowo dominowali w nim agenci o mniejszym kapitale instytucjonalnym, ale mogący aktywnie akumulować kapitał symboliczny – poprzez bezpośredni kontakt z czytelniczkami. Wattpad stanowił wówczas odrębne pole, bądź też subpole gry. Osoby tworzące w ramach tego pola funkcjonowały raczej autonomicznie, na uboczu, niezależnie od wielkich wydawnictw, co sprawiało, że mogły akumulować kapitał bez walki, czy też spełniania wymogów aktorów dominujących w polu literackim. W momencie boomu, o którym wspomina Chmara, subpole to zyskało legitymizację – wydawnictwa, dysponując kapitałem dostrzegły potencjał tych treści – zwłaszcza ekonomiczny – pod postacią nowego rynku i targetu. Bourdieu nazywa ten proces przejmowaniem kapitału symbolicznego przez instytucje. Miało to dwa główne skutki: z jednej strony autorki jak Marczak czy Pizgacz weszły do literackiego mainstreamu (przynajmniej w kategorii literatury dla nastolatek), z drugiej – reguły gry na platformie zostały zmienione. Chmara mówiąc, że Wattpad został *przebrany* pokazuje eksploatację zasobów pola i następującą dalej stagnację – pole utraciło autonomię i podporządkowało się ekonomicznym regułom gry, gdzie sam portal stał się raczej narzędziem autopromocji niż oddzielnym subpolem. Jako że pola produkcji kulturowej są dynamiczne, nieustająco adaptują się i transformują, taki obrót rzeczy nie musi wcale oznaczać zamknięcia pola – być może jego miejsce zajmą inne przestrzenie np. platformy, ale możliwe też, że moda na Wattpad wróci za kilka lat. W tym kontekście interesujące jest również, co stanie się z autorkami, które zdobyły popularność właśnie dzięki temu portalowi – jeśli traci on na relewantności, będą musiały poszukać nowych sposobów na utrzymanie dominującej pozycji w polu, zaadaptować się pod presją utraty władzy np. poprzez migrację do innych mediów²⁶⁷.

2.4 Powieści LGBTQ+

Temat orientacji psychoseksualnej oraz tożsamości płciowej, jak pisze Alicja Fidowicz, nie był dotąd podejmowany bezpośrednio w literaturze dla młodzieży²⁶⁸. Podobnie jak w literaturze dla dorosłych, wątki te ukrywano za metaforami grzechu, kary i choroby,

²⁶⁷ Co częściowo robi np. Edyta Prusinowska, które jest o wiele bardziej aktywna na TikToku i YouTube od pozostałych autorek, prowadzi również podcast.

²⁶⁸ Alicja Fidowicz, *Bohater nieheteronormatywny w powieści „Nad czarną wodą” Haliny Górskiej*, [w:] „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne”, 2016, nr 4 (15), s. 57.

a także za odniesieniami do estetyki, w szczególności muzyki i filmu²⁶⁹. Malwina Niewielska w artykule *Zarys historii amerykańskiej i polskiej młodzieżowej literatury LGBT* słusznie przytacza powieść *Kolacja na Titaniku* Krystyny Boglar z 1991 roku jako prawdopodobnie pierwszą, która otwarcie porusza temat nieheteronormatywności w polskich książkach dla młodzieży²⁷⁰. Powieść ta wykorzystuje konwencję pamiętnikarską, a *coming out* dokonuje się w niej jedynie przed czytelnikiem. Mówi ona przede wszystkim o zmaganiach głównego bohatera z własną seksualnością i lękiem przed odrzuceniem grupy. Narracja rozwija się stereotypowo, a fakt, że nieheteronormatywny bohater jest postacią poboczną, dodatkowo utwierdza w przekonaniu, że jest to sprawa marginalna. Niewielska dodaje, że „W XX wieku nie ukazała się inna polska książka młodzieżowa z postacią LGBT [...]”²⁷¹, z czym nie mogę się zgodzić: autorka pomija w ten sposób dzieło kluczowe dla odbioru powieści dla dziewcząt w latach dziewięćdziesiątych, czyli wydaną w 1994 roku *Pannę Nikt* Tomasa Tryzny. Zdaję sobie oczywiście sprawę z dyskusji genologicznej, która rozgorzała wokół powieści i tezy Czesława Miłosza, iż oto mamy do czynienia z pierwszą polską powieścią postmodernistyczną²⁷², jednak zwracam uwagę, że o gatunku stanowi w dużej mierze recepcja – a o żywym świadectwie odbioru *Panny Nikt* czytelnictwa wśród młodzieży stanowią pojawiające się do dzisiaj recenzje na forach i blogach. Trzecie wydanie powieści z 1995 roku ma również dopisek na okładce – „Tajemnicza podróż w dojrzewanie”, co sugeruje nam powieść inicjacyjną. Książka zdobyła również nagrodę Polskiej Sekcji IBBY za „Książkę Roku” w 1994 roku. Powieść, korzystając z narracji pierwszoosobowej, opowiada historię Marysi, która przeprowadza się z niewielkiej wsi do miasta, gdzie poznaje wyzwoloną, buntowniczą Kasię i hedonistyczną, bogatą Ewę. Pod ich wpływem Marysia zmienia się – w ten sposób zobrażona zostaje jako pierwsza w historii powieści dla dziewcząt i o dziewczętach postać otwarcie biseksualna:

- Zabijesz mnie?

- Tak - mówię - zabiję.

- W takim razie muszę przed śmiercią nauczyć cię całować się. Daj mi swoje usta...

Zsuwam się niżej, podaję jej usta. Całuje mnie. A może to nie ona? Może to słodka ciemność mnie całuje, i muzyka zza okna odległa i szum drzew w ogrodzie... Płynę przez ciemność jedwabną wstążką. Wszystko

²⁶⁹ Wojciech Śmieja, *Wstęp, do: Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej »literaturze homoseksualnej«*, Kraków 2010.

²⁷⁰ Malwina Niewielska, *Zarys historii amerykańskiej i polskiej młodzieżowej literatury LGBT*, [w:] „Dzieciństwo”, 2021, nr 1 (3), s. 159.

²⁷¹ Tamże.

²⁷² Czesław Miłosz, *O „Pannie Nikt” Tomka Tryzny*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, online, 1994. [Dostęp online z dnia 4.04.2024 r.: <https://wyborcza.pl/7,75410,328005.html>].

jest ciemnością i szumem drzew. Moja ciemna córeczka cysia mi cyczuszka. Dotykam słodkiej ciemności jej ciała. Jęczy cicho. Chcę słyszeć jej jęk i drżenie czuć. Dotykam jej związanych z tyłu rąk. O, moje biedactwo. Jak ona to wytrzyma przez całą noc... Związałam ją, bo strasznie mnie o to prosiła. Nie chciałam, było mi jej żal. Wtedy wydała mi taki rozkaz i musiałam to zrobić, bo akurat wypadła kolej na jej rozkazy. I choćby nie wiem jak prosiła, nie wolno mi jej rozwiązać aż do rana...²⁷³.

Ewa to stereotyp kobiety biseksualnej – rozwiązała kusicielka, która sprowadza główną bohaterkę na „złą drogę” – hedonizmu i przyjemności seksualnej bez udziału mężczyzny. Co ciekawe, nie znalazłam dotąd analizy tekstu, która interpretowałaby postać Ewy jako biseksualną, a relację między bohaterkami jako romantyczną. Wzorzec ten został powtórzony kilkanaście lat później w analogicznej historii – *Galeriankach* w reżyserii Katarzyny Rosłaniec, gdzie główna bohaterka jest wykorzystywana przez zakochaną w niej biseksualną bohaterkę. I również, zgodnie z długowieczną tradycją tzw. *bi-erasure*, czyli wymazywania osób biseksualnych z tekstów kultury²⁷⁴, umknęło to interpretującym. W *Pannie Nikt* bezpośredni *coming out* się nie pojawia – w prowadzonej pierwszoosobowo narracji główna bohaterka zwierza się czytelnikom, ewidentnie traktując seks z Ewą jako zabawę w duchu dominacji i uległości. Sama Ewa jest natomiast o nią zazdrosna, czego przykład stanowi fragment poniższego dialogu. Kasia, będąc w żałobie po śmierci ojca chce, aby Marysia („Majka”) ją odwiedziła. Ewa sprzeciwia się temu:

- Po lekcjach znów do niej pójdziesz?
- Gównu cię to obchodzi.
- Proszę cię, powiedz.
- Pójdę.
- Nie idź.
- Nie bądź zazdrosna.
- Ja? Zazdrosna? O taką idiotkę? Wybieraj. Albo ja, albo ona.
- Daj mi spokój.
- Więc już mnie nie kochasz?
- Ciszej, głupia. Kocham. Ale ona jest chora. Obiecałam, że przyjdę.
- W takim razie z nami koniec.

Ewa bierze swoją torbę i idzie do ławki Magdy. Podchodzę do niej po przerwie.

- Ewka, nie wygłupiaj się.
- Odczep się ode mnie. Odczepiam się.
- Ale po lekcjach czeka na mnie pod szkołą. - Wsiadaj - mówi. - Odwiozę cię do tej cholernej Kaśki.
- Zatrzymuje motocykl dopiero w Szczawnie przed swoją willą.
- Zawiozę cię tam za godzinę. Dobrze?
- Nawet za dwie, wariatko.

²⁷³ Tomek Tryzna, *Panna Nikt*, Warszawa 1994, s. 367.

²⁷⁴ Lorraine Hutchins, *Sexual Prejudice – The erasure of bisexuals in academia and in the media*, [w:] „American Sexuality Magazine”, 2005, nr 4, t. 3, s. 135-139.

Po obiedzie siedzimy w ogrodzie na huśtanej ławeczce. A Ewa:

- Powiedz, co mam zrobić, żebyś do niej nie poszła?

- To przecież nie ma dla nas znaczenia, że pójdę. Po prostu jej obiecałam, ona tam na mnie czeka.

- Rozkazuję ci. Nie wolno ci do niej pójść ani dzisiaj, ani nigdy. To rozkaz!

- Zapomniało maleństwo, że teraz moja kolej na rozkazy?

- No to wydaj mi szybko jakiś rozkaz.

- Dobrze. Rozkazuję ci, żebyś mnie puściła - do Kasi i żebyś nie miała do mnie o to pretensji.

- Zobaczysz, ona cię zniszczy!

- Jak nie przestaniesz, to pójdę zaraz!

Zeskakuję z ławeczki, odchodzę. Ewa biegnie za mną. Przytula się.

- Majeczko, nie idź, bo jak pójdziesz, to zwariuję. Wzdycham. Ewa ciągnie mnie za rękę²⁷⁵.

Początek lat dwutysięcznych przyniósł nie tylko zmiany w literaturze, lecz również zmiany społeczne. Jak pisze Błażej Warkocki, rozpoczęła się wówczas trzecia fala emancypacji osób nieheteronormatywnych w Polsce, zapoczątkowana przez projekt artystyczny Karoliny Breguły *Niech nas zobaczą!* (2003)²⁷⁶. Poprzednie dwie fale (1981 – 1990 – wczesna faza emancypacji i 1990 – 2003 – emancypacja gejowska i lesbijska) cechował brak widoczności w dyskursie publicznym i upolitycznienia kwestii LGBT+. W polu literackim zmiany przyniósł przede wszystkim rok kolejny wraz z wydaniem *Lubiewa* Michała Witkowskiego i wielopoziomowym fermentem, który wytworzył się wokół książki. Twórczość dla młodzieży nie rozwijała się paralelnie, jednak przejmowała z literatury „dorosłej” wątki i tematy związane z seksualnością (zwłaszcza kobiet): o ile możemy mówić o literaturze gejowsko-lesbijskiej w latach 90. i na początku dwutysięcznych, to o powieściach LGBT+ dla młodzieży nie. Pokazuje to również jak odmienną dynamikę ma pole literatury dla dzieci i młodzieży od tej dla dorosłych.

W literaturze dla młodzieży (w szczególności w powieściach dla dziewcząt) wyodrębnił się pod koniec lat dziewięćdziesiątych nowy nurt powieści realistycznej, który z braku lepszego określenia nazywam *szokującym* (tzw. *taboo-breaking books*) – nieheteronormatywność miała w nim funkcję sensacyjną, mającą zaszokować widza, często stanowiąc również jedyną cechę charakteryzującą daną postać. Książki te poruszały tematy związane z seksualnością przede wszystkim kobiet, takie jak,

²⁷⁵ Tryzna, *dz. cyt.*, s. 404-405.

²⁷⁶ Błażej Warkocki, *Trzy fale emancypacji homoseksualnej w Polsce*, [w:] „Porównania”, 2014, nr 15, s. 123.

przemoc²⁷⁷ (równieżseksualna²⁷⁸), aborcja i niechciana ciąża²⁷⁹, sponsoring i sex work²⁸⁰, kazirodztwo²⁸¹, związki z różnicą wieku²⁸², a także z uzależnieniami od narkotyków²⁸³, niepełnosprawnością²⁸⁴, zaburzeniami i chorobami²⁸⁵ były one nastawione na szokowanie czytelnika i miały wyraźny moralny wydźwięk, przestrzegając przed złem. Powieści poruszające wątki queerowe są wobec tego tylko jedną z realizacji powieści szokujących, gdzie szok jest spowodowany złamaniem tabu. Trudno znaleźć pozycje książkowe afirmujące seksualność dorastających dziewcząt czy chłopców z tamtego czasu, a gdy już na takie natrafimy, często pisane są one w duchu protekcyjnego podejścia do czytelnika, poradnikowo, przede wszystkim zalecają zachowywanie wstrzeźliwości seksualnej, głównie przez dziewczęta, nieokazywanie zbytnej sympatii chłopcom, „odpowiedni ubiór”, a także po prostu przestrożę przed seksem w duchu pedagogicznym, choć niekoniecznie edukacyjnym²⁸⁶. Osoby nieheteronormatywne w tych tekstach przedstawiane były jako nadal nieszczęśliwe, ukrywające się – pojawiają się jednak tam również interesujące *coming outy*. Jeden z nich znaleźć można w omawianej już powieści Doroty Terakowskiej *Ono* (2003):

– Ty jesteś pedałem... to znaczy tym... no... gejem, prawda? – spytała łagodnie, starając się go nie urazić. W słuchawce usłyszała najpierw milczenie, a potem głos graniczący ze szlochem:

– Nie, nie. Ja tylko chciałbym być kobietą.

Na moment zamilkła, porażona jego zwierzeniem. Możliwość, że jest pedałem („gejem”, poprawiła się zaraz w myślach), wydawała się jej bardziej do przyjęcia niż to, co teraz powiedział.

²⁷⁷ *Do pierwszej krwi* Grzegorza Gortata [2006], *Ja, Blanka* Ewy Barańskiej [2007], *Angel, dziecko ulicy* [2007] Marliese Arold, *A jednak... strzele!* Elisabeth Zöller, *Śmierć i dziewczyna* Andrzeja Klawittera [2008], *Urowadzona* Lucy Christopher [2010], *Pokrewny świat* Jany Frey [2007], *Błysk flesza* Christiana Linkera.

²⁷⁸ *Ślicznotka* Andrzeja Klawittera [2008], *Dobranoc, słonko* Heidi Hassenmüller [2004], *Posłuchaj mnie* Sarah Dessen [2008].

²⁷⁹ *Ono* Doroty Terakowskiej [2003], *Gorzkie urodziny* Anne Cassidy [2008], *Magda.doc* [1997] i *Paulina.doc* [1997] Marty Fox, *Małe kochanie, wielka miłość* Ewy Nowackiej [1997], *Bez odwrotu* Jany Frey [2005], *Najpiękniejszy dar* Lurene McDaniel [2007].

²⁸⁰ *Hell* Lolity Pille.

²⁸¹ *Tabu* [1998] i *Obciach* [2005] Kingi Dunin.

²⁸² *Cena miłości* Lurene McDaniel [2008].

²⁸³ *Hera moja miłość* [2003] i kolejne części cyklu Anny Onichimowskiej, czyli *Lot komety* [2004] i *Demony na smyczy* [2010], jak i nieco wcześniejszy *Pamiętnik narkomanki* Barbary Rosiek [1985], *Odlot na samo dno* Jany Frey [2004], *Żegnaj, Jaśmino* Ewy Barańskiej [2008].

²⁸⁴ Jako przykład można podać tu *Poczwarkę* Doroty Terakowskiej z 2001 roku, a także *Oskara i Panią Różę* Ericha-Emmanuela Schmitta [2004], która obecnie jest lekturą nicobowiązkową dla 7. i 8. klasy szkoły podstawowej, czyli dla 12-14-latków.

²⁸⁵ Marta Fox *Iza Anoreczka, Chcę żyć!* Marliese Arold [2006], *Cień motyla* Marjaleeny Lembcke [2001], Skóra Adrienne Marii Vrettos [2008], *Powietrze na śniadanie* Jany Frey [2011], *Przeklinam cię, ciało* Wandy Lachowicz [2000].

²⁸⁶ Np. *Pierwszy seks* [2005] i *Chłopaki i one* [2007] Melvina Burgessa, *Klub niewiniątek* Kate Brian [2005], wątek ten przewija się przez pierwszy [2001] i drugi tom [2003] *Stowarzyszenia wędrujących dzinsów* Ann Brashares w relacji Bridget i Erica.

- Są już takie operacje – odparła niepewnie. – Masz forszę, możesz się jej poddać.
- Nie, to nie tak. Ja jestem mężczyzną i chcę nim pozostać. Ale chcę być mężczyzną, który... – urwał, a ona czekała, co powie - ...który wkłada czasem jedwabną suknię...
- Zesztywniała, zaskoczona, z słuchawką przy uchu, a jego głos wibrował w niej jak melodia nieznanej piosenki.
- ...rozsmarowuje na twarzy gładki make-up. Maluje usta soczystą szminką, tuszuje rzęsy, wkłada perukę z długimi, lśniącoymi włosami, daje kroplę perfum za uszy i w zgięcia łokci...
- „Och, biedny”, pomyślała z przejęciem, a on mówił dalej:
- ...i jest piękny. Nie... Piękna. Jest piękna.
- Teraz jego głos wygrywał jak flet miłosną pieśń, ale była to miłość do lśniącej lycry, do lejącego się jedwabiu przylegającego czule do ciała, miłość do nie odkrytej tajemnicy luksusowych kosmetyków. [...]
- Powiedz jej to. Ona cię przecież kocha – powiedziała z wahaniem („ale czy niosłaby mu do pokoju świeżo wyprasowaną sukienkę i koronkowe majtki, tak jak dzinsy i koszulę?”).
- Nie mogę. Właśnie jej nie mogę tego powiedzieć. Kobieta we mnie jest całkiem inna niż ona, cała zbudowana z jej przeciwieństw i w dodatku jej nienawidzi...²⁸⁷.

Coming out jednego z drugoplanowych bohaterów, Andrzeja, stanowi papierek lakmusowy społecznego postrzegania nieheteronormatywnych postaci w literaturze dla niedorosłych dwadzieścia lat temu. Ujawnienie tożsamości odbywa się przez telefon – rozdzielenie przestrzeni realnej ma na celu ukazanie przepaści między główną bohaterką powieści, Ewą, a chcącym ją poślubić Andrzejem. Interesująca jest sama postać Andrzeja – jego tożsamość nie zostaje dookreślona, a *coming out* dotyczy przede wszystkim inności. Ostatecznie nie dowiadujemy się, czy Andrzej jest osobą transgenderową, niebinarną, *femboyem*, czy marzy o byciu *drag queen*. Postać wpada w stereotyp „transwestyty”, a jednocześnie we freudowską kliszę – jego inność spowodowana jest przez nadopiekuńczą matkę. Z uwagi na powyższe, powieść ta powiela i wzmacnia stereotypy na temat osób queerowych, nie można jej wobec tego uznać ani za edukacyjną, ani emancypacyjną. Pierwsze zwiastuny zmiany w literaturze dla młodzieży stanowi wydana w roku 2012 książka Anny Onichimowskiej *Koniec gry*, w całości poświęcona zmaganiom głównego bohatera z własną nieheteronormatywnością. Pod względem obrazowania postaci nieheteronormatywnych, powieść ta jest kontrowersyjna – powiela szereg stereotypów na temat osób queerowych, sygnalizuje też problemy, z którymi polska literatura LGBT+ dla młodzieży boryka się do dziś. Jej kulminacyjnym momentem jest *coming out* Alka, po którym bohater zostaje odrzucony – zarówno przez rodzinę, jak i przez przyjaciół, szkołę, sąsiadów. Co ciekawe, wymuszone wyjście z szafy

²⁸⁷ Dorota Terakowska, *Ono*, Kraków 2003, s. 304 [wersja ebook].

zapośredniczony jest w powieści przez medium, podobnie jak u Terakowskiej. Tym razem jest to jednak nie telefon, a internet.

Po dwóch godzinach męsk mój oficjalny *coming out* przedstawiał się następująco:

W niedzielę rozstałem się z ukochaną dziewczyną Renią, której w tym miejscu dziękuję za wszystkie wspaniałe chwile i życzę dużo szczęścia. Kłopot ze mną polega na tym, że nie wiem jeszcze, czy wolę być z kobietą, czy z mężczyzną, co Reni trudno było zaakceptować. Wcale się jej nie dziwię! Pozdrawiam wszystkich!

Umieściłem go na Facebooku i w poczuciu dobrze odrobionej lekcji poszedłem spać²⁸⁸.

Książka ma jednak pozytywne zakończenie. Alek nieszczególnie przeżywa wykluczenie i postanawia spełniać marzenia. Jego problemy, o których wcześniej wspomniałam, łączą się głównie z brakiem świadomości odnośnie do swojej orientacji, inności bohaterów, jak również z absolutnym pomijaniem przez autorów i autorki kwestii cielesności i seksualności. Brak głębi psychologicznej postaci jest podczas lektury wręcz uderzający i trudno oprzeć się wrażeniu, że Onichimowska wie niewiele o życiu mniejszości seksualnych w Polsce – opisy poszczególnych osób czy miejsc są wyjątkowo stereotypowe. Wyparcie i naiwność w odniesieniu do własnej orientacji psychoseksualnej lub w niektórych przypadkach również tożsamości, stanowi jednak jeszcze jeden rodzaj *coming outu* – przed samym sobą. W nowszej prozie LGBT+ YA można przytoczyć tu przykład głównego bohatera *Rado boya* Doroty Jaworskiej, jak i Daniela i Matyldę z trylogii Natalii Osińskiej. Bezradność bohaterów i bohaterek w odkrywaniu swojej tożsamości, orientacji, swojego ciała, jest w tych powieściach zaskakująca. W roku 2016 ukazała się pierwsza polska powieść young adult o tematyce trans – wspomniany w podrozdziale o YA *Fanfik* Natalii Osińskiej. Drugi tom powieści, *Slash*, napisany jest z perspektywy chłopaka Daniela, Leona, który przez swoją nieheteronormatywność został wyrzucony przez rodziców z domu, a trzeci, *Fluff*, z perspektywy jego przyjaciółki, Matyldy, która po raz pierwszy w życiu się zakochuje i wchodzi w związek z autystyczną dziewczyną. *Fanfik* nie był reklamowany jako książka queerowa – *blurb* na okładce sugeruje, że powieść dotyczy zbuntowanej dziewczyny (!), a zaprezentowany tam fragment, że osadzona jest mocno w popkulturze.

Szesnastoletnia Tosia dochodzi do wniosku, że nie chce już być grzeczną dziewczynką. W zasadzie... czy ona w ogóle chce być dziewczynką? A może nigdy nią nie była? [podkr. – AK]

²⁸⁸ Anna Onichimowska, *Koniec gry*, Warszawa 2012, s. 178.

Nie pojawia się żadna sugestia, że głównym bohaterem jest transpłciowy chłopak i że odkrywanie przez niego swojej tożsamości płciowej, a następnie proces tranzycji, stanowi główną oś powieści. Co ciekawe, w żadnej z książek nie padają słowa takie jak transgenderowość, homoseksualność, biseksualność, homo- czy transfobia, heteroseksizm etc. mimo że tematycznie książki z cyklu są właśnie o nich. Sama autorka twierdzi, że jej książki mają funkcjonować jako swoisty „koń trojański” – zainteresować sobą osoby, które nie kupiłyby książki z queerową etykietką, włączając w to konserwatywnych rodziców²⁸⁹. Uważam jednak, że był to zwyczajny zabiegiem marketingowym ze strony wydawcy – książka YA, z okładką stylizowaną na „Jeźycjadę” (portret bohatera w zbliżeniu) być może sprzeda się lepiej bez kontrowersji i szumu medialnego. Traktuję to jako brak konsekwencji w łamaniu tabu.

Popularność książki i jej następnych części spowodował, że tematyka LGBT+ weszła na stałe do kanonu polskich książek dla młodzieży – można wspomnieć nie tylko o kolejnych autorkach piszących książki na ten temat jak *Fanfik* (2016, Krytyka Polityczna), *Slash* (2017, Agora), *Fluff* (2019, Agora), *Rado boy* Doroty Jaworskiej (2019, Krytyka Polityczna), *Hurt/Comfort* (2020, Wydawnictwo KobiECE) i *Angst with happy ending* (2021, Wydawnictwo KobiECE) Weroniki Łodygi, *Bruno Whatever* (2022, Prószyński i S-ka) Leo Gramskiego, *Pierre i Raimundo – Cztery pory roku* (2019, Bucketbook), *Hodowla* Katarzyny Ryrych (2019, Wydawnictwo Adamada), *Nie wiesz o mnie wszystkiego* (2021, Books4YA), *Joachim* (2013, istotne.pl) i *Joachim. Zemsta* (2015, istotne.pl) Grażyny Hanaf, *Mój ostatni miesiąc* (2022, Filia) Marcela Mossa, *Truskawkowy blond* Edyty Prusinowskiej (2022, Moondrive), *Nigdy nie będziesz szło samo* Anouk Herman [2023]²⁹⁰, lecz również o wydaniach przekładów książek anglojęzycznych autorów (np. Adama Silvery, Casey McQuiston, Alice Oseman, Kelly Quindlen, Phila Stampera, Kacen Callender, Masona Deavera czy Toby’ego McSmitha). Polskie książki LGBTQ+ YA mają swoją specyfikę. Jedną z ich elementów jest ich tzw. *wholesomeness*²⁹¹ – wszystkie problemy udaje się

²⁸⁹ Patrycja Bąk, „*Jest to powieść bardzo osobista...*” – wywiad z *Natalią Osińską*, [w:] radiosfera.pl z dnia 8.11.2017 r. Dostęp online: <https://www.sfera.umk.pl/31092/jest-to-powiec-bardzo-osobista-wywiad-z-natalia-osinska/> [data dostępu: 27.06.2025 r.].

²⁹⁰ Tej powieści, jak i osobie autorskiej, poświęcam podrozdział w rozdziale III dysertacji, jednak warto tutaj zaznaczyć, że jest to powieść znacząco różniąca się od typowych queerowych powieści dla nastolatków/ów wydawanych współcześnie.

²⁹¹ Słowo to nie ma dobrego polskiego odpowiednika, choć można jest tłumaczyć jako pozytywny, serdeczny, zdrowotny. Przytaczając definicję Cambridge Dictionary, *wholesome: good for you, and likely to improve your life either physically, morally, or emotionally*. Dostęp online: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/wholesome> [data dostępu: 1.07.2025 r.].

przewyciężyć, nieważne jak bardzo rodzina bohatera jest dyskryminująca (a zazwyczaj takie nie są w ogóle opisywane), zawsze w końcu akceptuje swoje nienormatywne dziecko, które wspierane jest przez różnorodnych przyjaciół. Wierzę, że jest to swoista reakcja autorów tych książek na nieprzyjazność świata zewnętrznego wobec osób LGBTQ+ w Polsce – książki te mają stanowić rodzaj wyimaginowanego azylu dla dyskryminowanych nastolatków i młodych dorosłych, czyli pełnią funkcję eskapistyczną. Drugim istotnym elementem, charakterystycznym dla tychże jest dwujęzyczność praktyk językowych zarówno postaci, jak i czytelniczek. Przykładowo, w *Fanfiku* główny bohater pisze tzw. *drabble* po angielsku i jego marzeniem jest zobaczyć musical *Wicked*. Młode czytelniczki, które płynnie posługują się zarówno językiem polskim, jak i angielskim, zyskują dostęp do szerszej oferty literackiej, co pozwala im na szybsze i lepsze zrozumienie globalnych trendów i wartości kulturowych. Dwujęzyczność przestaje być narzędziem edukacyjnym, a staje się narzędziem wywierania wpływu – m.in. na wydawców, o czym piszę szerzej w rozdziale III dysertacji.

Powieści LGBTQ+ kierowane do nastolatków/ów przez długi czas umiejscowione były na peryferiach pola literackiego – nisko usytuowane w hierarchii symbolicznej, traktowane jako literatura drugorzędna, często infantylizowana i nacechowana dydaktyzmem lub mająca szokować. W świetle teorii pola literackiego Bourdieu, literatura LGBTQ+ YA jest wynikiem walki o uznanie i symboliczny prestiż. Jej rozwój i coraz większa widoczność pokazują, że pole literackie powoli przesuwają się od dominującej, heteronormatywnej normy w stronę większej akceptacji dla głosów mniejszościowych, które wcześniej były uznawane za „nieortodoksyjne” lub niewłaściwe. Dopiero w ostatnich latach – m.in. poprzez sukcesy serii takich jak *Fanfik* Natalii Osińskiej czy komiksów i serialu *Heartstopper* Alice Oseman – literatura ta zaczęła zdobywać uznanie i przesuwać się w stronę bardziej autonomicznych pozycji w polu. Literatura ta pokazuje, jak z czasem zmieniają się zasady gry w świecie literatury – historie wcześniej spychane na margines zaczynają być coraz bardziej zauważane i doceniane. Mimo to osoby autorskie książek wciąż często muszą dostosowywać się do panujących norm i oczekiwań – zarówno społecznych, jak i estetycznych – by ich opowieści w ogóle mogły zaistnieć i dotrzeć do czytelników. Chciałabym jednak podkreślić, że *boom* na ten podtyp literatury już w Polsce

minął, co wynika z wielu czynników: zmian w polityce, powolnej większej akceptacji inności, jak i po prostu oswojenia się z tematem²⁹².

²⁹² Jak mówi Łukasz Chmara: „[...] Książki queerowe zaczęły pojawiać się gęsto na rynku zagranicznym, a potem my to z Mileną przekładaliśmy na rynek polski. I to była taka moja największa misja w We need YA, żeby z takimi opowieściami docierać do coraz większej grupy odbiorców. Ale nastąpił taki czas, gdzie to się trochę wysyciło, tak to nazwijmy. Dużo zaczęło być tych powieści z reprezentacją. Potem już ta reprezentacja była na drugim planie. I to też ok, to się jakoś tak powoli zasymilowało. I to nie były już tylko książki krzyczące, że to jest historia o lesbijkach, to jest historia o geju, to jest historia o osobie nieheteronormatywnej czy niebinarnej. Stało się jakoś tak, mam wrażenie, że znormalizowało się to, powiedzmy. Ze względu na to, że tych tytułów było coraz więcej i jest wciąż ich bardzo dużo. Potrzeba rynkowa została zaspokojona. Oczywiście jeśli chodzi o nasz kraj i to, co się dzieje w polityce, to wciąż jest jeszcze sporo do zrobienia. Ale jest ta świadomość, że w tej sferze książkowej potrzeba bycia zauważoną czy zauważonym została jakoś zaspokojona. Nadal te książki są dostępne i to jest super. Fajnie, że nie są zakazywane, jak w wielu miejscach na świecie. Mam nadzieję, że nigdy do tego nie dojdzie. Ale tak, boom na książki YA z reprezentacją się skończył. Teraz bardzo trudno jest sprzedać dobrze książkę, która jest "typowo queerowa"... Będziemy wypuszczać w przyszłym roku książkę o osobach aroace. To taka obyczajówka. Mamy dużo wątpliwości, czy to się dobrze sprzeda, bo jest to teraz nisza. Ale temat nieustannie aktualny i potrzebny — to też widzimy, i dlatego wydajemy. Ale też nie spodziewamy, że to będzie fenomen, jak w przypadku *Wszystkiego jest najlepsze*, czy właśnie *Przewodnika lesbijki...*, czy książek Adama Silvery. Bo to już nie jest ten moment, nie ten czas.” Zob. Załącznik nr 1. Wywiad z Łukaszem Chmarą z dnia 22.11.2024 r.

ROZDZIAŁ III

ODBIORCZYNIĘ LITERATURY DLA DZIEWCZĄT

3.1. Recepcja czytelnicza a recepcja krytyczna

Już w 2000 roku Kinga Dunin pisała, że ideologia funkcjonuje jako wszechobecne narzędzie walki, które, choć często wydaje się być przeźroczyste, realnie wpływa na sposób postrzegania i interpretacji rzeczywistości²⁹³. Jeśli dana ideologia jest powszechnie akceptowana, jej elementy są często przedstawiane jako obiektywne i naturalne, podczas gdy alternatywne stanowiska są dyskredytowane i marginalizowane. W takim przypadku *status quo* nie prowadzi bezpośredniej walki, lecz zamiast tego wyklucza różnice poprzez przypisanie im etykiet ideologicznych, które mają na celu ich zdyskredytowanie i marginalizację. Istotnym aspektem tego procesu jest przemoc symboliczna, która wyklucza odmienne perspektywy z dyskursu, utrzymując jednocześnie dominację obecnych norm i wartości²⁹⁴. W kontekście literatury dla dziewcząt szczególnie ważne jest rozważenie, jak te mechanizmy ideologiczne wpływają na sposób, w jaki postrzegane są odbiorczynie tejsze. Adolescentki – grupa społeczna, funkcjonują w stanie przejściowym między dzieciństwem a dorosłością. Ich status bywa zatem często postrzegany w kategorii "innego", a one same, znajdujące się w nieokreślonej przestrzeni, w której są zarówno nie do końca dziećmi i nie do końca dorosłymi. Takie traktowanie, które oscyluje między akceptacją a niepewnością, odzwierciedla głębsze ideologiczne napięcia i obawy, które wpływają na produkcję i konsumpcję literatury dla nastolatek. W efekcie, może ona odzwierciedlać i jednocześnie reprodukować ideologiczne napięcia, zarówno utrwalając i wyzwalaając istniejące normy społeczne. Nastolatka ma w kulturze status ontologicznie niepewny, tak samo i kierowana do niej literatura.

W ramach pola kulturowego, szczególnie widocznego w przestrzeni cyfrowej, nastolatki doświadczają złożonych mechanizmów dominacji, które przejawiają się zarówno w

²⁹³ K. Dunin, *Karoca z dyni*, Warszawa 2000, s. 30.

²⁹⁴ Tamże, s. 31.

patriarchalnych strukturach, jak i w zjawisku politycznej poprawności. Adolescentki znajdują się w pozycji szczególnej, zarówno ze strony paternalistycznych praktyk, które traktują je protekcyjnie – jak dzieci – jak i z powodu seksualizacji, które uprzedmiotawiają je jako kobiety. To podwójne uwikłanie tworzy szczególną dynamikę w polu symbolicznym, w którym ich kapitał kulturowy zostaje ograniczony przez te sprzeczne oczekiwania. Jak pisała Elisabeth Long:

Podobnie jak kobieca seksualność czy bezpłatna praca pozarynkowa („Co takiego robiłaś cały dzień?”), kobieca lektura wymaga kontroli. Przepuszczalnie dlatego jest aż tak niebezpieczna, ponieważ dotyczy konsumpcji i przyjemności, a często także seksualności i romansu, czyli potrzeb, które kobiety „powinny” zaspokajać w ramach społecznie uprawomocnionych struktur rodziny i realnego świata. Kobieca lektura, zarówno jako czynność, jak i treść (fikcja, stereotypowo fikcja romansowa), jest groźna, ponieważ reprezentuje ucieczkę i niesie ze sobą przynajmniej możliwość podważenia struktur, które dyscyplinują nasze życie²⁹⁵.

Polityczna poprawność, rozumiana tutaj jako narzędzie władzy symbolicznej, działa w sposób ambiwalentny, co szczególnie widoczne jest na przykładzie platform takich jak BookTok czy Bookstagram. Z jednej strony mamy do czynienia z instytucjonalnymi praktykami, które starają się narzucić określone normy moralne, argumentując potrzebę ochrony nastolatek przed treściami uznawanymi za nieodpowiednie. Te działania są często odgórnie narzucane i mają na celu cenzurowanie odbioru literatury przez młode czytelniczki, co z kolei ogranicza ich dostęp do różnorodnych form kapitału kulturowego.

Dunin pisze również o politycznej poprawności (*political correctness*, PC, obecnie często zwana wokizmem), która działa jak miecz obusieczny, co widać zwłaszcza na BookToku i Bookstagramie. Z jednej strony mamy do czynienia z osobami, które uważają, że nastolatki należy przede wszystkim chronić, a przejawami PC są obecne w literaturze postacie niebiałe, LGBTQ+, czy też jakiegokolwiek inne przejawy różnorodności [*diversity*, przykładowo obrazowanie osób niebiałych, neuroroznorodnych, z niepełnosprawnościami etc). Jest to ruch odgórny, nakierowany na cenzurowanie odbioru literatury przed nastolatki. Z drugiej strony mamy do czynienia z pewnego rodzaju autocenzurą samych czytelniczek – *virtue signaling*. Widać to np. przy oburzeniu towarzyszącemu zmianie wieku odbiorczyń poszczególnych przekładów książek np. z +18 w US na +16 w Polsce, bez rozumienia kontekstu kulturowego i prawnego (przykładowo różnego wieku zgody w poszczególnych krajach, kwestii cenzury).

²⁹⁵ Elisabeth Long, *O społecznej naturze czytania*, przeł. M. Maryl, [w:] „Teksty Drugie”, 2012, nr 6, s. 145-146.

Jednocześnie należy podkreślić, że czytelniczki wypowiadające się o literaturze, znacząco przesuwają spór na linii estetyka–wartości rynkowe, który istniał od lat między krytyką literacką a wydawnictwami. Obecnie krytyka zostaje niejako pominięta, choć usilnie próbuje zaznaczyć swoją obecność w polu. Czytelniczki zwracają się ze swoimi żądaniami wprost do wydawnictw, co zobrazowane zostaje w podrozdziałach dotyczących skandalu okładkowego w wydawnictwie *We need YA*, jak i skandalu powiązanego z wydawnictwem Prószyński i S-ka. Obie te sytuacje ukazują, w jaki sposób czytelniczki, korzystając ze swojego kapitału – ekonomicznego i społecznego (obecność w social mediach, zdolność do zorganizowania się) próbują przejąć i podporządkować sobie pole literatury dla nastolatków, ale są z góry skazane na niepowodzenie: pozostali aktorzy w polu są o wiele bardziej biegli w grze rynkowej, jak i posiadają więcej kapitału, zarówno ekonomicznego i kulturowego, co czyni tę grę bardzo nierówną. Rozdział ten zaczyna jednak inna dyskusja – polemika krytyczek i pedagogów odnośnie do samej literatury YA na łamach znaczących ogólnopolskich gazet, z której nastoletnie czytelniczki zostały zupełnie wyłączone. Następnie komentuję wywiad z Anouk Herman i przechodzę do różnego rodzaju starć czytelniczek z kapitałem. Rozdział zakończony zostaje refleksjami na temat funkcjonowania obecnych fandomów czytelniczych i influencingu literackiego. Należy zaznaczyć, że wszystkie opisywane w rozdziale zjawiska odnoszą się (choć czasem nie wprost) do recepcji literatury dla nastolatków. Pomijając zagadnienia w oczywisty sposób powiązane z odbiorem tejże, pozostałe odnoszą się przede wszystkim do budowania wspólnoty czytelniczej, a przez to kulturowej. Stanowią one również przejaw walki o władzę symboliczną w polu literackim, gdzie nastolatki próbują zaznaczyć swoją obecność i wywrzeć wpływ na innych aktorów. Praktyki odbioru funkcjonują jako przejawy budowania wspólnoty opartej na habitusie generacyjnym i płciowym, a jednocześnie jako dystynktywne narzędzie legitymizacji tegoż. Recepcja literatury przez nastolatki nie ogranicza się więc do oceny tekstu pod względem estetyki, ale jest polem praktyk społecznych, w którym negocjowane są granice.

3.1.2. Dyskusja wokół *Rodziny Monet* Weroniki Marczak i literatury YA

Tak jak zostało wspomniane wcześniej, pierwsze zwiastuny wejścia literatury YA do polskiego pola literackiego datuję na wydanie *Fanfika* Natalii Osińskiej – mimo że anglojęzyczna literatura YA jest w Polsce znana i niemal kultowa od dziesięcioleci,

wystarczy wspomnieć serie takie jak „Harry Potter” J.K. Rowling, czy „Igrzyska Śmierci” Susanne Collins. Jednak swoisty szczyt popularności gatunku w Polsce łączy się z dwoma wydarzeniami – pandemią wirusa Covid, a co za tym idzie izolacją młodzieży, tymczasowym zamknięciem szkół i miejsc użyteczności publicznej, a także z kolejną już w polskim polu literackim *inwazją piór niewieścich*, reprezentowaną przede wszystkim przez dyskusję, którą wywołała popularność bestselleru autorstwa Weroniki Marczak – serii „Rodzina Monet”.

Na początku warto zastanowić się, czy ta dyskusja jest w jakiś sposób inna od historycznych dyskusji na temat czytelnictwa młodzieży, a w szczególności nastoletnich dziewcząt? Okazuje się, że niekoniecznie. W zarzutach formułowanych przeciwko literaturze YA pojawiają się przede wszystkim trzy zarzuty:

1. jest to literatura złej jakości (zarzut aksjologiczny);
2. jest to literatura szkodliwa (zarzut pedagogiczny);
3. jest to literatura (na różny sposób) pornograficzna i/lub brutalna (zarzut estetyczny).

Jednocześnie w publicystyce pojawiają się zarzuty niewypowiedziane wprost, ale może właśnie przez to ważniejsze, czyli, że jest to literatura czytana przede wszystkim przez dziewczęta i pisana również przez dziewczęta (tzw. powieści wattpadowe) i młode kobiety. Dyskusję tę można sprowadzić do fundamentalnego pytania: kto decyduje o tym, co powinny czytać nastolatki — i dlaczego nie one same? Współczesna polemika wokół literatury YA przypomina zarówno spór z początku XX wieku, określany jako „inwazja piór niewieścich”, jak i debatę dotyczącą tzw. literatury menstruacyjnej z lat 90. W obu przypadkach krytyka koncentrowała się przede wszystkim na autorkach — kobietach, a jej głównymi autorami byli mężczyźni. Tymczasem w najnowszym sporze nastąpiło istotne przesunięcie: to nie tyle pisarki, ile same czytelniczki stają się głównym obiektem krytyki. Choć zmienia się adresat zarzutów, ich charakter i siła pozostają zaskakująco podobne. Chciałabym przyjrzeć się temu zjawisku na przykładzie trzech tekstów opublikowanych w Rzeczpospolitej, odnosząc się również do innych głosów w tej debacie. Pierwszym z tekstów, którym chciałabym poświęcić uwagę jest artykuł Darii Chibner pt. „Załóż te majtki” (w dostępie elektronicznym pt. „Jak young adult niszczy literaturę.

Książki dla młodzieży pełne bylejakości”²⁹⁶). Pojawia się w nim wiele zarzutów względem tych powieści wziętych z różnych porządków. Tekst ten jest skrajnie krytyczny – autorka nie znajduje w YA żadnych cech pozytywnych, a lista tych negatywnych jest wyjątkowo długa. Chibner wskazuje, że literatura YA zawiera przemocowe i pornograficzne treści (np. gwałty, przemoc w związkach, kazirodcze relacje), które mogą negatywnie wpływać na emocjonalny i psychiczny rozwój młodych czytelniczek, a schematy wypracowane podczas ich czytania kształtują niezdrowe wzorce relacji międzyludzkich. Co więcej, jak twierdzi autorka, brak jest badań dotyczących skutków czytania literatury niskiej jakości (pełnej seksu i przemocy) i możliwych negatywnych konsekwencji dla rozwoju poznawczego i psychicznego młodzieży. Wspomina ona również o wzmacnianiu stereotypów i schematów emocjonalnych przez literaturę YA, co może skutkować problemami w nawiązywaniu zdrowych relacji interpersonalnych. Zwraca też uwagę na sposób odbioru literatury przez czytelniczki: „słuchanie książek na trzykrotnym przyspieszeniu, omijanie opisów, bo są zbyt męczące, narzekanie na to, że jak jest ściana tekstu na stronie, to trudno się skoncentrować, porady na temat tego, jak radzić sobie ze zbyt skomplikowanymi opisami, byle tylko skończyć daną pozycję szybko i od razu przejść do następnej²⁹⁷”, jak i na słabą jakość redakcji i korekty powieści YA. Chibner niechętnie odnosi się również do relatywizmu aksjologicznego, za którego skutek uważa właśnie popularność powieści YA i romantasy (gatunek powstały w połączenia romansu i fantastyki, wyjątkowo popularny w ostatnich latach). Dodatkowo podkreśla, że celem tychże jest „sprawiać przyjemność i poprawiać samopoczucie²⁹⁸”, co również ocenia negatywnie. Ostatnim zarzutem wyrażonym wprost jest emocjonalność dyskusji internetowych na temat poszczególnych pozycji książkowych. Te wszystkie wady powieści YA są bardzo konkretne i można z nimi na różny sposób polemizować, jednak najbardziej istotną wadą gatunku zdają się być wedle Chibner jego czytelniczki. Pozwolę sobie przytoczyć kilka cytatów:

To Weronika Plota [...] Dostać się do jej stolika autorskiego w trakcie jakichś książkowych targów stanowi nie lada wyzwanie. Najpierw trzeba od samego rana wystać swoje w kolejce, a potem jeszcze przebić się przez **tłum rozochoconych nastolatek**, i to tych młodszych – 12- czy też 14-letnich [...] ²⁹⁹ [podkr. – AK].

²⁹⁶ Daria Chibner, *Jak young adult niszczy literaturę. Książki dla młodzieży pełne bylejakości*, [w:] „Rzeczpospolita” z dnia 2.05.2025. Dostęp online: <https://www.rp.pl/plus-minus/art42218421-jak-young-adult-niszcz-literature-ksiazki-dla-mlodziezy-pelne-bylejakosci> [data dostępu: 7.07.2025 r.].

²⁹⁷ Tamże.

²⁹⁸ Tamże.

²⁹⁹ Tamże.

Z jednej strony mamy tu zarysowany klasyczny problem, który Bourdieu opisywał w *Regułach sztuki* – napięcie między uznaniem wewnętrznym a legitymizacją zewnętrzną. Jednocześnie mamy do czynienia z seksistowską marginalizacją dziewczęcego doświadczenia kulturowego, infantyilizowaniem nastoletnich czytelniczek, co szczególnie widać w pogrubionym przeze mnie fragmencie. Nie dość, że nastolatki są tłumem, masowo poddają się jakiemś zjawisku, to użycie epitetu *rozchocony* bagatelizuje ich doświadczenie czytelnicze i wręcz seksualizuje je same. A ich entuzjazm można przecież uznać za wyraz szczerego zaangażowania w pole produkcji kulturowej, jakim jest literatura. Zamiast tego autorka sugeruje, że jest on irracjonalny i przesadzony.

Skąd właściwie biorą się twórczynie young adult? Często ściąga się te książki z Wattpada, internetowej platformy, na której użytkownicy mogą publikować, czytać i komentować swoje opowiadania, wiersze, fan fiction oraz inne teksty literackie. [...] Marketingu też za bardzo robić nie trzeba – **wyśle się kilkanaście egzemplarzy recenzenckich do booktokerek i dziewczyny już same podadzą wieści o tytule dalej, w świat**. Oczywiście, mało która autorka wyłowiona z Wattpada zdobędzie splendor i rozpoznawalność, która przypadła w udziale Weronice Marczak i jej „Rodzinie Monet”. **I tak zostają ze straconymi złudzeniami, choć z silnym przeświadczeniem, że są pisarkami z ogromnym talentem. Na szczęście w kolejce czekają następne, półki bowiem nie znoszą próżni**³⁰⁰ [podkr. – AK].

Autorki wywodzące się z internetowych platform przedstawione są jako naiwne dziewczęta z „przeświadczeniem o swoim talencie”, które zostają „ze straconymi złudzeniami”, co ma wydźwięk pogardliwy i protekcyjny. Chibner reprodukuje tu hierarchiczny model kultury w którym jedynie nieliczni twórcy zasługują na uznanie, a autorki to łatwo zastępowalna masa – przecież „w kolejce czekają następne”. Jest to klasyczny przykład przemocy symbolicznej – autorka artykułu dysponująca niezwykle dużym kapitałem symbolicznym (doktorat, praca redaktorki, prowadzenie podcastu itd.) umniejsza i trywializuje inne, młodsze kobiety, które działają poza tradycyjnymi instytucjami legitymizacji. W rezultacie reprodukuje mizoginiczne wzorce marginalizacji kobiecej twórczości.

Na nowe dzieła czekają nie tylko nastolatki, lecz także **dorośle kobiety, czytające bez ustanku**. To przecież słyszymy od specjalistów – że **panie czytają więcej. Szkoda że nie lepiej, gdyż wybierają zazwyczaj poradniki, young adult i coraz popularniejsze romantasy** (gatunek literacki, który łączy elementy powieści fantasy i romansu). Tam to się dopiero dzieje. Seks, przemoc i brutalność wylewają się z każdej strony. **A my musimy coraz bardziej uważać** w księgarniach, aby nie naciąć się na **pornografię ukrytą pod ładną okładką** z dodatkiem barwionych brzegów [podkr. – AK].

Pomijając seksistowską narrację deprecjonującą gusta czytelnicze kobiet, zwracam uwagę na klasistowską dychotomię, którą buduje tutaj autorka: **my** musimy uważać,

³⁰⁰ Tamże.

podczas gdy **one** wybierają poradniki, YA i romantasy. W ten sposób uchomiona zostaje panika moralna i lęk przed kobiecym pożądaniem oraz ekspresją seksualności, która nie wpisuje się w konserwatywne normy. Ten mizoginiczny dyskurs nad kobiecą cielesnością i wyobraźnią, a także konsumpcją, jest po raz kolejny wyrazem przemocy wobec uczestniczek życia literackiego, które są niżej w hierarchii pola. a ich preferencje czytelnicze opisywane są jako wulgarne, a nawet niebezpieczne.

Problem z głowy, można przejść do kolejnej książki, a **monolog Molly Bloom z „Ulissesa” trzeba wyrzucić do kosza**. Jaki bowiem czytelnik wytrwałby do jego końca? [...] Degradacja postępuje. **Tak jak komedie romantyczne zabiły melodramat filmowy, tak romantasy dobija fantastykę**. [...] Porzućmy złudzenia. Statystyki z bibliotek są bezwzględne. Kto czyta byle co, wcale za jakiś czas nie sięga po lepszą literaturę. Pozostaje ciągle na tym samym poziomie. Nie zauważono też bogatszej wyobraźni i lepszego poziomu koncentracji u miłośniczek romantasy. Trzeba pogodzić się z faktami. Przecież **nikt rozsądny nie uznaje słuchających disco polo za melomanów, podobnie jak fanów filmów pornograficznych za kinomanów**. Pora na to, aby podobne kryteria zastosować do czytelników literatury niskich lotów³⁰¹.

Hierarchia gustów oparta na wykluczeniu jest bardzo jawnym przykładem elitarystycznej przemocy symbolicznej. Autorka dokonuje jukstapozycji elementów klasycznego kanonu literackiego – *Ullises* Joyce’a – aby skonstrastować je z „niskimi” przejawami kultury czytelniczej, które reprezentują przede wszystkim powieści YA, a ich czytelniczki zostają obarczone winą za generalną „degradację” kultury. Z perspektywy Bourdieu mamy tu do czynienia z brutalnym aktem dystynkcji, czyli klasyfikowania i wartościowania praktyk kulturowych celem umocnienia pozycji hegemonu. Wybory czytelnicze nastolatek są nie tylko wyśmiewane, porównywane do muzyki disco polo i pornografii, ale również traktowane jako zagrożenie dla porządku kulturowego. Autorka nie tylko więc odmawia uznania ważności literaturze, która buduje wspólnotę – tożsamościową i emocjonalną, ale niejako przy okazji wymazuje również istotność udziału w kulturze popularnej. Artykuł Chibner nie jest więc tylko atakiem na gatunek – jest atakiem przede wszystkim na dziewczęcą podmiotowość w polu produkcji kulturowej – jako na szkodliwą, niedojrzałą i wymagającą naprawy, a nie integralny element pola literackiego.

Zaledwie 4 dni później ukazała się polemika z Chibner autorstwa Sylwii Stano i Eweliny Szyszkowskiej o tytule „Czy autorki Young Adult naprawdę niszczą literaturę?”³⁰². Autorki słusznie zwracają uwagę, że nastoletnie pisarki YA pisząc czerpią z własnych doświadczeń, opowieści koleżanek i udziału w różnorodnych czatach. Podnoszą również

³⁰¹ Tamże.

³⁰² Sylwia Stano, Ewelina Szyszkowska, *Czy autorki Young Adult naprawdę niszczą literaturę?*, [w:] „Rzeczpospolita” z dnia 9.05.2025 r. Dostęp online: <https://www.rp.pl/plus-minus/art42249081-czy-autorki-young-adult-naprawde-niszczaliterature> [data dostępu 8.05.2025 r.].

kwesję scen przemocowych i pornograficznych pisząc o założeniu Chibner, że nastolatki swoją wiedzę o świecie czerpią przede wszystkim z książek – mimo że cała kultura i media przesiąknięta jest treściami, które Chibner wskazuje jako szkodliwe i wulgarne. Zwracają one również na nierównowagę w kwestii rozłożenia kapitałów między młodocianymi autorkami a wydawnictwami, gdzie te pierwsze nie mogą osiągnąć wiele chcąc opublikować swój debiut – nie są w stanie wymusić na wydawcy lepszej redakcji i korekty, lepszych stawek, warunków umowy. Podkreślają, że Chibner pomija w swoim artykule cały kontekst biznesowo-ekonomiczny, infrastrukturę czytelnictwa. Jednocześnie wprost odnoszą się do protekcyjnego i seksistowskiego tonu w jakim został napisany artykuł do tego stopnia, że konkluzją polemiki jest wiktymizacja kobiet i dziewcząt jako winnych aksjologicznego upadku literatury.

Chibner w swojej odpowiedzi z dnia 16.05.2025 roku pt. „Young Adult nie jest do obrony. Dalej będzie niszczyć literaturę” próbuje przenieść ciężar wystosowanych przez nią oskarżeń z nastoletnich czytelniczek na wartość książek, a zarzuty seksizmu, atakowania kobiet i pogardy wobec czytelniczek nazywa „stereotypowymi”³⁰³. Zwraca też uwagę, że nie atakuje literatury YA z powodu jej tematyki, a uderza w nią „za całokształt – za mierną treść, kiepski styl, fabularne niedostatki, uwstecznianie literatury”. Próba przeniesienia akcentu z czytelniczek na literatury YA to zabieg mający na celu zamaskowanie mechanizmu wykluczającej dystynkcji, która opierają się na arbitralnych kryteriach estetycznych – zuniwersalizowanych, ale ukształtowanych w konkretnej, akademickiej klasowo usytuowanej tradycji kulturowej. „Niszczenie literatury” nie dotyczy więc konkretnych cech tekstów, ale służy delegitymizacji upodobań odbiorczyń, które wedle badaczki nie posiadają wystarczającego kapitału kulturowego, aby zostać uznanymi za „prawdziwe” czytelniczki i przedstawiając gust dziewcząt jako zagrażający kulturze wysokiej. Innym problemem tekstu Chibner jest zaszufładowanie całego gatunku jako słabego, co jest oczywistym zabiegiem retorycznym. Autorka podnosi również kwestię nie-feministyczny, bądź antyfeministycznych, tropów romansowych, które znajduje w powieściach YA:

[...] to po prostu zwykła pornografia, gdzie główna bohaterka wije się w każdej możliwej pozycji przed dominującym wampirem/smokiem/demonem i jego potężnym przyrodzeniem. On bierze ją bez zgody, bez

³⁰³ Daria Chibner, *Young Adult nie jest do obrony. Dalej będzie niszczyć literaturę*, [w:] „Rzeczpospolita” z dnia 16.05.2025 r. Dostęp online: <https://www.rp.pl/plus-minus/art42289071-young-adult-jest-nie-do-obrony-dalej-bedzie-niszczyc-literature?refreshpaywall=6ddc70c1-3572-409a-947c-da2ee15723f1> [data dostępu: 8.05.2025 r.].

względu na krzyki, rani ją, a jej się to jeszcze podoba, ale to przecież tylko fikcja literacka. No chyba, że byłaby to pornografia czytana przez mężczyzn. Czy wtedy narracja nie byłaby zupełnie inna? Jeżeli Sylwia Stano i Ewelina Szyszkowska chcą być konsekwentne, to albo muszą przyznać, że pornografia nie wyrządza nikomu żadnych szkód, albo powinny uznać, że wpływa tylko na mężczyzn, przez co same przechodzą na seksistowskie pozycje. Przypominam też, że chłopaki (choć w mniejszym stopniu) również sięgają po young adult. Naprawdę autorki uważają, że nic takiego się nie stanie, jak będą ciągle czytać o facetach biorących kobiety siłą? Czy jednak im gorzej idzie odróżnianie fikcji od rzeczywistości³⁰⁴?

Chibner po zbudowaniu fałszywej dychotomii w swoim pierwszym tekście (w którym zrównuje czytanie i oglądanie pornografii), buduje kolejną, zrównując pornografię czytaną przez mężczyzn i kobiety (i też pisaną przez mężczyzn i kobiety). Ta dychotomia również jest fałszywa, opiera się na założeniu, że literatura *męska* jest zwyczajnie uniwersalna i transparentna, a ta pisana i czytana przez kobiety – podejrzana i to ją należy poddawać krytyce. Zrównanie tychże perspektyw ignoruje uwarunkowaną historycznie i kulturową asymetrię we władzy symbolicznej i kapitałach. Dodatkowo powieści fantasy z wyrazistymi wątkami erotycznymi, seksualnymi i kinkowymi były tworzone przez polskich pisarzy od lat osiemdziesiątych – wystarczy wspomnieć tu tytuły takie jak cykl „Achaja” Andrzeja Ziemiańskiego, serię o „Panu Lodowego Ogrodu” Jarosława Grzędowicza, Cykl Inkwizytorski Jacka Piekary, czy którąkolwiek powieść fantastyczną Jarosława Ziemkiewicza. To, co w ich przypadku uchodziło za przejaw swobody twórczej lub treści „dla dorosłych” w przypadku autorek YA stanowi przykład złego, wulgarnego gustu i upadku moralnego przed którym należałoby uchronić czytelniczki.

Young adult niszczy literaturę właśnie przez postawę wyznawaną przez Stano i Szyszkowską, które są w stanie sięgnąć po każdy argument, byle tylko obronić książki i są pierwsze do rozgrzeszenia tych, którzy sięgają po byle jaki tytuł. Feminizm nie polega na tym, że nie można krytykować kobiecych wyborów, a każdą aktywność wykonywaną w większości przez kobiety należy hołubić. Tak jak mamy odwagę krytykować ludzi (niezależnie od płci) za to, że oglądają mierne filmy, zapychają sobie czas zerkaniem na reality show, słuchają disco polo (owszem, to wszystko psuje naszą kulturę, bo przyzwyczajają nas do bylejakości), tak nie możemy się wzdrygać przed piętnowaniem złych książek. Nawet jeśli ktoś będzie starał się przypiąć nam łatkę seksisty³⁰⁵.

Chibner uczestniczy więc w konserwatywnym utrwalaniu pola poprzez delegitymizację kobiecej twórczości i ich odbiorczyń, poprzez wpisywanie ich praktyk w dyskurs niekompetencji kulturowej. W ten sposób sama dokonuje aktu przemocy symbolicznej, zakładając, że erotyzacja i przemoc w wykonaniu mężczyzn są konwencją gatunkową, a te same strategie używane przez kobiety są wyłącznie deprecjonowane.

³⁰⁴ Tamże.

³⁰⁵ Tamże.

3.2. Imprinty polskich wydawnictw dla nastolatków

W latach 2014-2024 powstało kilkanaście imprintów polskich wydawnictw dla nastolatków³⁰⁶. Warto zwrócić uwagę, że przeważająca ich część ma częstkę YA w tytule, co sugeruje grupę docelową poszczególnych inicjatyw. Imprinty wydawnicze³⁰⁷ stały się dla wydawców narzędziem do kreowania odrębnych tożsamości marek, bardziej bezpośrednio przemawiających do nastoletnich czytelniczek. Dzięki temu łatwiej dostosować komunikację i ofertę wydawniczą do oczekiwań odbiorczyń. Należy jednak podkreślić, że rozwój tego segmentu rynku wiąże się z różnego rodzaju napięciami i konfliktami w polu. Dotyczą one zarówno praktyk biznesowych podejmowanych przez wydawnictwa, jak i komunikacji z czytelniczkami. Przytoczyć należy w szczególności trzy przypadki, które wzbudziły ogromne kontrowersje w środowisku czytelniczek tychże wydawnictw. Obrazują one różne problemy w środowisku wydawniczym charakterystyczne dla literatury dla nastolatków. Pierwszy opisuje konflikt na linii wydawca – czytelniczki, drugi odnosi się do cenzury, jak i nieuczciwych praktyk marketingowych, a trzeci opisuje zderzenie się nastoletnich i debiutujących autorek z prawami rynku.

3.2.1. We need YA – skandal okładkowy

W polu produkcji kulturowej literatury dla nastolatków obserwujemy coraz wyraźniejsze napięcia między habitusem młodych odbiorczyń, które aktywnie współtworzą symboliczną wartość dzieł, a pozostałymi aktorami. Decyzje redakcyjne i marketingowe — dotąd zdominowane przez kapitał ekonomiczny — zaczynają być weryfikowane przez społeczność posiadającą własny kapitał kulturowy i symboliczny, wypracowany m.in. w ramach praktyk recepcyjnych w przestrzeni cyfrowej. Ten przypadek odsłania mechanizmy walki o dominację w polu, gdzie granice stają się coraz bardziej płynne. Opisany przypadek ukazuje jak znaczący wpływ na proces autonomizacji pola

³⁰⁶ Wydawnictwo YOUNG (od Wydawnictwa Kobiecego); You&YA (Wydawnictwo Muza SA); We need YA (Wydawnictwo Poznańskie); Flow Book, Moondrive, OMG!Books, OdyseYA (Wydawnictwo ZNAK); MintYoung i MintWitch (Wydawnictwo Mięta); YANA (Świat Książki; sierpień 2023); Wydawnictwo NieZwykłe (zmiana oferty wydawniczej); YA! (Wyd. Foksal); Feeria Young (Wydawnictwo Feeria); Młody Book (Wydawnictwo Sonia Draga); Books4YA (Zielona Sowa); Wydawnictwo HYPE (Filia); MustRead (Media Rodzina); SeeYA (maj 2023) Czarna Owca; Time4YA (wrzesień 2023) Grupa Wydawnicza Publicat; Wydawnictwo YAsne! (wrzesień 2023) z Wydawnictwa Lira.

³⁰⁷ Imprinty wydawnicze (ang. *publishing imprints*) to marki lub pododdziały wydawnictwa, które funkcjonują w jego strukturze, ale mają własną nazwę, tożsamość i często profil tematyczny.

literatury YA zyskały grupy odbiorcze, które dotąd funkcjonowały na jego peryferiach. Kontrowersja została zapoczątkowana przez post Łukasza Chmary, pracownika wydawnictwa, z dnia 10 kwietnia 2020 roku, którego treść brzmi:

Cześć! 🌟😊 Jeżeli uczestniczyliście w live na naszym fanpage'u, dobrze wiecie, że #Gołąbiwąż Shelby Mahurin już wkrótce ukaże się w Polsce! Yaay! 🌟👉 Mamy dziś dla Was kolejne trudne zadanie – wybór najlepszej okładki! Potrzebujemy pomocy. Projektujemy własną wersję. Z wielu różnych względów postanowiliśmy pokusić się na takie działanie i liczymy, że nas wesprzecie! 😊Przedstawiamy piękną, rysowaną okładkę oraz wersję zdjęciową. Która podoba Wam się bardziej? Podzielcie się swoim zdaniem, nieście wieści dalej. Im WIĘCEJ opinii, tym lepiej! CZEKAMY! 🌟³⁰⁸

Pomimo faktu, że dyskusja odbyła się w zamkniętej grupie fanowskiej związanej z wydawnictwem *We need YA – We need YA Book Club* na portalu Facebook – jej echa szybko rozprzestrzeniły się w przestrzeni internetowej związanej z literaturą, znanej jako *bookternet*, wywołując szeroką falę komentarzy i reakcji. W ramach tej debaty odnotowano 396 komentarzy, z czego przeważająca większość, przekraczająca liczbę 300, miała charakter negatywny. Kontrowersje wywołały dwa kluczowe aspekty. Pierwszym z nich było tłumaczenie tytułu powieści Shelby Mahurin *Serpent & Dove* na *Gołęb i Wąż*³⁰⁹. Chociaż przekład ten jest teoretycznie poprawny z punktu widzenia językowego, społeczność fanek uznała go za niewystarczająco poetycki i nieadekwatny w odniesieniu do faktycznej treści oraz atmosfery dzieła (*Gołęb i Wąż* niesie ze sobą inne obrazowanie niż np. sugerowana przez niektóre fanki *Żmija i Synogarlica*). Ponadto, w pierwotnej propozycji wydawnictwa pozostawiono niezmienny znak "&", co zostało odebrane jako przejaw niekonsekwencji w procesie translacji tytułu. Próba wymuszenia zmiany tytułu przez czytelniczki stanowiła przykład praktyki dystynkcyjnej – czyli zaznaczenia symbolicznej władzy, udowodnienia wydawnictwu, że odbiorczyńie posługujące się j. angielskim na równi z polskim są w stanie przełożyć tytuł w sposób bliższy oryginałowi.

Drugi wątek dyskusji wyznaczyły zaproponowane przez wydawnictwo dwie okładki do wyboru – żadna z nich nie przypadła do gustu fankom, wiele z nich zwracało uwagę, że

³⁰⁸

Pisownia oryginalna, <https://www.facebook.com/groups/989849401174229/search/?q=go%C5%82%C4%85b%20i%20w%C4%85%C5%BC> [dostęp: 5.08.2024 r.].

³⁰⁹ Biblioteka Narodowa odnotowuje tytuł jako *Gołęb & wąż*, jednak wydawca i wszelkie źródła internetowe i medialne korzystają z zapisu, który pojawia się w tekście głównym.

nie oddają one ducha czy charakteru książki i podkreślało przywiązanie do okładki oryginalnej – amerykańskiej. Ostatecznie, po naciskach ze strony odbiorczyń, wydawnictwo zdecydowało się na wybór oryginalnej okładki. Co więcej, strategia marketingowa opierająca się na oferowaniu czytelniczkom wyboru (pozornego, bardzo ograniczonego) została całkowicie zarzucona. Rezygnacja z praktyk hegemonicznych na rzecz tradycyjnych strategii ujawnia wpływ kapitału ekonomicznego na pole literackie. Mimo że był on ukryty, ujawnił się sam.

Dynamika pola literackiego jednoznacznie wskazuje, że w dzisiejszym kontekście nie ma miejsca na propozycje, które nie spełniają standardów narzuconych przez czytelniczki. Konsumentki literatury, wyposażone w specyficzny habitus kształtowany przez ich doświadczenia i pozycję w polu, są nie tylko świadome swoich pragnień, ale również potrafią je artykułować i próbować wpływać na decyzje wydawnictw. Autonomia pola literackiego zostaje w ten sposób zakwestionowana, gdyż czytelniczki mogą wymusić zmiany nawet w przypadku potencjalnych strat finansowych wydawcy, takich jak zakup licencji na grafikę z okładki oryginalnego wydania czy przesunięcie premiery książki.

Dodatkowym aspektem tej dynamiki jest fakt, że wiele czytelniczek decyduje się na zakup oryginalnych wydań książek, mimo iż mogą nie być w stanie ich przeczytać z powodu bariery językowej. Ten fenomen świadczy o postrzeganiu książki nie tylko jako nośnika treści literackiej, ale także jako elementu estetycznego czy wręcz dekoracyjnego, jako tzw. książkobiek. Ten aspekt poruszam w podrozdziale 3.4., gdzie omawiam wpływ kultur Bookstagrama i BookToka na najnowszą produkcję kulturową.

Podjęłam temat tejże kontrowersji w wywiadzie z Łukaszem Chmarą³¹⁰, której fragment chciałabym tu przytoczyć³¹¹:

[ŁCh]

[...] Tak, jest taka rzecz jak sprawdzanie rynku i potrzeb klienta... To było trochę takie świadome badanie tego, jaka będzie reakcja czytelników i czytelniczek na różne projekty. [...] Nie byliśmy w ogóle przygotowani na takie zaangażowanie osób akurat w tamtej chwili i na to, że ta sytuacja będzie mieć taki impakt na dalsze losy marki i naszej kooperacji z — głównie — czytelniczkami. No i prawdą jest, że pod

³¹⁰ Łukasz Chmara – redaktor, specjalista w branży wydawniczej, obecnie związany z Grupą Wydawniczą Publicat, gdzie prowadzi imprint Time4YA. Wcześniej kierował marką We need YA w Wydawnictwie Poznańskim, zdobywając doświadczenie w tworzeniu i promocji literatury młodzieżowej. Dzieli się swoją wiedzą jako wykładowca na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, gdzie prowadzi zajęcia o tworzeniu wydawnictwa.

³¹¹ Rozmowa została zredagowana i poddana autoryzacji. Całość wywiadu zamieszczam jako załącznik nr 2 do dysertacji.

moim postem nie było dużo pozytywnych głosów... Pamiętam to teraz doskonale, byliśmy nieco zaskoczeni, rozmawialiśmy później między sobą z Mileną [Buszkiewicz, redaktor prowadząca i menadżerką projektów wydawniczych w Wydawnictwie Poznańskim – AK], zastanawiając się: czemu taki jad leje się na te grafiki, na te graficzki, które stały za tymi projektami, na ten biedny tytuł i na to wszystko. Nieco nas to zaskoczyło, może poraziło. Aczkolwiek mieliśmy też z tyłu głowy jakąś gotowość na to, że projekty się nie spodobają i posiadaliśmy również tę oryginalną okładkę, gdzieś tam w zanadru, wiesz, załatwiliśmy wcześniej ten projekt. Zatem byliśmy przygotowani na różne rozwiązanie sytuacji, ale było nam strasznie przykro, że na przykład projekt Dixie, która się postarała, żeby narysować to tak, jak trzeba, według briefu, został zhejtowany i jej też nie było jakoś specjalnie z tym miło. Aczkolwiek, jeśli chodzi o niuanse i szczegóły wydawnicze, to nie było takie działanie, nie wiem, odruchowe czy impulsywne, to było mniej więcej zaplanowane: badamy temat, grunt oraz potrzeby odbiorców literatury, którą wydajemy.

[...]

[AK]

Okej, a czy to, że jednak zostaliście de facto zmuszeni do zaakceptowania tej oryginalnej lub przerobienia na polski tej oryginalnej okładki, w jakiś sposób miało wpływ na premierę książki, jakoś ją opóźniło, czy to w ogóle nie było problemem?

[ŁCh]

Nie, wydaje mi się, że nie. Ta książka wyszła, gdy już była pandemia. Robiliśmy też wokół tej premiery duży szum, bo chcieliśmy, żeby fajnie się sprzedała. Oczywiście, planowaliśmy również zestaw z gadżetami, więc tam było dużo przygotowań i to nie wpłynęło jakoś negatywnie na cały proces wydawniczy. Nie miało to większego znaczenia, ale miało taki plus, że cała ta sytuacja niejako napędziła potem sprzedaż i hype wokół tego tytułu, bo więcej osób zauważyło, oczywiście, że on istnieje, że coś się wokół niego dzieje. Zaangażowanie emocjonalne tej grupy odbiorców było już znacznie większe niż pewnie byłoby bez sprawy z głosowaniem na okładkę. Ta społeczność dziewczyn, głównie Instagramowa, zaczęła wyczekiwać tego, co będzie dalej, kiedy ta książka właśnie trafi do ich rąk i zainteresowanie powieścią drastycznie wzrosło. To było dla nas, oczywiście, dobre, dla całego brandu też.

Wypowiedź Łukasza Chmary stanowi interesujący przykład komercjalizacji uczestnictwa kulturowego i zarazem instrumentalizacji głosu czytelniczek w ramach pola produkcji kulturowej. W wypowiedzi wyraźnie widać, że mimo, że wydawca deklaratorywnie zajmował się „badaniem potrzeb rynku”, reakcje fanek nie zostały potraktowane jako wyraz upodobań kulturowych ani estetycznych, a jako kapitał emocjonalny, który można przełożyć na sprzedaż i zasięgi. W wypowiedzi Chmary pojawia się również zaskoczenie na hejtem, który spotkał jego zespół w odpowiedzi na propozycje grafik. Świadczy to o braku zrozumienia czytelniczek – tzw. książkar, pośród których estetyka okładki i język są nośnikami tożsamości i wartości wspólnotowych. Nie chodziło więc jedynie o to, żeby okładka była ładna, a o legitymizację gustu, obronę swojej pozycji w polu literatury, a także sprzeciw wobec narzuceniu im estetyki z góry hierarchii. Finalnie wypowiedź Chmary ukazuje w jaki sposób imprintowi udało się zmonetyzować kryzys, a opór fanek został skapitalizowany przez markę.

[AK]

Później już nie próbowaliście powtórzyć tego numeru chyba z wyborem okładek przez czytelniczki?

[ŁCh]

Wiesz co, często bywało na tej grupie, jak również na Instagramie: posty typu okładka A albo okładka B, robiliśmy to np. przy *Niewidzianym Życiu Addie LaRue* V.E. Schwab, pamiętam, że robiliśmy to też przy *Te więdźmy nie płonę*. To również była batalia, że tak powiem, tam, jak przy *Gołębiu i wężu* nie było supermiło i wybór okładkowy, który został, to okładka, która istnieje wciąż. Ona się teoretycznie w większości nie podobała i dużo było tam zarzutów, „dlaczego nie zrobiliście oryginalnej okładki?“, ale jednak po zliczeniu komentarzy, tam też było głosowanie, z tego co pamiętam, to większość zdecydowała, że to jest ten projekt, który chcemy, który mamy wydrukować. A Milena jeszcze wcześniej, przed tym jak ja przyszedłem do We need YA, robiła głosowanie chociażby przy *Buntownicze z Pustyni*. To było mało znaczące, tam nie było jeszcze zebranych odbiorców, ale to się praktycznie działo już od początku istnienia tej marki, angażowanie odbiorców. My wchodziliśmy z nimi w kontakt i na jakiś wybór im pozwalaliśmy, czy dawaliśmy opcje do wyboru, żeby zobaczyć, co wygra, co będzie lepsze. Tak, angażowaliśmy dużo osób w to wszystko na przestrzeń lat.

Fragment ten doskonale obrazuje napięcia w polu literatury dla nastolatek na linii wydawca-czytelniczki. Grupa facebookowa wydawnictwa We need YA, które reprezentował Łukasz Chmara, staje się przestrzenią walki o kapitał symboliczny (prestż wydawnictwa), jak i ekonomiczny (zyski ze sprzedaży). Co interesujące, wydawnictwo świadomie próbuje zaangażować docelową grupę odbiorczyń (a tak właściwie część jej habitusu – z jednej strony używanie social mediów, z drugiej – bunt wobec zastanej rzeczywistości i chęć wywarcia wpływu) za pomocą strategii partycypacyjnych, co pozwala na maksymalizację zysku. Jednocześnie krytyka działań wydawnictwa ze strony odbiorczyń ukazuje pewnego rodzaju walkę o symboliczną dominację w polu – o to, kto ma ostatnie słowo, jeśli chodzi o estetykę i kształt tegoż.

Istotnym elementem tej walki jest również *hejt*, który interpretuję jako wyraz frustracji spowodowanej chęcią demokratyzacji kultury przez nastolatki, niechęcią wobec władzy utrzymywanej przez wydawców. Przywrócenie oryginalnej okładki jest kompromisem, ale jednocześnie formą symbolicznego przymusu, co pokazuje, że pole zależne jest nie tylko od reguł rynkowych, ale również symbolicznych. Wydawnictwo wykorzystało logikę pola celem akumulacji kapitału – przekuło *hejt* w *hype*, ale mimo to zmuszone było do większej elastyczności. W takim przypadku negatywna reakcja czytelniczek może być nie tylko traktowana jako krytyka aktora, którym jest wydawnictwo, ale również jako sposób na transformację pola – tak, aby uwzględniła ono głos czytelniczek. Praktyka We need YA nie zmieniła się jednak po tym incydencie – jednak prośby do czytelniczek o wybór okładki niemal przestały się pojawiać, więc trudno znaleźć jakieś namacalne ślady sprawczości nastolatek.

3.2.2. Twitter wydawnictwa NieZwykłe

Jednym z kluczowych zagadnień, bezpośrednio związanym z analizowaną w rozdziale drugim konwencją romansową, jest transformacja i rozszerzenie grupy docelowej Wydawnictwa NieZwykłe. Wydawnictwo to, założone w 2017 roku jako część Grupy Wydawniczej Dariusza Marszałka (w skład której wchodzi także Napoleon V, Nowe Strony, Bez Fikcji oraz NieZwykłe Zagraniczne), początkowo koncentrowało swoją ofertę wydawniczą przede wszystkim na dorosłych kobietach. Oferta wydawnicza obejmowała głównie romanse, powieści kobiece oraz literaturę erotyczną. Jednakże, w odpowiedzi na wzrost popularności literatury YA, Wydawnictwo NieZwykłe w 2020 roku podjęło decyzję o poszerzeniu swojej oferty o tytuły z tego segmentu. Zmiana ta stanowiła istotny krok w kierunku adaptacji strategii wydawniczej do zmieniających się preferencji czytelniczych i zróżnicowania rynku literackiego.

Charakterystycznym elementem strategii wydawnictwa jest sposób kategoryzacji książek na jego stronie internetowej. Oprócz standardowego podziału na główne gatunki literackie, takie jak YA, thriller, romans i erotyka, publikacje są dodatkowo grupowane według poszczególnych tematów, przypominających hashtagi wykorzystywane na platformach takich jak Wattpad do wyszukiwania fanfiction o określonej tematyce lub typie relacji. W obrębie kategorii YA wyróżniają się podkategorie takie jak: "Enemies to lovers", "Zemsta", "Emotional scars", "He fell first", "Friends to lovers". Natomiast w kategorii romans i erotyka znajdują się podkategorie takie jak: "Romans mafijny", "Romans biurowy", "Romans MC" (związany z motocyklami i gangami), "Romans hate-love", "Emocjonalny rollercoaster", "Dark romans", "Z różnicą wieku", oraz "New Adult". Warto również zauważyć, że kategorie YA i NA nie są ściśle rozdzielone; na przykład różne tomy serii "Boys of Tommen" autorstwa Chloe Walsh są klasyfikowane zarówno w jednej, jak i w drugiej kategorii, co wskazuje na elastyczne (bądź przypadkowe) podejście wydawnictwa do klasyfikacji swoich publikacji.

27 grudnia 2023 roku Wydawnictwo NieZwykłe ogłosiło na swoim oficjalnym profilu w serwisie X (dawniej Twitter) drugie wydanie romansu erotycznego "Birthday Girl" autorstwa Penelope Douglas, przeznaczonego dla czytelniczek powyżej 18. roku życia. Fabuła powieści skupia się na rozwoju erotycznej relacji dwunastoletniej Jordan,

głównej bohaterki, z ojcem jej chłopaka, Pikiem. W nowym wydaniu powieści zmieniono okładkę na białą, z pastelową ilustracją babeczki z urodzinową świeczką, co może sugerować delikatność i słodycz, potencjalnie przyciągając młodsze czytelniczki. Największe kontrowersje nie wyniknęły jednak z samego projektu okładki, którego estetyka może być odbierana w różny sposób (choć warto zauważyć, że pod postem pojawiły się głosy krytyczne dotyczące nieadekwatności okładki do treści erotycznych), ale z komunikacji Wydawnictwa NieZwykłe z obserwatorami w mediach społecznościowych. Pojawiały się komentarze od nastoletnich dziewcząt typu „Tymczasem moja mama, która musi przeanalizować opis książki z tyłu, czy aby napewno jest dla mnie” [pisownia oryginalna] i odpowiedź Wydawnictwa: „Zawsze można wykupić abonament na Legimi i czytać co chcesz ;)”; na komentarz użytkowniczki _Jasmineharris_ „moja mama jest bibliotekarką+czyta więcej książek ode mnie, a jak kupuje mi książkę to czyta opis+opinie :emojiczaszka:”, NieZwykłe odpisało: „Bez szans :D ale zawsze jest Legimi ;) <3”.

O ile w podrozdziale o powieści erotycznej dla nastolatek piszę o emancypacyjnych możliwościach literackiej pornografii, o tyle tutaj potencjał emancypacyjny jest znacząco ograniczony. Komentarze od nastoletnich czytelniczek oraz odpowiedzi Wydawnictwa NieZwykłe ukazują subtelne napięcia związane z relacjami władzy i kapitałem kulturowym między poszczególnymi aktorami w polu, a także wskazują na sposób, w jaki wydawnictwo stara się manipulować odbiorczyniami. W przypadku tych interakcji, matki pełnią funkcję strażniczek, które monitorują treści konsumowane przez ich dzieci – młode dziewczęta, co świadczy o bezpośredniej relacji władzy na linii rodzic – dziecko oraz o odpowiedzialności za przekazanie "właściwych" wartości. Ten akt kontroli i filtrowania treści wskazuje na tradycyjne role związane z władzą rodzicielską, które zakładają, że młodsze pokolenie nie jest jeszcze w pełni kompetentne w samodzielnym dokonywaniu wyborów czytelniczych. Odpowiedzi Wydawnictwa NieZwykłe oferują jednak strategię podważania tej formy władzy poprzez promowanie niezależności młodych czytelniczek. Sugerując wykupienie abonamentu na Legimi, wydawnictwo zachęca nastolatki do zanegowania nadzoru i autorytetu rodziców, ale jednocześnie próbuje skorzystać z ich kapitału ekonomicznego. Ta propozycja stanowi próbę przesunięcia kontroli z rąk rodziców w kierunku autonomii nastolatek. Równocześnie możemy potraktować ten gest jako odzwierciedlenie szerszej dynamiki w polu kulturowym, gdzie aby uzyskać przychylność nastolatek, wydawnictwa budują z nimi

bezpośrednią relację poprzez zaoferowanie narzędzi, mających pozwolić im na kształtowanie własnych nawyków konsumpcyjnych. Taka strategia ma na celu powiększenie kapitału symbolicznego i ekonomicznego danej instytucji poprzez zbudowanie lojalnej grupy odbiorczyń – dziewcząt, które postrzegają się jako coraz bardziej niezależne w dokonywaniu wyborów, również literackich, co powiązanie jest z procesem dorastania. Za pomocą tychże bezpośrednich interakcji na linii wydawca – czytelniczka, promowane są nowe modele konsumpcji, oparte na indywidualnych preferencjach, niezależnym dostępie do treści, podważające tradycyjny model, w którym to autorytet (nauczyciel, rodzic, bibliotekarz, idol...) nakłaniał i kontrolował konsumowane treści literackie. Kształtuje to jednocześnie nowe formy kapitału kulturowego wśród adolescentów.

3.2.3. Prószyński i S-ka – zderzenie z kapitałem

O tym, że w grze o literaturę to rynek stawia wymagania, odbiorczynie i twórczynie miały okazję przekonać się w tym roku, przy okazji skandalu powiązanego z imprintem *Young* wydawnictwa Prószyński S-ka. W ostatnim tygodniu lipca 2024 w social mediach zaczęły pojawiać się informacje o możliwym zamknięciu imprintu. Miały one swoje źródła w oświadczeniach poszczególnych autorek na temat zerwania umów na wydanie książek w tymże wydawnictwie – warto zaznaczyć, że dotyczyło to zarówno debiutów (np. szumnie zapowiadana „Seria Ambicji” Klaudii Wyrobek), jak również kontynuacji poszczególnych serii (np. *Cesarstwo Blasku* Malwiny Kubiczek). Mimo, że oświadczenia były bardzo krótkie i pisane pod NDA, pojawiły się również prośby o wsparcie finansowe, przede wszystkim za pomocą serwisów Patronite i Buycoffee, motywowane trudną sytuacją finansową autorek, które zostały zobowiązane (bądź też zmuszone) do szybkiego i całkowitego zwrotu zaliczek. Działania pomocowe można uznać zarówno za próbę obejścia tradycyjnego rynku, jak i adaptację do rosnącej roli crowdfundingu w wydawnictwach niezależnych.

Po kilku tygodniach jednak okazało się, że imprint nie zamyka się, planuje nowe premiery, po prostu pozbył się nierentownych i/lub nierokujących autorek lub serii. W serwisach społecznościowych typu Threads czy X wylała się fala oburzenia – a debiutujące pisarki zderzyły się po raz pierwszy z realiami wolnego rynku. Czytelniczki mogą odczuwać, że

ich preferencje i wybory kształtują ofertę wydawniczą, jednak w dobie późnego kapitalizmu, pozorna sprawczość czytelniczek funkcjonuje jako forma kapitału symbolicznego, który jest skutecznie wykorzystywany przez wydawnictwa do manipulowania częściami pola. Wydawnictwa, dysponujące dominującymi formami kapitału – zwłaszcza ekonomicznego promują treści zgodne z rynkowymi trendami. Ta iluzja wpływu zakorzeniona jest w habitusie konsumpcji, wzmacnia reprodukcję struktur władzy na linii czytelniczka – wydawca, marginalizując jednocześnie rolę i zysk pisarek. Ta pozorna sprawczość staje się więc narzędziem, które służy legitymizacji i utrwalaniu istniejących hierarchii w polu kultury literackiej.

Wydawnictwo próbowało więc zagospodarować kapitał czytelniczek kosztem pisarek – w tym przypadku ich rówieśniczek, a przez to zerwać nić między czytelniczkami a pisarkami. Świadczy to przede wszystkim o dwóch rzeczach: z jednej strony o przedmiotowym traktowaniu nie tylko autorek, ale również czytelniczek, a z drugiej o niezrozumieniu specyfiki YA. Zdaje się, że Prószyński zakładał, że YA to niezwykle łatwy rynek, a czytelniczkom można sprzedać cokolwiek. Niezrozumienie specyfiki polegało na merkantylnym stosunku do bardzo zdefiniowanej grupy odbiorczyń, które czekają na moment usankcjonowania swoich ulubionych autorek znanych z np. Wattpada – zależy im, aby książki miały nie tylko postać elektroniczną, ale również materialną. Dodatkowo, warto zwrócić uwagę na kwestię solidarnościową – wydawnictwo niechętnie ustosunkowało się do zerwanych umów i skandalu³¹², który w związku z tym wybuchł, nie zaopiekowało się swoimi autorkami – musiały zrobić to dopiero czytelniczki.

Po tej sytuacji wydawnictwo postawiło na powieści dla nieco młodszych nastolatek, takie jakie *Akademia Hanover* Maddie Pawłowskiej, *Do Jasnej Anielki. Balkony i demony* Sylwii Dec, serię „Magia domowa” Delemach, a także klasyki literatury: powieści Terry’ego Pratchetta, kolejne tomy *Pamiętników księżniczki* Meg Cabot, *Mity i legendy* z komentarzami J.R.R. Tolkiena i jego syna, Christophera. Pojawiły się również książki

³¹²Sprawę skomentowała jedynie Monika Szyborska, rzeczniczka prasowa wydawnictwa na wyraźną prośbę portalu granice.pl: „Rozumiemy, że rozwiązanie umowy może być bolesne. Uważamy jednak, że uwolnienie niektórych tekstów jest uczciwym postępowaniem, dzięki któremu osoby autorskie będą mogły opublikować je gdzie indziej (...). Naszą odpowiedzialnością jako wydawcy jest podejmowanie racjonalnych decyzji, które służą obu stronom umowy. Prószyński Young nadal ma w planach wydawniczych wiele obiecujących tytułów, które na pewno mile zaskoczą czytelników”. Dostęp online: <https://www.granice.pl/news/wydawnictwo-proszynski-zrywa-umowy-z-autorkami-ksiazek/26982> [data dostępu: 31.05.2025 r.].

kucharskie, takie jakie *Minecraft: zbierz plony, ugotuj, zjedz*, *Książka kucharska elfów*, *Przepisy kulinarne ze świata Tolkiena* i *Przy stole Jane Austen* Roberta Tuesleya Andersona.

3.3. Nastolatki w życiu literackim: BookTok i Bookstagram

Opisywanie fenomenów internetowych bywa kontrowersyjne, jednak w przypadku literatury czytanej przez nastolatki nie da się ich pominąć. W ostatnich latach, a zwłaszcza od okresu pandemii wirusa Covid w 2020-2022 roku³¹³, większość krytyki literackiej tejże literatury zachodzi właśnie w internetowym polu literackim³¹⁴, a dopiero wtórnie znajduje swój oddźwięk w czasopiśmie publicystycznych i literackich, a jeszcze później w murach akademii. Jak pisze Brenda K. Wiederhold:

As of 2021, TikTok had a total of 78.7 million users in the United States, 37.3 million of whom belong to Generation Z (Gen Z; currently aged 9–24). This segment of their audience is projected to reach 48.8 million by 2025, surpassing Instagram’s Gen Z population and nearly matching Snapchat in total number of Gen Z users. Its global usership has also increased, with 1 billion active monthly users worldwide in 2021—a growth of 45% over the previous year³¹⁵.

³¹³ Brenda K. Wiederhold, *BookTok Made Me Do It. The Evolution of Reading*, [w:] „Cyberpsychology, Behavior and Social Networking”, vol. 25, 2022, nr 4, p. 1. Dostęp online: https://www.academia.edu/105183600/BookTok_Made_Me_Do_It_The_Evolution_of_Reading?sm=b [data dostępu: 12.12.2024 r.].

³¹⁴ Aplikacja TikTok polega na wyświetlaniu szybkich, często zabawnych filmów, trwających od 1 sekundy do 3 minut. Użytkownicy przewijają *feed*, aby oglądać filmy, które mogą obejmować różnorodne tematycznie treści, od tańca i gotowania po komedie i treści edukacyjne. Aplikacja dostosowuje filmy do upodobań użytkownika, więc im częściej się z niej korzysta, tym bardziej spersonalizowane staje się doświadczenie. Instagram początkowo był jedynie aplikacją do dzielenia się zdjęciami, lecz obecnie obsługuje także krótkie filmy, na wzór TikToka. Użytkownicy publikują zdjęcia lub filmy na swoim profilu, a inni mogą je polubić, skomentować lub udostępnić. Instagram oferuje także funkcję „Stories”, w której można udostępniać zdjęcia lub filmy, które znikają po 24 godzinach, a także funkcję „Reels” (często tłumaczoną na Rolki), która jest podobna do filmów na TikToku. Obie aplikacje mają *feed*, który pokazuje treści od osób, które się obserwuje lub od kont, które według algorytmu platformy mogą się spodobać. Zostały zaprojektowane tak, aby były łatwe w użyciu, z dużą ilością treści wizualnych, dzięki czemu są bardzo angażujące, szczególnie dla młodszych pokoleń. Część tych platform poświęconą literaturze nazywa się kolejno *Bookstagramem* i *BookTokiem*.

³¹⁵ W 2021 r. TikTok miał łącznie 78,7 mln użytkowników w Stanach Zjednoczonych, z których 37,3 mln należy do pokolenia Z (Gen Z; obecnie w wieku 9-24 lat). Przewiduje się, że ten segment odbiorców osiągnie 48,8 mln do 2025 r., przewyższając populację Gen Z na Instagramie i prawie dorównując Snapchатовi pod względem całkowitej liczby użytkowników Gen Z. Wzrosła również globalna liczba użytkowników, z 1 miliardem aktywnych użytkowników miesięcznie na całym świecie w 2021 r. - wzrost o 45% w porównaniu z rokiem poprzednim [tłum. AK]. Zob. Brenda K. Wiederholt, *dz. cyt.* Warto dodać, że o ile Gen Z jest pokoleniem osób urodzonych w latach 1996-2010, w pełni scyfryzowanym społeczeństwie, to najstarsze osoby z kolejnej kohorty demograficznej tj. Pokolenia Alfa, również aktywnie uczestniczą już w świecie mediów społecznościowych, stąd częste wcielenie ich w jedną kategorię.

Era cyfrowego konsumpcjonizmu sprawiła, że książka jako produkt kulturowy przybrała nową formę. Wedle teorii Bourdieu o dystynkcji społecznej, czytelniczka wykorzystuje książkę, aby umocnić swoją pozycję społeczną i niejako wyróżnić się w hierarchii społecznej – odróżnić się od osób, które są w tej hierarchii niżej. Książka jest tradycyjnie postrzegana jako nośnik wiedzy i kultury, ale w tym kontekście stanowi wielopłaszczyznowy symbol – jest oznaką klasy społecznej, statutu, co w social mediach widoczne jest od lat – wystarczy przypomnieć kontrowersyjną facebookową akcję *Nie czytasz? Nie idę z tobą do łóżka*³¹⁶ z roku 2012. Celem tego podrozdziału jest analiza odbioru literatury przez nastolatki zapośredniczonego przez Bookstagrama i BookToka³¹⁷, a w szczególności podjęcie kwestii takich jak era cyfrowa (*digital age*) wpłynęła na czytelnictwo nastolatek, jakie zmiany nastąpiły w życiu literackim w kontekście krytyki i wspólnot czytelniczych, a także: jak zmieniło się postrzeganie książek jako obiektów produkcji kulturowej? Należy zaznaczyć, że w przypadku nastoletnich czytelniczek opisane tendencje są szczególnie wyraźne. To grupa, która swobodnie porusza się po Internecie, chętnie zawiązuje tam wspólnoty, aktywnie zabiera głos i wyraża swoje zdanie. Warto też zauważyć, że dziewczynki na tym etapie rozwoju są często bardziej piśmienne niż chłopcy – piszą pamiętniki, rozwijają się w twórczości niepozornej, której miejsce częściowo zajęła obecnie aktywność internetowa. Co istotne, czytają więcej – co potwierdzają choćby dane cytowane wcześniej. Podkreślenia wymaga, że omawiane zjawiska dotyczą głównie powieści dla dziewcząt, które często odzwierciedlają ich specyficzne potrzeby i zainteresowania.

3.3.1. Książka jako akcesorium

Odpowiadając na ostatnie z pytań, należy pochylić się przede wszystkim nad tym, jak bardzo social media zmieniły naszą kulturę wizualną. Oglądając krótkie, maksymalnie 3-minutowe migawki lub instagramowe zdjęcia, widzimy jedynie wycinek rzeczywistości, co jest jednak istotne – jest to wycinek nieprzypadkowy, starannie wyizolowany i wykuratorowany, w którym książka funkcjonuje z jednej strony jako akcesorium,

³¹⁶Zob. *Nie czytasz? Nie idę z Tobą do łóżka!*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, dostęp online: <https://wyborcza.pl/7,75517,11565230,nie-czytasz-nie-ide-z-toba-do-lozka.html> [data dostępu: 5.05.2025 r.].

³¹⁷ Mimo że są to dwie różne platformy, ich działanie jest podobne, co więcej: treści z jednej z nich są najczęściej udostępniane na drugą w niezmienionej formie.

a z drugiej – jako element indywidualnego *brandu*. Książka jako akcesorium jest przede wszystkim obiektem materialnym – książkobiektem (*book-object*³¹⁸).



Il. 5. Post z instagramowego profilu books_with_natalii z dnia 21.11.2023 r.

Na zdjęciu widzimy książkę *Clone* autorstwa Aleksandry Negrońskiej, otoczoną różnymi elementami, które tworzą kompozycję, na przykład świeczkę, banknoty i monety. Całość jest starannie ułożona, co świadczy o dbałości o wizualny aspekt prezentacji, typowy dla treści na Instagramie. Elementy otaczające książkę odnoszą się wprost do jej treści, której częścią stanowi refleksja nad tym, co oznacza bycie „klonem” w kontekście społecznego konsumpcjonizmu.

³¹⁸ Timothy D. Barret, *Reading the book as object*, [w:] "Books at Iowa", 1994, 60(1). Dostęp online: <https://pubs.lib.uiowa.edu/bai/article/28715/galley/137005/view/> [data dostępu: 12.11.2024 r.].



Il. 6. Post z instagramowego profilu books_with_natalii z dnia 7.01.2025 r.

Gdy nastolatka czyta książkę w przestrzeni publicznej, jej okładka mówi coś o osobie, jaką jest czytelniczka – o jej zainteresowaniach, poglądach, być może pragnieniach. Jednak wrażenie to może być złudne, o ile nie nawiążemy kontaktu, która da nam dodatkowy kontekst. Udostępnienie w social mediach zdjęcia, na którym książka pełni najważniejszą rolę, ma o wiele większą moc, pozwala zaplanować, kontrolować, a nawet odegrać swoją internetową personę, pokazać światu dokładnie ten wycinek naszej tożsamości, który chcemy. Takie aranżacje, łączące elementy codziennego życia z estetyką i symbolami statusu, są bardzo popularne i często powtarzają się wśród młodych użytkowników. Zdjęcia zawierające fragmenty pieniędzy, biżuterii, bielizny czy dekoracyjnych elementów, są powszechne i odzwierciedlają dążenie do pokazania siebie jako osoby odnoszącej sukces, atrakcyjnej i stylowej. To narzędzie budowania własnego kapitału symbolicznego, w którym status i estetyka odgrywają kluczową rolę. Takie fotografie pełnią funkcję nie tylko estetyczną, ale i komunikacyjną – przekazują pewien obraz siebie, aspiracje i przynależność do określonej grupy społecznej.

Jak pisze eseistka coldhealing:

I'll call these curated photos of book-objects within physical spaces "reading scenes". When a sixteen-year-old girl takes a picture of *The Bell Jar*, the edition with the rose, next to her coffee on the glass table on her

parents' balcony on a cloudy day, she's creating a reading scene, permanently capturing her moment of reading and also saying that this is how she reads. And because it's how she reads, and because she's touching the realm of ideas that the book contains, she's saying this is who I am. The reading scene integrates the book-object alongside other objects to show how the book fits into her life³¹⁹.

Zjawisko traktowania książek jako akcesoriów modowych oraz trendów powiązanych z bogatymi biblioteczkami – tzw. *bookshelf wealth trend* – jest przejawem zaznaczania swojego kapitału kulturowego, jednak w bardziej subtelny sposób. Moda na eksponowanie książek i swoich nawyków czytelniczych jako oznaki statusu społecznego jest nie tylko manifestacją posiadania kapitału kulturowego, ale również sposobem na jego wizualizację i legitymizację. Wówczas zwyczajna książka zmienia się w książkobiekt, który posiada wartość symboliczną i dodatkowe funkcje, takie jak budowanie i komunikowanie statusu społecznego, a często również intelektualnego elitaryzmu.



Il. 7. Post z instagramowego profilu roza.read z dnia 16.03.2022 r.

³¹⁹„Nazywam te wyselekcjonowane zdjęcia książkobiektów w przestrzeniach fizycznych „scenkami czytelniczymi”. Przykładowo, gdy szesnastoletnia dziewczyna robi zdjęcie *Szklanego klosza*, wydania z różą na okładce, obok swojej kawy na szklanym stoliku stojącym na balkonie jej rodziców w pochmurny dzień, tworzy scenkę czytelniczą, trwale uwieczniając moment czytania, a także mówiąc, że tak właśnie czyta. A ponieważ tak właśnie czyta i ponieważ dotyka przestrzeni idei, które kryje w sobie książka, tym samym mówi, że właśnie to jest to, kim jest. Scenka czytelnicza scala książkobiekt z innymi przedmiotami, aby pokazać, jak książka wpisuje się w jej życie”. [tłum. AK]; coldhealing, *Book-object*. Dostęp online: <https://coldhealing.substack.com/p/book-objects> [data dostępu: 23.08.2024 r.].



Il. 8. Post z instagramowego profilu zamknietawksiazkach z dnia 26.05.2025 r.

Książki w estetycznych okładkach ustawione w określony sposób (np. kolorami) na wysmakowanych regałach są formą inwestycji w kapitał symboliczny – jego wartość nie jej wówczas mierzona jedynie ilością posiadanych dóbr, ale również sposobem ich prezentacji i złożonością. Książkobiętki nie są jedynie przedmiotami użytecznymi, ale również budującymi markę w przestrzeni społecznej, co pokazuje jak istotną rolę we najnowszym polu kulturowym odgrywa kapitalizacja kapitału kulturowego za pomocą estetyzacji, materializacji i ekspozycji w przestrzeni życia codziennego. Równocześnie takie manifestacyjne podejście do czytelnictwa nie zaprzecza dystynkcji – jedynie osoby aspirujące do klas wyższych będą ukazywać bogate biblioteczki jako pożądany stan posiadania. Chwalenie się czytaniem, które nie pełni wyłącznie funkcji rozrywkowej, a również tożsamościową, czyli zbliża czytające do inteligencji świadczy o przyswojeniu norm społecznych, które są wyznacznikami klasowości. Przesunięcie następuje wyłącznie w obrębie czytanych gatunków, co jest swoistą kontestacją kultury dominującej, choć i tak snobistyczną.

3.3.2. Fandomy czytelnicze

Subkultury stanowiły istotny element społeczno-kulturowy, wyodrębniający się na tle dominującej kultury, łączący wspólnoty ludzi o wspólnych zainteresowaniach, gustach i wartościach. Definiowane przez specyficzne preferencje w dziedzinie mody, literatury, muzyki, filmu oraz innych form sztuki, subkultury nie są jedynie zbiorami stylów, lecz niosą ze sobą również unikalną ideologię, stanowiącą ich inherentną część. Początków subkultur można doszukiwać się już w latach 1920., jednak prawdziwy wybuch ich popularności nastąpił w latach 40. i 50. XX wieku. Subkultury te często związane były z buntem i oporem wobec mainstreamowych wartości i norm społecznych. Przykładem mogą być bikiniarze, którzy w powojennej Polsce stanowili symbol młodzieżowego buntu przeciwko normom społecznym narzucanym przez ówczesne władze. W 1995 roku Sarah Thornton, opierając się na teoriach Bourdieu, opisała "kapitał subkulturowy" jako wiedzę kulturową i dobra nabywane przez członków subkultury, które podnoszą ich status i pomagają odróżnić się od członków innych grup³²⁰.

Z subkulturami powiązany jest termin „monokultury” – w kulturoznawstwie i badaniach nad popkulturą, monokultura datowana była od lat 60-tych do około roku 2010. Głównym założeniem monokultury było, że wszyscy ludzie globalnie lub krajowo dzielą te same popkulturowe przeżycia, oglądają te same filmy, słuchają tej samej muzyki etc. Oczywiście jest to podejściem amerykańnocentrycznym, ale opiera się na przeświadczeniu, że w tych latach istniało jedno centrum mainstreamu. W latach 2010-2020 monokultura przestała istnieć z uwagi na rozwój social mediów, serwisów streamingowych i rozczłonkowanie popkultury. Brak monokultury sprawił, że ideologiczna część subkultur przestała mieć sens – jeśli nie ma jednego mainstreamu, jednego centrum, wobec czego się buntować? Sprawilo to, że subkultury zostały zastąpione przez estetyki [aesthetics]³²¹ i mikrotrendy.

³²⁰ Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge 1995, s. 117.

³²¹ "The word "aesthetic" originated as the philosophical discussion about what beauty is, how we should approach it, and why it exists. Later, the academic field of art history used aesthetic to refer to a set of principles motivating artists and certain periods of art history. However, Millennials and Generation Z started using that term as an adjective that describes what they personally consider beautiful. [...] Aesthetics have now come to mean a collection of images, colors, objects, music, and writings that creates a specific emotion, purpose, and community. [...] People in the aesthetic community online largely express their aesthetic by having a blog dedicated to that aesthetic, owning certain fashion/room decor pieces, having certain habits, etc. This is largely performed on the internet, leading to many criticisms about the community." "Słowo „estetyczny” powstało jako rodzaj filozoficznej dyskusji na temat tego, czym jest piękno, jak powinniśmy do niego podchodzić i dlaczego istnieje. Później akademickie pole historii sztuki odnosiło się do zestawu zasad motywujących artystów i pewnych okresów historii sztuki. Jednak milenialsi i pokolenie Z zaczęli używać tego terminu jako przymiotnika opisującego to, co oni sami uznają za piękne. [...] Estetyka zaczęła określać zbiór obrazów, kolorów, przedmiotów, muzyki i pism, które tworzą określone

Skutkiem tego, zamiast kanonu literatury danego pokolenia, bądź też kanonów poszczególnych grup, możemy mówić bardziej o fandomach czytelniczych³²², gdzie dane książki ewokują nie tylko przeżycia emocjonalne, ale są elementem przynależności do danej estetyki – począwszy od wyglądu okładki, poprzez treść, aż do gatunku, gdzie przykładowo powieści akademickie należeć będą do estetyki *dark academia*.

Istnienie poszczególnych estetyk wymusza wobec tego istnienie cyfrowych wspólnot czytelniczych – i podobnie jak we wspomnianych wcześniej badaniach Elisabeth Long sprzed ery internetu – są to wspólnoty niemal wyłącznie dziewczynskie bądź kobiece. O ile wciąż zdarzają się aktywne fora dyskusyjne, czego najlepszym przykładem jest *Eksperymentalna Strona Dyskusyjna*³²³ (dawne *Forum Fanów Małgorzaty Musierowicz*), od czasu popularności Facebooka (na początku poprzedniej dekady), aktywność grup czytelniczych stopniowo przeniosła się do social mediów – początkowo na facebookowe fanpejdże i grupy, a obecnie na Discorda i do aplikacji. Chciałabym omówić funkcjonowanie tychże klubów na przykładzie stosunkowo nowej aplikacji Fable³²⁴.

Fable umożliwia użytkownikom odkrywanie, omawianie i dzielenie się książkami z innymi poprzez takie funkcje jak spersonalizowane rekomendacje, śledzenie postępów w czytaniu, ale przede wszystkim kluby książki. Są one wirtualnymi przestrzeniami, w których czytelniczki mogą dołączać do grup skupionych wokół określonych gatunków, tematów lub zainteresowań, takich jak YA, romanse, psychologia itd. Po dołączeniu do klubu członkinie przestrzegają ustrukturyzowanego harmonogramu czytania, dzieląc książkę na sekcje z regularnymi punktami do dyskusji. Pytania z przewodnikiem i wątki

emocje, mają określony cel i tworzą społeczność. [...] Ludzie w społeczności estetycznej online w dużej mierze wyrażają swoją estetykę, prowadząc blog poświęcony tej estetyce, nosząc określone elementy mody / aranżacji wnętrza, mając określone nawyki itp. Odbywa się to głównie w Internecie, co prowadzi do wielu krytycznych uwag na temat tej społeczności.” [tłum. AK] Za: https://aesthetics.fandom.com/wiki/Aesthetics_101?so=search [dostęp: 12.04.2025 r.].

³²² Zuzanna Kowalczyk, Dorota Kozicka, Ryszard Koziołek, *Kto i dlaczego mówi nam, co czytać*. Dostęp online: <https://magazynpismo.pl/idee/rozmowa/ryszard-koziolek-dorota-kozicka-kto-i-dlaczego-mowi-nam-co-czytac/> [data dostępu: 23.04.2025 r.].

³²³ Dostępna pod linkiem: <https://forum.gazeta.pl/forum/f,25788,ESD.html> [data dostępu: 23.10.2024 r.].

³²⁴ Aplikacja Fable została oficjalnie uruchomiona w kwietniu 2021 roku jako nowoczesna platforma społecznościowa dla miłośników książek i seriali. Jej celem było stworzenie przestrzeni do odkrywania, czytania i omawiania historii w sposób bardziej interaktywny i społecznościowy niż tradycyjne aplikacje do śledzenia lektur. Fable została założona przez Padmasree Warrior, byłą dyrektorkę technologiczną Cisco i Motoroli, która wykorzystała swoje doświadczenie w branży technologicznej do stworzenia aplikacji łączącej technologię z pasją do literatury. Od momentu premiery aplikacja zdobyła popularność, szczególnie wśród młodszych użytkowników, oferując funkcje takie jak wirtualne kluby książki, śledzenie postępów w czytaniu oraz możliwość dzielenia się opiniami i rekomendacjami z innymi czytelnikami. Zob. https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/industry-deals/article/88260-fable-raises-20-million-partners-with-bookstore.html?utm_source=chatgpt.com [dostęp online: 7.05.2025 r.].

dyskusyjne pomagają wywołać rozmowy, umożliwiając czytelnikom dzielenie się przemyśleniami, zadawanie pytań i nawiązywanie kontaktów z innymi osobami o podobnych upodobaniach. Klub czytelniczy może utworzyć każdy użytkownik, ale często zdarza się, że robią to influencerki, kreatorzy kontentu, czy też same autorki czy autorzy, które w ten sposób chcą zbudować wokół swojego dzieła społeczność. Niektóre kluby tworzone są również przez pracowników aplikacji (Fable's Team), jak i przez różnego rodzaju organizacje. Klubów w języku polskim istnieje w tym momencie [VI 2025] 84, do najpopularniejszych należą *Czytam z Aliss*, moderowany przez Alicję Kryger (autorkę podcastu *Ale najpierw kawa*), *Książkowa Przystań*, moderowana przez Jagodę i *Pogadajmy o książkach*, moderowany przez Alicję. W kontekście tejże pracy chciałabym wspomnieć również o klubie *fani „upadku literatury”*³²⁵, moderowanym przez starlishbooks, który skupia się na książkach YA, i obecnie pozycją tam czytaną jest szeroko krytykowana książka Aleksandry Nil *I Wanna Fall. Bright Side*, pierwszy tom serii „Die”. Zwyczajowo osoba tworząca klub rozpoczyna poszczególne wątki, często wybierając książkę, który klub będzie czytać w danym miesiącu. Dyskusje składają się najczęściej z opisywania wrażeń czytelniczych, emocji, które towarzyszyły lekturze, bez wykorzystywania aparatu krytycznoliterackiego, wzajemnego polecania sobie kolejnych lektur, jak i komentowania poszczególnych rozdziałów lub sekcji książki wedle czytelniczego harmonogramu – ta część pojawia się jednak jedynie w najbardziej aktywnych klubach. W kontekście tematu dysertacji podkreślić należy, że w klubach omawiane są powieści polskich autorów i autorek, jednak nie udało mi się znaleźć żadnej, którą można by zaklasyfikować jako powieść dla dziewcząt lub dla młodzieży. Nie napotkałam również na żadną, która wydana była ponad 10 lat temu, z wyjątkiem klasyki literatury (jak *Duma i uprzedzenie* Jane Austen) i powieści Sarah J. Mass, które są częściami wciąż niezakończonego cyklu.

Kluby te działają jak wspólnoty czytelnicze, o których Elisabeth Long pisała już w latach dziewięćdziesiątych. Jednak uwzględniając te krytykę, wciąż można wykorzystać ramę metodologiczną badacza do analizy działalności tychże klubów. Zarówno Long, jak i Bourdieu piszą o kapitale społecznym – sieci relacji społecznych, która zapewnia dostęp do zasobów, ale także wsparcia innych jednostek, co w tym przypadku jest kluczowe.

³²⁵ Zwracam uwagę na ironiczną nazwę klubu. Nastolatki zdają sobie często sprawę z tego, jakie podejście dominuje wśród krytyki głównonurtowej względem literatury przez nie czytanej.

Kluby te kreują wirtualne społeczności, w których więzi nawiązywane są wokół literatury. Przykładowo, nastolatka, która dołącza do klubu *YA Romance Fiction* nie tylko zdobywa dostęp do różnorodnych rekomendacji, czy harmonogramu wspólnego czytania, ale również buduje relacje z osobami, które interesuje ten sam gatunek literacki. Te relacje mogą prowadzić do zdobywania zysku w postaci kapitału kulturowego – odkrywania nowych autorek, zdobywania nowych perspektyw, ale również społecznego – przyjaźni. Jednocześnie udział w tychże *bookclubach* jest sposobem nabycia pewnego rodzaju intelektualnego habitusu. Ustrukturyzowane plany czytania, moderowane dyskusje i nacisk na dzielenie się własnymi wrażeniami sprawia, że czytelniczki – a zwłaszcza adolescentki, których zwyczaje wciąż są w fazie kształtowania się – zaczynają internalizować pewien szczególny model praktyki czytelniczej. Uczą się one nie tylko jak czytać literaturę, ale również w jaki sposób odgrywać bycie czytelniczką w kontekście społecznym (co łączy się z refleksjami odnośnie do książkobiektów).

Wspomniany wyżej performans ma daleko idące skutki – jest znakiem dystynkcji, odróżnia czytelniczkę od nie-czytelniczki, staje się elementem tożsamości, a także tę tożsamość sygnalizuje, zwłaszcza w kontekście klubów powiązanych otwarcie z ideologią lub szczególnym światopoglądem – jak w klubach *Hot Commies Wanted*, gdzie obecnie [II 2025] czytany jest drugi tom *Kapitału* Marksa czy też *Environmental Justice*. Akt dystynkcji jest szczególnie istotny w kontekście adolescentek, jako że jest to grupa wiekowa, która w znacznej mierze używa elementów kultury, aby wyrazić swoją odrębność, tożsamość i odnaleźć swoje miejsce w hierarchii społecznej³²⁶.

Interesujące, w kontekście podejścia do konsumowania książek, jest to, że od kilku miesięcy w aplikacji pojawił się drugi rodzaj dzieł kultury, czyli seriale – *TV Series*. Działa on w analogiczny sposób do książek, mamy możliwość oceny, recenzji, kluby, w których zamiast podziału na poszczególne rozdziały, rozdzielone mamy odcinki i następujące po nich dyskusje, lub przewodniki po oglądaniu. Daje nam to pewien obraz, jak bardzo te dwie przestrzenie kultury – seriale i książki – są ze sobą powiązane i w jak podobny sposób są konsumowane, gdzie mam na myśli np. Zjawisko *binge-watchingu*, czyli

³²⁶ W kontekście queerowych wspólnot czytelniczych na TikToku zob. Trevor Boffone Sarah Jerasa, *Toward a (Queer) Reading Community: BookTok, Teen Readers, and the Rise of TikTok Literacies*. Dostęp online: https://www.academia.edu/86096911/Toward_a_Queer_Reading_Community_BookTok_Teen_Readers_and_the_Rise_of_TikTok_Literacies?sm=b [data dostępu: 21.07.2024 r.].

oglądania wszystkich odcinków danego serialu podczas jednego dnia, czy nocy, jeden po drugim.

3.3.3. Influencing literacki i kapitalizacja czytelnictwa: Case Edyty Prusinowskiej³²⁷

Ciekawym i wielopłaszczyznowym przypadkiem jest postać autorki powieści YA, Edyty Prusinowskiej. Prusinowska zaczęła swoją internetową karierę w roku 2013 w branży *beauty*, jako influencerka modowa i kosmetyczna pod pseudonimem Eniiblog, była wówczas jeszcze nastolatką. W 2021 roku rozpoczął się jednak jej rebranding, co wiązało się z wydaniem debiutanckiej powieści *Opowiem o tobie gwiazdom* w Warszawskiej Grupie Wydawniczej (selfpublishing)³²⁸. Druga powieść, *Truskawkowy blond* ukazała się rok później już w moondrive – reaktywowanym imprimie Wydawnictwa Otwartego, podobnie jak dwie kolejne – *Krew, która nas dzieli* [2023] i *Jad, który w nas płynie* [2024]. Pierwsze wydane książki były to powieści YA z gatunku obyczajowych, dwie kolejne – fantasy o wampirach na kanwie powracającej obecnie mody z czasów serii „Zmierzch” Stephanie Meyer. Jednocześnie w ramach rebrandingu, Prusinowska zaczęła prowadzić TikToka i podcast *Konstelacje myśli* poświęcony rozwojowi osobistemu, co łączyło się z podjęciem przez nią studiów – psychologii. O ile pierwsza jej książka wydana została nakładem własnym, o tyle posiadanie stałego grona fanek, jak i dobre przyjęcie zmian w obrębie jej marki osobistej sprawiło, że na kolejne podpisała już umowy ze znanym imprintem i stała się jego rozpoznawalną autorką.

Książka ta zyskała popularność jeszcze przed oficjalną premierą, tuż po zapowiedzi wydawnictwa o nowości. Opis wydawcy brzmiał:

Juwon, jak większość koreańskich idoli, ma absolutny zakaz randkowania. Do bycia gwiazdą przygotowywał się od czternastego roku życia – godziny wycieńczających treningów, żadnych wypadów ze znajomymi czy imprez. Poświęcenia się opłaciły, bo już po dwóch latach podpisał umowę z wytwórnią muzyczną i zadebiutował na scenach najważniejszych festiwali.

Gabriel, znany pod pseudonimem Yung Gogh, to mieszkający w Stanach osiemnastoletni raper, który większość życia spędził w Polsce. Dawno przestał wierzyć w miłość. Interesują go tylko przelotne znajomości, używki i wszystko, dzięki czemu może na chwilę zapomnieć o bolesnej przeszłości.

³²⁷ Fragmenty rozdziału pochodzą z wygłoszonego przeze mnie referatu *YA books vibes - music playlists in contemporary young adult fiction* podczas The Child and the Book Conference 2023 w Podgoricy. W artykule *Tęczowe książki – z zagadnień najnowszej polskiej literatury LGBTQ+ dla nastolatków* krótko o tym zagadnieniu wspomina również jego autorka, Julia Iwanicka. [w:] „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura”, 2023, nr 15(2), s. 73.

³²⁸ Powieść została również przetłumaczona na język czeski w roku 2023.

Przypadkowe spotkanie i jeden wieczór w Los Angeles wystarczyły, by się w sobie zakochali. Jednak wejście w tak szaloną relację oznacza dla Juwona ryzyko utraty wszystkiego, na co ciężko pracował od lat. Gabriel z kolei musi zdecydować, czy chce otworzyć serce, które zdążyło zamknąć się na jakiegokolwiek ciepło³²⁹.

To właśnie tematyka powieści wzbudziła zarówno zainteresowanie – na fali popularności K-Popu – jak i kontrowersje powiązane z homoseksualną relacją głównych bohaterów. Doszło do zjawiska zwanego *review bombing* – czyli działania w obrębie internetu, które polega na wystawianiu negatywnych ocen, bądź opinii, danemu dziełu celem obniżenia sprzedaży, zmniejszenia popularności produktu lub zwyczajnego trollingu. *Review bombing* nakierowanie jest zazwyczaj na kwestie polityczne – rasowe, powiązane z orientacją seksualną, tożsamością płciową, religią. W przypadku *Truskawkowego blondu* reakcja nie była jedynie wywołana tematem książki – nie była stricte homofobiczna, a opierała się na błędnym przekonaniu, że powieść utrwałać będzie negatywne stereotypy odnośnie związków męsko-męskich, jak i relacja będzie budowana na uważanym za szkodliwy wzorcu *uki/semi*³³⁰. Oburzenie wywołał fakt, że heteroseksualna ciskobieta pisać ma o nieswojej, queerowej kulturze. Internetowy oddźwięk (w tym hejt) sprawił, że Prusinowska przymuszona niejako została do coming outu³³¹, choć został on przez znaczną część osób krytykujących zupełnie pominięty (co jest kolejnym świadectwem tzw. *bi erasure*, wymazywania osób biseksualnych z przestrzeni zarówno kulturowej, jak i publicznej, o czym wspominam również w rozdziale poświęconym analizie *Panny Nikt* Tomka Tryzny). Jak sama powiedziała w filmie z 6 sierpnia 2022 roku:

Chciałabym wam wyjaśnić kilka rzeczy zanim zniknę na jakiś czas z TikToka, bo uważam, że zasługujecie też na poznanie mojego zdania. **Zarzućcie mi, że jako osoba heteroseksualna nie mogę pisać queerowych historii. Trudno mi się do tego odnieść, bo wystarczy minuta, aby wejść na mój profil i zobaczyć, że ja też jestem częścią queer community. Dostałam zarzut fetyszyzacji i seksualizacji związku dwóch mężczyzn, który wywnioskowaliście na podstawie opisu do mojej książki i okładki, bo nikt z was tej książki jeszcze nie przeczytał... Piszecie, że to dlatego, że jeden jest z bohaterów raperem, a drugi śpiewa pop, k-pop konkretnie, albo wywnioskowaliście to [schemat znany z yaoi – AK] na podstawie tego, że jeden nosi ciemne ubrania, a drugi preferuje jasne...** Prawda jest taka, że zawody dwóch głównych bohaterów, czy też ich wygląd nie charakteryzują dynamiki związku jaka jest w powieści, bardzo mi na tym zależało, by gdzieś, mimo wszystko wyzbyć się tych wszystkich stereotypów, dlatego głównym celem przy pisaniu tej powieści było dla mnie ukazanie, że związek dwóch mężczyzn to jest przede wszystkim związek dwóch ludzi, którzy... Których zawody i publiczny wizerunek niekoniecznie pokrywają się z tym, jakimi ludźmi oni są naprawdę i to, to po przeczytaniu tej powieści widać. Z tymże no,

³²⁹ Edyta Prusinowska, *Truskawkowy blond*, Warszawa 2022.

³³⁰ Określenia te wzięte są z japońskich mang i anime *yaoi*, które przedstawiają stereotypowe zazwyczaj relacje męsko-męskie, kierowane do heteroseksualnych kobiet. *Seme* jest stroną dominującą w relacji, jest dobrze zbudowany, wysoki, z krótkimi włosami, wysportowany, z mocno zarysowaną szczęką. *Uki* jest pasywny, ma delikatną, dziewczęcą urodę i cechy charakteru, zazwyczaj jest młodszy od swojego partnera.

³³¹ Analogiczna sytuacja miała miejsce np. w przypadku aktora odgrywającego główną rolę w ekranizacji komiksu *Heartstopper* autorstwa Alice Oseman, Kita Connora, który został zmuszony do coming outu przez nieustannie nagabujących go fanów i fanki.

najpierw trzeba tę powieść przeczytać. Jeśli przeczytacie moją powieść i zauważycie jakiś błąd, że coś jest nie tak przedstawione, jak powinno to proszę napiszcie do mnie. Powiedzcie mi konkretnie, co jest nie tak, dlaczego jest nie tak i ja zrobię wszystko, aby takiego błędu w przyszłości już nie popełnić. **Poza tym piszecie do mnie, że jest to historia jak z Wattlepada i próbujecie mnie w ten sposób obrazić. Słuchajcie, ja zaczynałam na tej platformie, ja tam publikowałam pierwsze opowiadania i nie uważam, że twórcy na Wattlepadzie są gorsi, że ich historie są, nie wiem, mniej kreatywne, a jedyną słuszną formą literatury jest publikowanie powieści w jakiś wydawnictwach. I na koniec prosiłabym o nie nękanie mojej rodziny na Facebooku**³³²[podkr. – AK].

Cytat ten zdaje się być symptomatyczny, jeśli chodzi o funkcjonowanie nie tylko pisarek-influencerek w tiktokowym życiu literackim. Nastoletnie odbiorczynie mają obecnie już nie tylko wpływ na decyzje wydawnicze w polu literackim, ale również na realne życie realnych osób, a nie jedynie ich internetowych person, o czym świadczy hejt, który wylał się na całą rodzinę autorki. W tym problemie mieści się także tzw. *doxxing* lub *doxing*, czyli udostępnianie w internecie danych wrażliwych na temat danej osoby. Zwracam uwagę na podobieństwo opisywanej przez autorkę sytuacji do cytowanego już wcześniej przeze mnie wywiadu z Łukaszem Chmarą – nastoletnie czytelniczki chcąc wywrzeć realny wpływ na pole literackie, zmienić układ sił w polu, jako cel obierają często konkretne osoby i doprowadzają do zmasowanego ataku, w tym przypadku również nękania rodziny. W obu tych przypadkach nie mamy już nawet do czynienia z przemocą symboliczną, tylko po prostu – z przemocą.

Wypowiedź Prusinowskiej można odczytać jako próbę obrony swojej pozycji w polu literatury YA, a jednocześnie walkę o zaznaczenie swojej pozycji w subpolu queerowym. Prusinowska nie tylko próbuje zneutralizować oskarżenia o fetyszyzację i nieautentyczność reprezentacji LGBTQ+, ale zostaje też zmuszona do legitymizacji swojej tożsamości jako osoby biseksualnej i przynależności do wspólnoty. Podkreśla też intencje „etycznego” reprezentowania bohaterów. Ta część kapitału symbolicznego oparta na swojej działalności influencerskiej – brandzie, czy personie, okazuje się nie mniej istotna w tym polu niż jakikolwiek kapitał kulturowy sensu stricto – w rozumieniu Bourdieu np. klasyczne wykształcenie literaturoznawcze. Jednocześnie w tej krótkiej wypowiedzi dzieje się jeszcze coś bardzo interesującego, tj. wyrażenie wprost napięcia między polem (niejako) autonomicznym, a heteronormicznym. Mówi ona o formacie „jak z Wattlepada”, który odbiorczynie traktują jako wyznacznik niższej wartości literackiej, co po raz kolejny

³³² Edyta Prusinowska, TikTok z dnia 6.08.2022 r.; dostępny pod adresem https://www.tiktok.com/@eniablog/video/7128789957975592197?_t=8ryFqDQYvW2&_r=1 [data dostępu: 1.12.2024 r.].

ukazuje nam dystynkcje i snobizm w teoretycznie egalitarnym polu. Autorka dokonuje reinterpretacji praktyki pisarskiej jako kreatywnej i demokratycznej, starając się przesunąć granice tego, co uznane jest za literaturę wartą czytania. Po zamieszczeniu tego krótkiego wyznania Prusinowska zniknęła na kilka tygodni social mediów, a *Truskawkowy blond* nie był niemal w ogóle promowany przez nią, nawet na TikToku, który stanowi jej największą platformę odbiorczą.

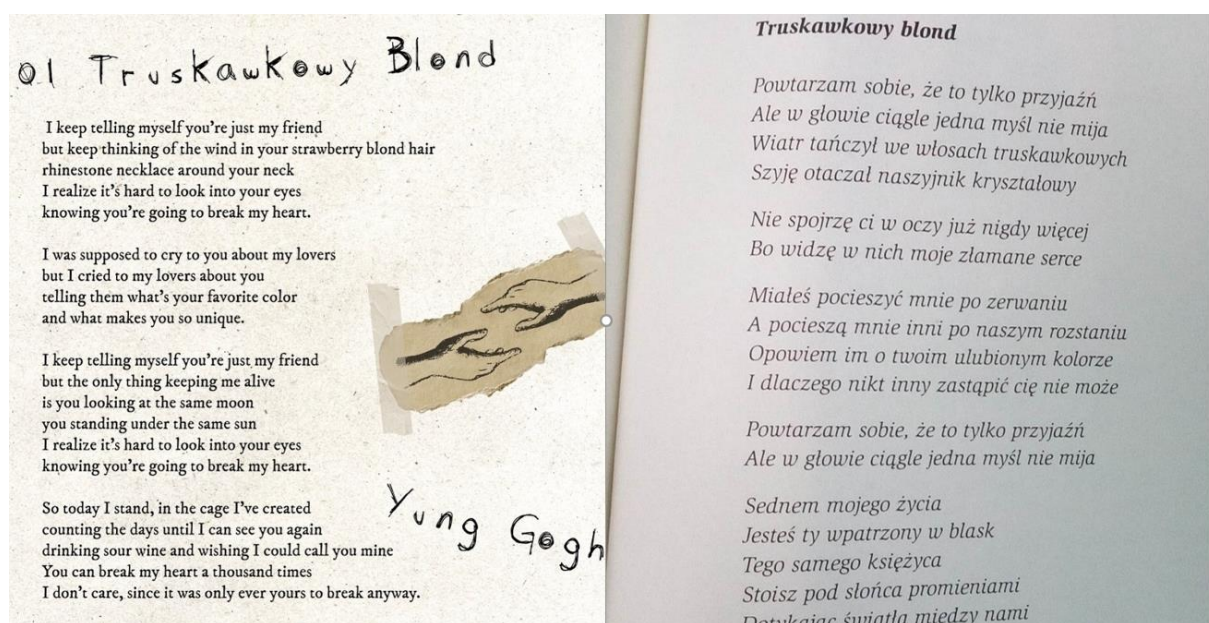
3.3.3.1., *Truskawkowy blond* jako powieść multimodalna

Truskawkowy blond jest też przykładem powieści, w której wspólnotę buduje się w odniesieniu do istniejących już upodobań muzycznych, serialowych, a nie jedynie literackich. Podobnie jak w przypadku aplikacji Fable – czytelnictwo nie jest już tylko czytelnictwem, staje się rodzajem tożsamości, holistycznego projektu uczestnictwa w kulturze. W tejże powieści multimodalność objawia się na kilku poziomach. Najważniejszą z nich jest pojawienie się playlist muzycznych, co nie jest nowym pomysłem, a pojawia się w nieco starszych książkach, takich jak seria „Midnight chronicles” Laury Kneidl i Bianki Iosivoni oraz seria „Begin Again” Mony Kasten z 2016 roku. Są to po prostu spisane playlisty na początku lub na końcu książki. Muzyka ma zatem stanowić tło dla lektury, tworzyć muzyczne skojarzenia z książką lub w przypadku całej serii, po prostu stanowić ścieżkę dźwiękową. Ta ścieżka dźwiękowa ma nadać naszej lekturze kolejną (muzyczną) warstwę, co z kolei zaowocuje silniejszymi skojarzeniami z książką, poczuciem nostalgii, gdy przypadkiem usłyszymy gdzieś jedną z piosenek lub wprowadzić nas w odpowiedni *mood* do lektury. Jednocześnie traktowanie tych playlist jako ścieżki dźwiękowej zbliża nas do doświadczenia serialu filmowego czy gry komputerowej: czytanie powieści staje się w ten sposób doświadczeniem multimodalnym. Chodzi o coś więcej niż odwołanie się do gustu muzycznego czytelniczek – już w *Szóstej klepce* Musierowicz bohaterki słuchają Niemena i ABBY, jak zapewne potencjalne czytelniczki. Osadzenie w kulturowym kontekście nie jest więc zupełnie nowe, tylko zyskało pewną odrębność.

Drugi i trzeci typ są ze sobą powiązane i używane zamiennie. W nowszych powieściach taka playlista jest integralną częścią fabuły i jest reklamowana na okładce jako kod QR, który przenosi nas do playlisty na Spotify. Kod QR służy jako pomost między fizyczną książką a światem cyfrowym, oferując czytelniczkom dodatkowe wrażenia poprzez połączenie ich z piosenką. Dodaje interaktywny i multimedialny wymiar do

doświadczenia czytania, pozwalając odkrywać zamierzoną muzyczną atmosferę opowieści lub jeszcze bardziej zanurzyć się w emocjonalnym krajobrazie narracji.

W przypadku najnowszych powieści powiązanie muzyczne idzie o krok dalej: poszczególne utwory mają uzupełniać charakterystykę bohaterów, a ich związek z muzyką jest również szeroko reklamowany. W przypadku *Truskawkowego blondu* jeden z bohaterów jest gwiazdą k-popu, a drugi niszowym raperem wydającym pod pseudonimem Young Gogh. W powieści pojawiają się fragmenty piosenek, które piszą dla siebie nawzajem. I, co ciekawe, na końcu książki mamy dodatek składający się z tłumaczeń tych wymyślonych piosenek na język polski, co uważam za bardzo inkluzywne i przemyślane. Podobny zabieg zastosowano w powieści *Daisy Jones and the Six* Taylor Jenkins Reid, gdzie tytułowa bohaterka opowiada o swoich piosenkach i ich związku z jej życiem, a jako dodatek mamy dostęp do ich pełnych tekstów wraz z tłumaczeniami. Zakładam, że w obu tych przypadkach piosenki napisane przez autorki na potrzeby książki mają być kompatybilne z playlistami. Różnica polega na tym, że w *Truskawkowym blondzie* od razu mamy te playlisty zasugerowane, natomiast w przypadku książki *Daisy Jones* i szóstka playlisty są tworzone przez fanów książki, a teraz także serialu, i mają jak najbardziej oddawać klimat książki, czyli szalonych lat 70.

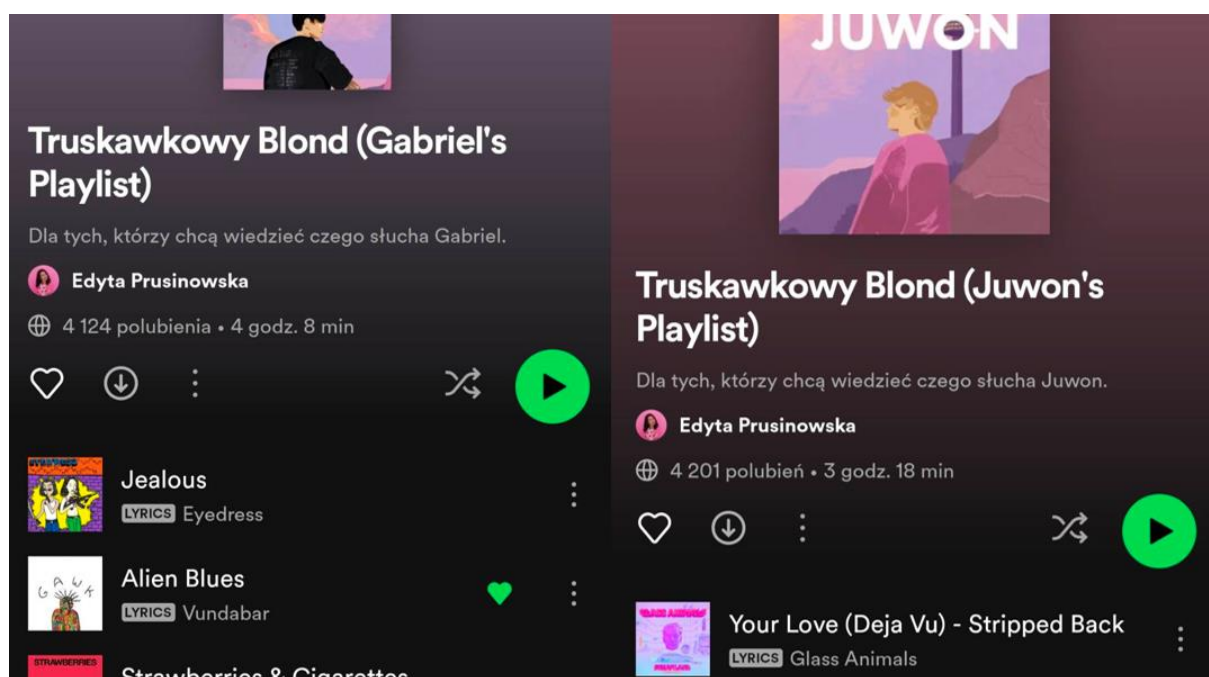


Il. 9. Piosenka Yung Gogha w treści powieści i przekład tejże jako załącznik książki.

W ten sposób, pośrednio, playlisty te stają się jednym z wyznaczników, jednym z elementów budujących spójną tożsamość. Estetykę Juwona możemy więc postrzegać jako

miękki k-popowy beż, a Gabriela jako coś w rodzaju mrocznego sovietwave'u z elementami goblincore'u.

Warto też zwrócić uwagę, że w starszych książkach, np. *Mony Kasten*, potencjał playlist jest trochę niewykorzystany: treść powieści nie nawiązuje do żadnej piosenki, żadna piosenka nie pojawia się tam ani jako cytaty, ani jako tło wydarzeń. To po prostu miły, choć może niepotrzebny dodatek, który ma umilić lekturę. Jednak w powieści Prusinowskiej, podobnie jak w jej debiutanckiej powieści autorki, czyli *Opowiem o tobie gwiazdom*, playlisty te są narzędziem transtekstualnym, multimodalnym i marketingowym.



Il. 10. Zrzuty ekranu playlist stworzonych przez Prusinowską – Gabriela (Yung Gogha) i Juwona.

Tekst pisany angażuje tryby werbalne i wizualne, podczas gdy włączenie piosenek aktywuje słuch i intertekstualność powieści. Takie multimodalne podejście wzbogaca doświadczenie czytelnicze, pozwalając czytelnikom angażować się w narrację poprzez różne zmysły i formy artystyczne. Tworzy to bardziej wciągające i dynamiczne doświadczenie opowiadania historii, które wykorzystuje emocjonalny i estetyczny potencjał muzyki. Paratekstowość odnosi się do elementów, które otaczają główny tekst i dostarczają dodatkowych informacji kontekstowych lub wskazówek dla czytelnika. Może to obejmować tytuły, podtytuły, przedmowy, przypisy i inne urządzenia kadrujące. W przypadku tych powieści, kod QR na okładce działa jako element paratekstualny, który zaprasza czytelników do zaangażowania się w tekst zewnętrzny (playlista i piosenki)

związany z narracją. Wykorzystując paratekstualność w ten sposób, powieść zachęca czytelników do interakcji z dodatkowym tekstem (piosenką) i wzmacnia ogólne doświadczenie transtekstualne poprzez włączenie muzyki jako integralnej części procesu opowiadania historii. W tym przypadku kod QR na okładce działa jako bezpośrednie odniesienie do zewnętrznego tekstu, a mianowicie piosenki. Ustanawia on wyraźne połączenie między powieścią a piosenką, tworząc pomost między nimi.

Poprzez strategiczną promocję tych playlist, wydawcy mogą wykorzystać ogromną społeczność muzyczną online, wykorzystując platformy takie jak Spotify, YouTube i kanały mediów społecznościowych, aby dotrzeć do szerszej publiczności. Poprzez powiązanie konkretnych piosenek lub artystów z powieścią YA, wydawcy mogą generować zainteresowanie, przyciągać nowych czytelników i wspierać poczucie oczekiwania i ekscytacji wokół wydania książki. Playlisty stają się pomostem między światem literatury i muzyki, przyciągając uwagę zarówno zapalonych czytelników, jak i entuzjastów muzyki. Co więcej, dostępność i możliwość dzielenia się playlistami daje czytelnikom możliwość aktywnego zaangażowania się w narrację i stania się orędownikami książki. Udostępniając playlistę w mediach społecznościowych lub włączając ją do dyskusji w klubie książki, czytelnicy stają się aktywnymi uczestnikami promocji powieści, szerząc świadomość wśród swoich rówieśników i zwiększając jej widoczność na zatłoczonym rynku książek.

Playlisty oferują również możliwość współpracy między autorami, wydawcami i muzykami, tworząc partnerstwa, które przekraczają granice artystyczne. Wspólne playlisty wykuratorowane przez autorki i muzyków dodatkowo zwiększają potencjał marketingowy powieści YA, generując wzajemną promocję i przyciągając fanów z różnych sfer artystycznych. Wykorzystując wpływy i zasięg muzyków, wydawcy mogą wykorzystać istniejące bazy fanów i stworzyć symbiotyczną relację, która przyniesie korzyści wszystkim zaangażowanym stronom.

W miarę jak rynek wydawniczy ewoluuje, wdrażanie innowacyjnych technik marketingowych staje się niezbędne do promowania i podtrzymywania sukcesu powieści YA. Playlisty oferują potężne i wciągające narzędzie marketingowe, które nie tylko angażuje czytelników, ale także rozszerza doświadczenie narracyjne poza strony książki. Wykorzystując emocjonalny związek między muzyką a opowiadaniem historii, wydawcy

mogą budować silniejsze więzi z czytelnikami, wspierać lojalną bazę fanów i uczynić powieści YA fenomenem kulturowym na konkurencyjnym rynku literackim

3.4. Anouk Herman i *Nigdy nie będziesz szło samo*

Wywiad z Anouk Herman doskonale obrazuje napięcia na przecięciu kilku pól – z jednej strony jest ona osobą piszącą poezję, która wchodzi w pole literatury YA jako prozatorska debiutantka, z drugiej funkcjonuje ona również w ramach wspólnoty akademickiej. Nakładają się na to różnego rodzaju dystynkcje – jedna dotyczy awansu społecznego Herman, druga pozostawania na peryferiach – zarówno geograficznych (Śląsk), jak i tożsamościowych (queer). Poszczególne fragmenty przeprowadzonej rozmowy pokazują, że mimo samoświadomości odnośnie do swojego uwikłania w pole, a co za tym idzie – w rynek – młoda osoba autorska nie zawsze jest w stanie przeciwstawić się innym aktorom w polu: krytykom, wydawcy, akademikom. Herman, choć bierze udział w redakcyjnych grach wielkiego wydawnictwa, pozostaje zależna od struktur i reguł dominujących w polu literackim.

Poniżej przyglądam się zwłaszcza uwagom dotyczącym języka – oba konteksty, autobiograficzny i narracyjny, splatają się tu ze sobą. Herman określa dążenie do standaryzacji literackiej polszczyzny jako formę przemocy: „[...] uczenie polszczyzny ładnej w szkole raczej polegało na tym, że tak długo jak się nie wysłowiłaś poprawnie, tak długo właściwie nie słyszano, co ty mówisz”. Utrata śląskiej mowy – dziedzictwa rodzinnego i tożsamościowego – staje się osobistą ceną, jaką autorka płaci za wpisanie się w akademicki i wydawniczy kapitał kulturowy. Podobnie nauka języka akademickiego, choć postrzegana aspiracyjnie, wytwarza blokadę twórczą, którą Herman nazywa „fabularną”: im lepiej włada formułą oficjalnego dyskursu, tym trudniej odnaleźć własny, autentyczny głos prozatorski. To samo napięcie językowe ujawnia się w recepcji jej powieści YA. Herman wspomina:

[...] dla wielu osób był minus, że moje bohaterki przeklinały. [...] Widać, że jest to pewien rodzaj ściany między książką a czytelnikami, skoro oni się zrażają z takiego powodu.

Te słowa otwierają kilka kluczowych wątków. Z jednej strony W polskim YA utwory obyczajowe, utrzymane w tonie lekkiej rozrywki często unikają „brudnego” języka codzienności – przekleństwa i potoczny są zarezerwowane dla prozy „dorosłej”. Kiedy Herman wprowadza wproszonym przez siebie dialogach język śląski i wulgaryzmy, dla

części odbiorczyń jest to język „za bliski”, który rozbija wyobrażenie o literaturze jako odskoczni od problemów. Podobne zjawisko opisywałam przy okazji analizowania skandalu wokół „Rodziny Monet” Weroniki Marczak: nastolatki oczekują literatury eskapistycznej, w której mogą uciec od realiów. Zbyt realistyczne przedstawienie codzienności – w tym język, którym „same mówią” – burzy tę funkcję ucieczki. Jednocześnie blokada fabularna Herman wynika częściowo z konieczności rezygnacji ze śląskiej gwary jako potencjalnego medium literackiego. Autorka przyznaje, że „mogę pisać o Śląsku, ale nie po śląsku”, jeśli chce zaadresować książkę do ogólnopolskiego rynku. To poświęcenie – utrata możliwości autoprezentacji w rodzimym idiomie – ma wymiar zarówno kulturowy (utrata dziedzictwa), jak i zawodowy (użycie neutralnej polszczyzny jest warunkiem szerokiej dystrybucji).

Jednocześnie ważnym wątkiem odnoszącym się do wykluczenia (o którym wspominał też Łukasz Chmara) jest zetknięcie się z hejtem. Herman mówiło o setkach niechcianych wiadomości, anonimowych obelgach i próbach manipulowania jej danymi na Wikipedii (zmiany zaimków, imienia). Te doświadczenia skłoniły ją do usunięcia social mediów. Autorka podkreśla, że mimo iż ostatecznie hejt miał wymiar wirtualny, odczuwała realne szkody – emocjonalne wyczerpanie, poczucie bycia śledzoną i ocenianą, a także obawy przed niekontrolowanym rozpowszechnianiem informacji prywatnych. Z perspektywy czasu uznaje, że umieszczanie biogramu z informacją o jej niebinarności jako elementu marketingu wydawcy było błędem, ponieważ wywołało więcej szkody niż pożytku – zarówno dla niej osobiście, jak i dla odbioru powieści.

Herman przyznaje, że książka spotkała się z mieszanym odbiorem. Krytyka – choć pozytywna – często postrzegała jej powieść jako materiał edukacyjny. Recenzje na portalach takich jak „Krytyka Polityczna” podkreślały użyteczność tekstu dla nauczycieli czy bibliotekarzy, co wytrącało autorkę z pisarskiego zamysłu „fajnej, angażującej historii”. Nastolatki natomiast doceniły nietypowe dla mainstreamowej YA połączenie realizmu klasowego z queerową tematyką, ale zgłaszali zarzuty dotyczące wulgaryzmów – przekleństw, które dla niektórych stanowiły barierę wejścia – oraz słabiej dopracowanego wątku kryminalnego.

Podsumowując, Herman przyznaje, że obecnie nie skupia się na tworzeniu kolejnej powieści YA. Przede wszystkim chce dokończyć doktorat i pracować nad nowym projektem literackim – nie YA, lecz inną formą prozy. Dotychczasowe doświadczenie

rynkowo-promocyjne sprawiło, że pisanie przestało być dla niej przyjemnością, a stało się kolejnym obowiązkiem. Tym samym, osoba autorska nie wyklucza jednak powrotu do literatury YA w dalszej przyszłości, być może pod pseudonimem, gdy zdystansuje się od obecnego „wypalenia”. Zwraca uwagę, że eksploracja nowych gatunków i tematów – poza YA – może przywrócić jej radość tworzenia, zwłaszcza że kolejne umowy wydawnicze dają jej komfort wyboru projektów bardziej odpowiadających jej artystycznemu habitusowi. Z perspektywy Bourdieu taka decyzja odzwierciedla dążenie aktorki literackiej do maksymalizacji autonomicznego kapitału literackiego, nawet kosztem utraty ekonomicznych i symbolicznych profitów z pola YA. Wybór pseudonimu mógłby stanowić strategię ochrony przed nadmierną eksploatacją w grze o kapitał.

Zakończenie

Paradoksalnie pożarcie przez takiego wilka przynosi dziewczynce wyzwolenie — z opresyjnych kategorii płci i narzucanych przez nie wzorców tożsamości i zachowań³³³.

Słowa te trafnie oddają potencjał literatury czytanej przez nastolatki, która — choć długo marginalizowana i postrzegana jako gatunek wtórny — często staje się przestrzenią negocjowania, podważania, a czasem wręcz odrzucania dominujących norm społecznych. Motywy przemiany, transgresji i symbolicznego „pożarcia” przez świat dorosłości pozwalają bohaterkom nie tylko przeżyć inicjację, ale też przekształcić własną tożsamość i wyjść poza narzucone ramy. W polu literackim współczesna literatura young adult zastąpiła wymarły tradycyjny gatunek powieści dla dziewcząt, co odzwierciedla przekształcenia struktur władzy symbolicznej i kapitału kulturowego. Podczas gdy powieści dla dziewcząt historycznie służyły jako narzędzie socjalizacji, wzmacniające tradycyjne normy płciowe i społeczne, literatura YA stanowi bardziej złożone pole produkcji symbolicznej. YA nie tylko rozszerza swoje granice, obejmując szersze spektrum tematów, ale także konstruuje nowe formy habitusu młodzieży, gdzie tożsamość, różnorodność i doświadczenia dojrzewania stają się centralnymi elementami narracji. Wraz z tym przesunięciem następuje także redystrybucja kapitału kulturowego, gdzie wcześniejsze wartości i konwencje literackie są zastępowane przez nowe, bardziej zniuansowane formy reprezentacji. Literatura YA, przez swoje zaangażowanie w kwestie społeczne i psychologiczne, przyczynia się do redefinicji ról płciowych, oferując młodym czytelniczkom przestrzeń do negocjowania własnej tożsamości. W ten sposób, YA przejmuje funkcję dominującego gatunku literackiego w edukacji emocjonalnej i społecznej młodzieży, przekształcając dotychczasowe pola dominacji w polu literackim.

Obok prozy gatunkowej, mającej bogatą tradycję w polu literatury młodzieżowej pojawiają się również nowe gatunki, dotąd skierowane jedynie do dorosłego czytelnika. Jako przykład można podać tu przesunięcie literatury detektywistycznej w kierunku młodszych czytelników, a zastąpienie jej powieściami z elementami horroru (np. *Muchomory w cukrze* i inne powieści Marty Bijan, seria „Venom” Aleksandry Kondraciuk), jak i pojawienie się w polu powieści erotycznych np. dylogii *Science* Julii Popiel, o czym

³³³ Magdalena Bednarek, *Babcine fatalaszki -wokół wzorców genderowych w renarracjach Czerwonego Kapturka*, [w:] *Queer i gender w nowych tekstach kultury dla dzieci i młodzieży*, red. M. Bednarek, A. Kocznur, Poznań 2022, s. 121.

wspominane zostało w podrozdziale 2.6. Romans. Zatarcie się granic między literaturą dla dziewcząt i dla kobiet, jest jedną z charakterystycznych cech obecnego pola literackiego, a biorąc pod uwagę ogromną popularność literatury YA, zakładać można, że będzie dalej postępować. Czy oznacza to zupełny zanik pola literatury dla młodzieży i wchłonięcie go przez literaturę popularną? Przesłanki ku temu są wyraźnie widoczne, nie tylko w polu czytelniczkim, ale również po stronie krytyki literackiej – w ostatnich latach chociażby IBBY Polska przestało rozgraniczać kategorię książki roku na Literaturę dla Dzieci, a Literaturę dla Młodzieży – nagrody w tej drugiej kategorii nie są w ogóle przyznawane.

Współczesne YA kierowane jest nie tyle do nastolatek w szerokim sensie, co do szczególnej grupy młodych kobiet – tych, które już zinternalizowały model uczestnictwa w kulturze oparty na czytelnictwie. Nie są to „wszystkie dziewczyny”, ale konkretna, rozpoznawalna kategoria – czytelniczki. To osoby, które nie tylko sięgają po książki, ale tworzą wokół nich społeczności, prowadzą profile książkowe, uczestniczą w dyskusjach online, posiadają własny język i normy estetyczne. Tym samym książki YA nie są projektowane jako forma popularyzacji czytelnictwa „dla wszystkich”, lecz jako produkt kulturowy skierowany do już istniejącej wspólnoty, która rozpozna własne kody i wartości.

Z perspektywy wydawnictw oznacza to odejście od prób zdobywania nowych czytelniczek na rzecz utrwalania więzi z tymi, które już funkcjonują w obiegu kultury czytelniczej. To właśnie one są adresatkami treści, które podkreślają wspólne doświadczenia – nie tylko literackie, ale też muzyczne, estetyczne i społeczne. Holistyczność tego projektu YA – jako świata książek, identyfikacji i stylu życia – staje się kluczowa. W tym sensie literatura YA to nie tylko narracje fabularne, ale także mechanizm produkcji symbolicznej tożsamości młodych kobiet w późnonowoczesnym społeczeństwie.

Konkludując pytania zadane we wstępie pracy – gatunek powieści dla dziewcząt możemy obecnie traktować już wyłącznie jako kategorię historyczną, uprawianą przez nieliczne epigonki gatunku, takie jak Małgorzata Musierowicz. Jednocześnie przestrzeń w polu, którą gatunek ten zajmował, została wypełniona częściowo przez wyjątkowo poczytne powieści YA, jak i literaturę środka, gdzie pisarki tworzące literaturę dla realizują wzorzec powieści dla dziewcząt (np. Agnieszka Tyska, Marta Madera). W ten sposób powieść

adresowana do dziewcząt powtórzyła trajektorię powieści kobiecej z okresu dwudziestolecia międzywojennego — początkowo funkcjonującej jako literatura ambitna, nierzadko eksperymentująca z formą i narracją — która w okresie powojennym została zdegradowana do kategorii literatury środka. Można rozpatrywać ten proces jako symboliczną sukcesję w obrębie pola. Literatura YA lepiej odpowiada na potrzeby współczesnych czytelniczek, co odzwierciedla zmiany, które dokonały się w habitusie nastolatek przez ostatnie lata: ich potrzeby tożsamościowe, kulturowe i eskapistyczne są lepiej realizowane przez nowe formy narracyjne, takie jak powieść wattpadowa, pisane przez rówieśniczki lub niemal rówieśniczki.

Warto w tym miejscu postawić pytanie o miejsce najmłodszych czytelniczek w polu literackim. Literatura YA, mimo że często uznawana za „młodzieżową”, adresowana jest przede wszystkim do odbiorców w wieku późnonastoletnim lub wręcz młodych dorosłych. Tymczasem dziewczynki w wieku 8–12 lat – będące w fazie intensywnego kształtowania tożsamości i praktyk czytelniczych – pozostają w dużej mierze niezagospodarowaną grupą. Problem ten sygnalizuje również Ewa Nowak w jednym z wywiadów, gdy mówi o 11-letnich czytelniczkach sięgających po jej książki, choć pierwotnie były one kierowane do starszej grupy wiekowej. Pytanie o literacką reprezentację i ofertę dla tej grupy pozostaje otwarte – szczególnie w kontekście dynamiki pola literackiego, gdzie wartości symboliczne przypisywane książkom dla dziewczynek są często niższe niż tym adresowanym do chłopców lub do czytelników dorosłych.

Wywiady

Aneks zawiera zestaw wywiadów przeprowadzonych z osobami tworzącymi współczesną literaturę młodzieżową w Polsce – Ewą Nowak oraz Anouk Herman, ze szczególnym uwzględnieniem tekstów podejmujących tematy queerowe, klasowe oraz lokalne (regionalne), jak i z reprezentantem środowiska wydawniczego, Łukaszem Chmarą. Wywiady te stanowią uzupełnienie części analitycznej pracy, poszerzając perspektywę teoretyczną o głos osób, które kształtują dziś rynek literatury YA i wyznaczają jej nowe kierunki. Celem tych rozmów było nie tylko zebranie refleksji nt. pola literackiego, ale również uzyskanie informacji niedostępnych w recenzjach, publicystyce czy teoriach literackich — takich jak proces twórczy, decyzje językowe, kompromisy wydawnicze, reakcje emocjonalne na recepcję tekstów czy wreszcie prywatne i polityczne znaczenie pisania. Dobór rozmówców miał charakter celowy i selektywny. Rozmowy prowadziłam w duchu semi-ustrukturyzowanym – z przygotowanym zestawem pytań, ale z otwartością na dygresje i rozwijające się wątki. Wiele zaskakujących tematów pojawiło się spontanicznie i zadecydowało o unikalności każdej rozmowy.

Ewa Nowak (ur. 1966) – pisarka, pedagogka-terapeutka, autorka ponad 50 książek dla dzieci i młodzieży, z których największą popularność zdobyła seria „Miętowa” (od 2006 r.). Absolwentka pedagogiki terapeutycznej na Uniwersytecie Warszawskim. W twórczości łączy doświadczenia zawodowe z pasją literacką. Jej powieści, tłumaczone na 8 języków, stały się narzędziem biblioterapii w szkołach. Laureatka m.in. Nagrody Literackiej im. Kornela Makuszyńskiego (2009) i wpisów na Listę Skarbów Muzeum Książki Dziecięcej.

Rozmówca: Ewa Nowak

Data i miejsce rozmowy: 10 października 2024 r., rozmowa telefoniczna

Czas trwania: 45 minut

Rodzaj wywiadu: Swobodny z wykorzystaniem pytań otwartych (półustrukturyzowany)

Zgoda na cytowanie: uzyskana, transkrypcja autoryzowana

Wywiad z Ewą Nowak miał na celu zbadanie specyfiki pisania dla młodzieży w kontekście przemian społecznych i terapeutycznej roli literatury w rozmowie z autorką ze starszego pokolenia pisarek. Przed rozmową przyjąłm tezę, że autorka w serii „Miętowa” świadomie odwróciła się od modelu „Jeźycjady” ku większemu realizmowi psychologicznemu. Zaskoczyło mnie odwrócenie trendu pokoleniowego – nastolatki rekomendują książki matkom, nie odwrotnie, jak i głębia spotkań autorskich – potrzeba indywidualnych rozmów o traumach, a także uniwersalność potrzeb emocjonalnych mimo zmieniających się kontekstów kulturowych, potwierdzająca Bourdieusowską tezę o trwałości "habitusu" pokoleniowego. Nowak buduje pomost między tradycją a wyzwaniem współczesności, dowodząc konieczności poruszania tematów tabu w procesie samopoznania.

Załącznik nr 1. Wywiad z Ewą Nowak z dnia 10.10.2024 r.

[AK]

Dla kogo Pani pisze?

[EN]

Dla siebie, czyli dla Ewuni, która jest nastolatką. Zawsze przymierzam swoją twórczość do siebie w okresie dojrzewania. Nie wiem czy jest to powrót do czasów nastoletnich, może i tak. Na pewno pisząc swoje powieści, wielokrotnie myślałam, że chciałabym je przeczytać mając lat 14 czy 15.

[AK]

Czy ma Pani kontakt z osobami, które czytają Pani książki? W jakim one są zazwyczaj wieku?

[EN]

Jak najbardziej. Jeśli chodzi o serię Miętową, najmłodsze czytelniczki, ku mojemu zaskoczeniu, mają nawet lat jedenaście. Czasem są już tak rozczytane i mają tak ogromną sprawność czytelniczą, że zaczynają sięgać po większe powieści, z problemem psychologicznym. Z drugiej strony moje najstarsze czytelniczki są już mamami nastolatek, Rozumiem je, bo zapewne postacie dorosłych są dla nich interesujące, jak również problemy, z którymi może się teraz borykać ich dziecko. Literatura pomaga, otwiera oczy na takie rzeczy.

[AK]

I pewnie polecają one jednocześnie książki swoim córkom.

[EN]

Myślę, że odwrotny proces miał miejsce.

[AK]

Córki polecają mamom?

[EN]

Nie widziałam takiego jednoznacznego trendu, że mamy wybierały serię Miętową dla swoich córek. Wręcz przeciwnie – raczej sięgały, bo się córkom podobało. Widziały już którąś książkę i chciały zajrzeć, co tam takiego jest.

[AK]

Spodziewałam się, że ten trend będzie odwrotny.

[EN]

Moim zdaniem zwyczaj, żeby to mamy podsuwają córkom książki, kończy się wraz z dzieciństwem. A później, w nastoletnim wieku, w którym czyta się serię Miętową, ona przeznaczona jest już do wyboru własnego.

[AK]

Czyli od dwunastego roku życia? Od jedenastego? Jak by to Pani określiła?

[EN]

Trudno powiedzieć, bo rozwijamy się w różnym tempie. Widziałam małe dzieci czytające na przykład *Krzywe 10* bądź *Diupę*. Takie precyzyjne określenie, kiedy samodzielnie sięga się po powieści z serii miętowej, jest trudne do określenia.

[AK]

A czy widzi Pani różnicę w wieku osób, które sięgają po tę serię? Czy w tym momencie po Miętową sięgają młodsze dziewczęta niż na przykład 15 lat temu?

[EN]

Chyba nie. Wydaje mi się, że w momencie, kiedy systematycznie ukazywała się seria Miętowa, bardzo małe dziewczynki po nią sięgały. Dzisiaj ukoronowaniem serii jest *Orkan. Depresja*, więc ta grupa na pewno jest trochę starsza niż była. Kto czyta, ten czyta, to się nie zmieniło. Czy kiedyś czytały młodsze, a teraz starsze? Nie wiem.

[AK]

Czy nastolatki też się z Panią kontaktują, piszą maile albo odzywają się gdzieś na Facebooku? To się zdarza?

[EN]

Początkowo, kiedy zaczynałam pracę artystyczną, były to tradycyjne listy. Obecnie na spotkaniach autorskich widzę duże nasilenie potrzeby rozmowy jeden na jeden. 20 lat temu grupa składająca się z 14-latek po zakończonym spotkaniu robiła sobie ze mną

wspólne zdjęcie i dziewczyny wychodziły. A teraz wiele z nich czeka, a potrafią czekać długo. Potrzebują chwili rozmowy sam na sam. Nawet dziesięciominutowy kontakt jest czasem niezwykle głęboki, dotyczący zwierzeń bardzo trudnych i bardzo osobistych. Myślę, że mniejsza jest w tym moja zasługa, a dużo większa ksiązek, które dziewczyny przeczytały przed spotkaniem.

[AK]

Co było dla Pani inspiracją tematyki, w jakiej mieści się seria Miętowa? Takiej pogłębionej powieści psychologicznej?

[EN]

Moja fascynacja literaturą to na pewno pierwszy powód. Dużo czytałam jako nastolatka. Uwielbiałam powieści współczesne, obyczajowe. A druga sprawa jest taka, że jestem z wykształcenia pedagogką terapeutką i na studiach miałam znakomitą nauczycielkę, która zapoznała mnie z biblioterapią. Otworzyła mi oczy na proces psychologiczny, który miał miejsce we mnie. Zrozumiałam, dlaczego pochłaniam aż taką liczbę książek i co mi to robiło w głowie – jakiej ogromnej autopomocy udzieliłam sobie za pomocą tak intensywnego czytania. Jako pedagogka myślę, że nie podjęłam świadomej decyzji, ale na pewno byłam pod wpływem mojej wykładowczyni. Chciałam pisać.

[AK]

Z perspektywy czasu, gdy byłam młodą dziewczynką czy nastolatką, zetknięcie z pani książkami było dla mnie często zetknięciem z nową tematyką. Pamiętam, jak w *Michale Jakimśtam*, Magda i Kuba starają się o dziecko i pojawia się namysł nad *in vitro*. Pamiętam, że dla mnie było to coś zupełnie nowego i ciekawego do przemyślenia w tych latach wczesnych dwutysięcznych. Były to zupełnie inne książki niż na przykład „Jeżycjada”, którą czytałam wcześniej.

[EN]

Bardzo lubiłam „Jeżycjadę”, ale chciałam pójść własną drogą. Na pewno nauka psychologii uświadomiła mi, że jest tak dużo tematów nieruszonych, tak dużo tematów trudnych i trzeba próbować je w różny sposób opowiedzieć. Jak sobie radzić? Co można zrobić? Jakie są wyjścia z sytuacji? Mam wrażenie, że taka moja potrzeba pomagania, oprócz potrzeby wyrażenia się artystycznego, miała bardzo duże znaczenie w tym, że poszłam właśnie w

kierunku takiej, a nie innej literatury. Nie zaczęłam tworzyć przygodówek albo fantasy, tylko jednak powieść psychologiczną dla młodych. W tym się czułam zawsze najlepiej.

[AK]

A którą z części Miętowej uważa pani za najważniejszą dla pani osobiście albo która jest pani ulubioną? Albo to są może dwie różne?

[EN]

Nie wiem, czy mam ulubioną w tym momencie. Na pewno lubię myślni do nich wracać. Lubię przypominać sobie bohaterki, bohaterów. Lubię rozmyślać o zagadnieniach, o problemach, jaka była myśl psychologiczna w tych książkach i jak dzisiaj inaczej bym to skonstruowała, bo oczywiście mam zupełnie inne pomysły. Ale na pewno do najważniejszych książek należy *Bardzo biała wrona*. Do tej pory widzę, jaki jest odzew i potrzeba, jak przemoc psychiczna w związku młodzieżowym jest nierozpoznawana. Ciągłe dorastają nowe dziewczynki, które nie mają pojęcia, co im się robi i jaka krzywda je spotyka. Cieszę się więc, że ta książka tak wielu osobom otwiera oczy na to zagadnienie, szczególnie chłopcom. Często po spotkaniu, na którym tłumaczę, czego ta książka dotyczy, są zdziwieni, że to jest przemoc psychiczna. Bo przecież myśleli, że to tylko żarty. Dlatego właśnie *Bardzo białą wronę* uważam za ważną książkę z tej serii. *Orkan*. *Depresja* niewątpliwie też jest bardzo istotny dla mnie, podobnie jak *Dzień wszystkiego*. To jest też bardzo ważna książka, bo to jest moja tematyka i wydaje mi się, że... gdybym urodziła się trochę później, to byłby mój świat – dla takich osób jak ja, dla takiej Zuri. Ja się widzę w tej rzeczywistości. Również *Mój Adam* jest jedną z ważniejszych książek, choć kontrowersyjnie przyjmowaną. Jest uwielbiany i nienawidzony. *Ogon Kici* – temat związku z niedostępnym starszym mężczyzną, powieść, w której nie wiadomo, na ile to się dzieje naprawdę, a na ile rozgrywa się w głowie bohaterki. Też ciągle to widzę. *Dane wrażliwe* to też książka, do której często wracam. Takie właśnie trochę trudniejsze rzeczy. Ale oczywiście wciąż bardzo lubię *Wszystko, tylko nie miętę* – moją pierwszą powieść, i *Kubę Gwidosa*.

[AK]

Jakie są inne książki młodzieżowe, które uznaje Pani za ważne? Czy mogłaby je Pani wymienić?

[EN]

Chyba uchylę się od odpowiedzi na to pytanie – w żadnym razie nie chciałabym, żeby niektóre moje koleżanki pomyślały, że nie znam ich książek albo zapomniałam o nich.

[AK]

Wspomniała Pani, że lubiła Pani „Jeźycjadę”. Czy miała Pani jakieś inne literackie inspiracje, inne autorki?

[EN]

Kluczowymi autorkami, które czytałam, będąc nastolatką, były Krystyna Siesicka i Maria Jackiewiczowa, które sięgały po trudniejsze tematy. Trudniejsze, ponieważ wynikały z trudniejszego charakteru bohaterek. Być może problemy były tak samo miłosne czy romantyczne jak w „Jeźycjadzie”, ale postacie były zupełnie inne. Obarczone bagażem innych doświadczeń, przeżyciami, często traumami. Te powieści były inne, bliższe, ale uwielbiałam również „Jeźycjadę”, bo tak jak wiele osób, które zakochały się w tej serii, grzałam się w tym cieple.

[AK]

Ciepłe ulicy Roosevelta. A czy do dzisiaj Pani czyta ten cykl? Podczytuje Pani nowe tomy?

[EN]

Nowe tomy podczytuje, jednak stało się u mnie z „Jeźycjadą” to, co jest naturalną kolejną rzeczą u osób, które dojrzewają i lubią wracać do fascynacji z wczesnego dzieciństwa. Te pierwsze tomy obarczone moimi wspomnieniami, jak ja je zdobywałam, jak dostawałam co roku tom od męża na gwiazdkę, z dedykacją, są takimi kamieniami milowymi w moim życiu. Pamiętam je. A te późniejsze, już tej mojej historii nie niosą, są po prostu literaturą. I taka jest różnica. Widzi Pani, ja też z Musierowicz wyrosłam. Moim zdaniem to tak ma być. Mają się toczyć dzieje i jeden z drugiego ma korzystać. Prawdą też jest, późniejsze powieści Małgorzaty Musierowicz to już nie jest koniecznie mój klimat, jednak wiele wartości życiowych, takich na przykład jak pomysł na rodzinę, z tych jej pierwszych książek wzięłam.

[AK]

Rozumiem, to jest również zauważalne. Akcja Pani powieści dzieje się w Warszawie, a nie w Poznaniu.

[EN]

Tak, Warszawa jest bardzo różnorodna. Czytając „Jeźycjadę”, miałam wrażenie, że tam, w Poznaniu, bardzo jednakowi ludzie mieszkają. W Warszawie tak się nie da, albo ja po prostu tak widzę świat. Co rodzina, to jednak inaczej.

[AK]

Osobiście myślę, że rodzina Gwidoszów od początku była bardzo innymi, bardzo zmodernizowanymi Borejkami. Jednym z wątków, który bardzo lubiłam jako dziecko, w moim ulubionym tomie *Michał Jakiśtam*, pojawia się kwestia wizyty kociego behawiorysty. Cudowna rzecz.

[EN]

Wtedy były to nowe rzeczy, które w tej chwili są naturalnym elementem życia. Już wszyscy o tym wiedzą, ale rzeczywiście to były nowości i ja starałam się pokazywać, jak świat się zmienia, jak on się rozszerza, jakie mamy nowe pomysły na rzeczywistość. Nie chciałam stać w miejscu. Model tradycyjny i zawracanie kijem Wisły, żeby wszystko zostało po staremu, to nie są moje wartości.

[AK]

A gdyby miała się Pani gdzieś w tym polskim życiu literackim ustawić, to gdzie by Pani sytuowała swoją twórczość? Czy to właśnie byłoby gdzieś obok Małgorzaty Musierowicz? Czy gdzieś daleko?

[EN]

Czytając powieści, jesteśmy oczywiście narażeni na to, że one mają etykietkę. Panie bibliotekarki stawiają je w odpowiednim dziale. Wydaje mi się natomiast, że moim zadaniem absolutnie nie jest zastanawianie się, gdzie jest moje miejsce w literaturze. Moim zadaniem, a przynajmniej tak ja je widzę, jest napisanie jak najlepszej powieści. Jeśli zacznę myśleć, gdzie postawić moje książki, gdzie jest moje miejsce w literaturze, to wydaje mi się, że zapomnę o historii, a to historia jest najważniejsza. Cieszę się, że zadała mi pani to pytanie, bo ja się nad tym nigdy nie zastanawiałam.

[AK]

W takim razie jest to doskonała odpowiedź . A czy są jakieś elementy tego życia literackiego, które są dla pani ważne? Bo wspominała pani na przykład o spotkaniach autorskich.

[EN]

No tak, to jest bardzo ważny element. Pisanie powieści to jest skrajnie samotnicza praca. Spędzanie wielu godzin sam na sam z rzeczywistością, która jest jedynie światem przedstawionym w mojej głowie. Spotkanie żywych czytelników jest nagrodą. Najważniejszy jednak jest proces twórczy, czyli wymyślanie ludzi. A następnie, kiedy oni się już uwolnią ode mnie, czyli kiedy są prawdziwymi postaciami, którymi ja przestaję rządzić, tylko oni sami poruszają się po kartach powieści i robią co chcą – muszę podążać za nimi i narzucić sobie ten reżim codziennego siadania do pracy, żeby postać mogła dalej żyć. Jeśli ja nie otworzę komputera, porzucę powieść w połowie, to moi bohaterowie nie mają już żadnych szans, nie opowiedzą swojej historii.

[AK]

W kontekście recepcji Pani powieści wspominała Pani, że dostaje wiadomości od fanek, a na przykład zdarza się Pani czytać jakieś opinie w internecie, lubimy czytać albo na biblioteczce, czy raczej Pani się w ogóle tym nie przejmuje i nie ma Pani na to czasu?

[EN]

Pyta pani, czy urządzam sobie takie na przykład popołudnia próżności, że czytam pozytywne recenzje swoich książek?

[AK]

Bardziej mnie interesuje w ogóle, czy je Pani czyta, czy panią to zajmuje, czy to jest dla pani też jakoś ważne, czy po prostu robi to Pani bardziej dla siebie, dla tej małej Ewy.

[EN]

W momencie, kiedy książka wychodzi, czytam kilka recenzji. Jestem bardzo ciekawa, co ludzie zauważą, co mi się udało przemycić. Uwielbiam, jak ktoś zobaczy więcej niż ja

miałam zamiar zawrzeć w powieści, czyli uda mi się stworzyć coś, jakieś prawdziwe dzieło. Nie w sensie, że dzieło wielkie, tylko dzieło artystyczne. Bardzo to lubię. To takie inne ujęcie, takie inne oko, bo często recenzje mnie zaskakują. Ludzie widzą w książkach coś, czego ja nie widziałam i to jest wspaniałe. To jest najcudowniejszy moment czytania opisu własnej książki.

[AK]

Czy przejmuje się Pani też jakoś negatywnymi uwagami albo negatywną krytyką? Bo na przykład w tym zbiorze opowiadań wspomniała Pani o tej kontrowersji powiązanej ze związkiem z różnicą wieku.

[EN]

W momencie, kiedy książka jest jeszcze w moim zasięgu, czyli zanim zostanie wydana, robię wszystko, na co tylko mnie stać. Często konsultuję, sprawdzam, rozmawiam z różnymi ludźmi, testuję, czy to wszystko ma sens. Czy to jest rzeczywiście prawdziwy, chociaż nieprawdziwy, ale czy to jest w takim sensie logiczny świat. A odnośnie do późniejszych negatywnych recenzji... wie pani, wydaje mi się, że takiej naprawdę negatywnej recenzji na temat swojej powieści jeszcze nigdy żadnej nie przeczytałam. Teraz tak trochę kluczę... Nie umiem sobie żadnej przypomnieć, bo właściwie jedyne zarzuty, jakie w recenzjach czasem czytam, to że jest to kolejna powieść dla młodzieży, kiedy Ewa Nowak sięgnie w końcu po temat dla dorosłych? I właściwie nie wiem, czy przeczytałam coś negatywnego, ale też nie grzebię po internecie. Być może jest tego dużo, a ja o tym po prostu nie wiem.

[AK]

A w takim razie jak dostosowuje Pani swoją twórczość, żeby mimo zmieniających się czasów, czy też przemiany pokoleń, pozostała ona punktem odniesienia dla współczesnych czytelników – czy “czytelniczek” bardziej powinienam mówić?

[EN]

Ja wierzę w to, że tak bardzo się nie zmieniamy, jeśli chodzi o potrzeby emocjonalne. Mamy ustaloną hierarchię potrzeb i ona moim zdaniem jest nienaruszalna. A wszystko inne to jest tylko opis czasów. Nie widzę więc tutaj jakiegoś dużego problemu. A dostosowuję się najczęściej wtedy, gdy ktoś podrzuca mi problem, porozmawia ze mną

albo wręcz nawet poprosi. Tak jak przy Orkanie – usłyszałam, że nie ma w literaturze polskiej książki o depresji młodzieżowej. Wtedy biorę się za ten temat i zaczynam go zgłębiać.

[AK]

Jest to bardzo ciekawe. Czyli tematy są ponadczasowe, zmienia się tylko aranżacja, jakieś elementy świata przedstawionego?

[EN]

Moim zdaniem tak. Zupełnie nie uważam, że dzisiejsza młodzież jest inna albo że poprzednie pokolenia były lepsze albo z innej gliny. Dzisiejsza młodzież urodziła się w innych czasach i co innego ma dostarczane jako życie. I tylko tyle. Jeśli chodzi o potrzebę akceptacji, miłości, bezpieczeństwa, wyrażania siebie – od zarania byliśmy tacy sami.

[AK]

Ale skoro już mówimy o tych zmieniających się czasach, w których żyje młodzież, w których wszyscy żyjemy, to młodzież też ma obecnie przynajmniej serwowaną inną literaturę. Na pewno wie Pani o fenomenie jak YA.

[EN]

Oczywiście, jak najbardziej. Nie pretenduję do tego, że moje książki mają zająć cały rynek. Tutaj uważam, że filozofia Astrid Lindgren jest wystarczająca – że moja książka okraśli jedno dzieciństwo i to już wystarczy. Nie pisze się dla wszystkich. Zresztą to by było chyba bardzo złe, gdyby nie było różnorodności. Bo gusta i potrzeby czytelnicze są niezwykle zróżnicowane, jak gusta kulinarne, sportowe czy estetyczne.

[AK]

To prawda. Ale czy w tym kontekście widzi Pani jakieś zmieniające się trendy na rynku? Czy uważa Pani, że literatura, która obecnie jest stworzona bądź też produkowana dla nastolatek, bardzo się różni od powiedzmy tradycyjnych powieści?

[EN]

Na pewno tak jest. W tej chwili zauważam, że nastolatki chcą czytać rzeczy, które napisały również nastolatki. Wpadają też często w taką pułapkę, że im się wydaje, że to napisały osoby w ich wieku. Może nie wymagają już takiej jakości literackiej jak kiedyś, ale z drugiej strony to przychodzi z wyrobieniem się, z czasem. Trudno mi się na ten temat wypowiedzieć, bo cały czas mam w głowie taką myśl, że tak zróżnicowany jest rynek czytelniczy, że o kim byśmy nie mówiły, to innych pominiemy.

[AK]

Rozumiem, to super. I myślę, że też to, co Pani próbuje robić, po prostu bardziej się sprawdza. Te książki wciąż pozostają aktualne. Dziękuję za rozmowę.

Łukasz Chmara – redaktor, wydawca, influencer książkowy, związany od lat z rynkiem literatury młodzieżowej (YA) w Polsce. Pracował m.in. w We need YA, gdzie odpowiadał za kampanie promujące książki o tematyce queerowej i społecznej. Obecnie związany z Grupą Publicat, gdzie kieruje marką Time4YA. Równolegle prowadzi profile książkowe w mediach społecznościowych, komentując rynek książki z perspektywy aktywnego uczestnika kultury. W swojej działalności publicznej łączy promocję inkluzywności z krytyczną obserwacją mechanizmów rynkowych i roli influencingu w kształtowaniu gustów młodych odbiorców.

Rozmówca: Łukasz Chmara

Data i miejsce rozmowy: 22 listopada 2024 r., rozmowa online

Czas trwania: ok. 1 godzina 45 minut

Rodzaj wywiadu: pogłębiony, półstrukturyzowany

Zgoda na cytowanie: uzyskana, transkrypcja autoryzowana

Rozmowa z Łukaszem Chmarą miała na celu uchwycenie dynamiki przemian rynku literatury YA w Polsce z perspektywy osoby, która jednocześnie produkuje, promuje i komentuje ten segment kultury. Szczególnie interesowały mnie dwa obszary: po pierwsze – rola wydawców w kreowaniu queerowej reprezentacji, po drugie – napięcia między oddolnymi praktykami czytelnictwami (BookTok, Wattpad) a logiką rynkową. Przed rozmową zakładałam, że Chmara dostarczy unikalnej wiedzy o mechanizmach, które trudno uchwycić w analizie tekstów literackich – o tym, jak wydaje się książki YA, jak wygląda zarządzanie trendami. Wywiad odsłonił złożoność reguł gry w polu wydawniczym, gdzie – zgodnie z ujęciem Bourdieu – kapitał symboliczny nieuchronnie ściera się z kapitałem ekonomicznym i społeczną legitymizacją. Chmara ujawnia, jak jego własny habitus – jako osoby queerowej i jednocześnie pracownika dużych marek – jest nieustannie negocjowany w obliczu oczekiwań fandomu, algorytmów TikToka i chłodnych kalkulacji sprzedażowych. Jego wypowiedzi pokazują, że pole literatury YA w

Polsce to przestrzeń dynamicznych napięć między inkluzywnością a rynkowym oportunizmem, między etosem misji a przemocą internetu, a także między tym, co można wydrukować, a tym, co można skapitalizować. Co zaskakujące, rozmówca bardzo otwarcie mówi o zmęczeniu boomem na queerowe YA i o jego rynkowym wypaleniu, nie tracąc przy tym wiary w znaczenie tej literatury jako narzędzia widoczności i zmiany społecznej.

Załącznik nr 2. Wywiad z Łukaszem Chmarą z dnia 22.11.2024 r.

[AK]

Na początku chciałabym Cię zapytać o to, czy jesteś już byłym pracownikiem We need YA?

[ŁCh]

Tak, ale pracuję w innym wydawnictwie też z marką młodzieżową. Kontynuuję to, że tak powiem.

[AK]

A gdzie teraz pracujesz?

[ŁCh]

To jest Wydawnictwo Dolnośląskie, Grupa Publicat i prowadzę Time4YA.

[AK]

10 kwietnia 2022 roku we We need YA miał miejsce skandal okładkowy, który zaczął się od Twojego posta. Opracowywała ten temat np. dr Marta Stusek. Opublikowałeś posta na grupie tej wewnętrznej We need YA o książce *Gołąb i Wąż* i o wyborze dwóch okładek.

[ŁCh]

Ok, tak, faktycznie, było coś takiego.

[AK]

No i tam było 400 komentarzy o tym, że tłumaczenie tytułu beznadziejne, że żadna okładka nie jest ok i tak dalej. To, co mnie to, czy to było działanie nastawione na to, żeby wywołać jakiś ruch i zainteresowanie, czy byliście zdziwieni jako wydawnictwo, że pojawiła się w ogóle taka sytuacja, że ludziom się ten wybór nie podoba?

[ŁCh]

Nie wiedziałem, że ktoś pisze o tym artykuły. Tak, jest taka rzecz jak sprawdzanie rynku i potrzeb klienta... To było trochę takie świadome badanie tego, jaka będzie reakcja czytelników i czytelniczek na różne projekty. Wiesz, często w We need YA robiliśmy tak, jeszcze z moją współpracowniczką Mileną Buszkiewicz, która prowadziła najpierw tę markę, założyła ją — było zawsze dużo pomysłów, na okładki, na tytuły i mieliśmy zgromadzoną grupę odbiorców na Instagramie i na Facebooku w tajnej grupie, więc pozwalaliśmy sobie na testowanie różnych rzeczy. Nie byliśmy w ogóle przygotowani na takie zaangażowanie osób akurat w tamtej chwili i na to, że ta sytuacja będzie mieć taki impakt na dalsze losy marki i naszej kooperacji z — głównie — czytelniczkami. No i prawdą jest, że pod moim postem nie było dużo pozytywnych głosów... Pamiętam to teraz doskonale, byliśmy nieco zaskoczeni, rozmawialiśmy później między sobą z Mileną, zastanawiając się: czemu taki jad leje się na te grafiki, na te graficzki, które stały za tymi projektami, na ten biedny tytuł i na to wszystko. Nieco nas to zaskoczyło, może poraziło. Aczkolwiek mieliśmy też z tyłu głowy jakąś gotowość na to, że projekty się nie spodobają i posiadaliśmy również tę oryginalną okładkę, gdzieś tam w zanadrzu, wiesz, załatwiliśmy wcześniej ten projekt. Zatem byliśmy przygotowani na różne rozwiązanie sytuacji, ale było nam strasznie przykro, że na przykład projekt Dixie, która się postarała, żeby narysować to tak, jak trzeba, według briefu, został zhejtowany i jej też nie było jakoś specjalnie z tym miło. Aczkolwiek, jeśli chodzi o niuanse i szczegóły wydawnicze, to nie było takie działanie, nie wiem, odruchowe czy impulsywne, to było mniej więcej zaplanowane: badamy temat, grunt oraz potrzeby odbiorców literatury, którą wydajemy.

[AK]

Czyli badacie temat, a tak krytyczna reakcja jednak Was trochę zaskoczyła.

[ŁCh]

Tak, nie byliśmy przygotowani jakie to realnie będzie. Chyba nikt nigdy nie jest. Bywa trudno, trzeba się tym liczyć.

[AK]

Okej, a czy to, że jednak zostaliście de facto zmuszeni do zaakceptowania tej oryginalnej, czy nie wiem, przerobienia na polski tej oryginalnej okładki, w jakiś

sposób miało wpływ na premierę książki, jakoś ją opóźniło, czy to w ogóle nie było problemem?

[ŁCh]

Nie, wydaje mi się, że nie. Ta książka wyszła, gdy już była pandemia. Robiliśmy też wokół tej premiery duży szum, bo chcieliśmy, żeby fajnie się sprzedała. Oczywiście, planowaliśmy również zestaw z gadżetami, więc tam było dużo przygotowań i to nie wpłynęło jakoś negatywnie na cały proces wydawniczy. Nie miało to większego znaczenia, ale miało taki plus, że cała ta sytuacja niejako napędziła potem sprzedaż i hype wokół tego tytułu, bo więcej osób zauważyło, oczywiście, że on istnieje, że coś się wokół niego dzieje. Zaangażowanie emocjonalne tej grupy odbiorców było już znacznie większe niż pewnie byłoby bez sprawy z głosowaniem na okładkę. Ta społeczność dziewczyn, głównie Instagramowa, zaczęła wyczekiwać tego, co będzie dalej, kiedy ta książka właśnie trafi do ich rąk i zainteresowanie powieścią **drastycznie wzrosło. To było dla nas, oczywiście, dobre, dla całego brandu też.**

[AK]

Później już nie próbowaliście powtórzyć tego numeru chyba z wyborem okładek przez czytelniczki?

[ŁCh]

Wiesz co, często bywało na tej grupie, jak również na Instagramie: posty typu okładka A albo okładka B, robiliśmy to np. przy *Niewidzianym życiu* Addie LaRue V.E. Schwab, pamiętam, że robiliśmy to też przy *Te więdźmy nie płonę*. To również była batalia, że tak powiem, tam, jak przy *Gołębiu i wężu* nie było supermiło i wybór okładkowy, który został, to okładka, która istnieje wciąż. Ona się teoretycznie w większości nie podobała i dużo było tam zarzutów, „dlaczego nie zrobiliście oryginalnej okładki?”, ale jednak po zliczeniu komentarzy, tam też było głosowanie, z tego co pamiętam, to większość zdecydowała, że to jest ten projekt, który chcemy, który mamy wydrukować. A Milena jeszcze wcześniej, przed tym jak ja przyszedłem do *We need YA*, robiła głosowanie chociażby przy *Buntownicze z pustyni*. To było mało znaczące, tam nie było jeszcze zebranych odbiorców, ale to się praktycznie działo już od początku istnienia tej marki, zaangażowanie odbiorców. My wchodziliśmy z nimi w kontakt i na jakiś wybór im pozwalaliśmy, czy

dawaliśmy opcje do wyboru, żeby zobaczyć, co wygra, co będzie lepsze. Tak, angażowaliśmy dużo osób w to wszystko na przestrzeń lat.

[AK]

Myślę, że generalnie We need YA było w tym pierwszym etapie szczególnie mocno pionierskie, jeśli chodzi o YA w Polsce, zwłaszcza, jeśli chodzi o sposób w jaki budowali sobie bazę odbiorców. Ten boom na YA już trwa od jakiegoś czasu, około trzy lata.

[ŁCh]

Tak, trochę więcej. W Polsce zaczęło się tuż przed pandemią. Oczywiście też wcześniej były wydawane książki YA. Tylko nie było aż takiego zaangażowania i zainteresowania jak teraz, oczywiście. W Polsce to inaczej wygląda niż na rynku, na rynkach zagranicznych. Nasz polski rynek jest teraz dominowany przez Wattpad, przez różne rzeczy, które się pojawiają tylko i wyłącznie w Polsce. Ale to jak ja sobie to obserwowałem, YA zaczęło być bardzo zauważalne też w Stanach, za granicą. Myślę, że to był taki moment, gdy wychodziły książki Johnna Greene'a. Później w latach 2016-2018 popularność zyskała Tomi Adeyemi na rynku w USA. Potem przyszła pandemia i w tej pandemii wszyscy się przebudzili jeśli chodzi o książki dla młodzieży. Adam Sliver wszedł na salony, mimo że był wydawany znacznie wcześniej. Wtedy zyskał popularność. Ale tak, to sobie tak powoli szło do przodu.

[AK]

Z perspektywy tych ostatnich lat, gdy zacząłeś pracować w We need YA i teraz jesteś w grupie Publicat, to jak widzisz ten zmieniający się rynek? Jak długo YA będzie jeszcze na topie? Czy popularność gatunku się już trochę nie wypala? Jak Ty to widzisz?

[ŁCh]

Tak jak powiedzieliśmy, od 2020 jest boom. Trwa już cztery lata, powiedzmy. I naturalnym jest, że będziemy obserwować spadek — rynek jest już teraz przesycony powieściami YA. Jak sobie sprawdzimy topkę na empik.com, to widzimy tam cały czas te same tytuły. W sumie to jest seria Pizgacz Herytiery, Rodzina Monet lub nowe książki Marczak, NieZwykle gdzieś tam również miga. No i trochę Muza, trochę Young. Teraz

również z naszej Time4YA, książka Marianny Kniat. To jest akurat poezja. Taka mała odskocznia od powieściowej normy. Ale nie ma też, mam wrażenie, miejsca na jakieś nowe i inne eksperymenty. Ta grupa odbiorców może się wciąż poniekąd rozrasta, ale jest już przyzwyczajona do tego, co w tych topkach króluje. I widzę po sprzedażach na całym rynku, bo mam dostęp do różnych danych, że te sprzedaże spadają. I to też jest obserwacja Empiku i całego rynku, gdyż dużo marek YA powstało na przestrzeni ostatnich lat. Oczywiście, od tego 2020 każdy chciał swój kawałek tortu zjeść. No i zjadł, tylko to się kończy tym, że konkurencja jest coraz większa i ona wciąż rośnie. Wciąż obserwuję, że jakieś nowe marki sobie wyrastają spod ziemi. Tylko to już chyba trochę za późno, tak myślę, bo tak jak powiedziałaś, to się może wypalić i powoli się faktycznie wypala, ale nie wiem jakie konkretnie są, czy mogą być prognozy, bo też sobie zadaję to pytanie: czy YA wciąż będzie obecne, czy gatunek przetrwa? Z jednej strony nie zniknie raczej szybko. Za bardzo poszliśmy w to wszystko, żeby nagle gdzieś tam YA sobie odeszło. Widzę, że ta grupa odbiorców, czyli osoby, które czytały książki w 2010 roku, takie jak seria „Dotknij mnie”, „Igrzyska Śmierci” i tak dalej, te wszystkie osoby, które czytały „Harrego Pottera”, a teraz są dorosłe, sprawiają to, że mamy YA, ale trochę właśnie dla dorosłych, typu romantasy, albo jakieś tam książki z wątkami erotycznymi, trochę już bardziej spicy, jak oferta Wydawnictwa NieZwykłe. To też ma jakieś korzenie w tym, co się działo w latach 2000-tych, na początku lat 2000-tych, w 2010. I jest w tym przyzwyczajenie do pewnego typu treści, i to jakoś sobie powoli ewoluuje, jest już dla starszych osobników, ale wyrasta gdzieś tam wokół tego typowego YA, o którym rozmawiamy. I jestem ciekaw, co jeszcze się tam wydarzy, bo rynek nam ewoluuje bardzo szybko. Również za sprawą social mediów, oczywiście. Te nowe potrzeby są badane i potem książki są dostosowywane do tego, co się dzieje w świecie i jaka jest potrzeba, jaka jest chęć czytania i czego konkretnie w danej chwili. Oczywiście bywa często tak, że istnieje jakiś jeden fenomen i zaraz wszyscy za tym podążają i robią podobne produkty, ale tak to wygląda. Na przykład przypadek Fourth Wing pokazuje, że za nim wiele podobnych rzeczy o smokach się pojawiło i pojawia w katalogach, bo śledzę to bardzo uważnie. I taki mamy zwrot. Ja mogę tylko powiedzieć tyle, że na pewno teraz będzie spadek. Czy się to wszystko odbije za 10 lat kolejnych? Pewnie tak, tak to widzę.

[AK]

Zapytałam o spadek, bo jakimś takim pierwszym symptomem dla mnie było to, co się stało w lipcu z wydawnictwem Pruszyński, tj. z imprintem Young tak właściwie, gdzie zdecydowali oni rozwiązać część umów autorskich, natomiast nie zamknęli swojego imprintu. Chodziły o tym pogłoski, ale finalnie się to nie wydarzyło.

[ŁCh]

Nie, nie, po prostu chyba minął szal i stwierdzili, że niektóre rzeczy nie są na tyle dobre, żeby je wydać, co jest zrozumiałe. Myślę, że była to kwestia opłacalności, po prostu, i pewnie mają swoje dane, które mówią, że „YA nie sprzedaje nam się tak, jak chcieliśmy”. A Prószyński i S-ka to jest dość duże wydawnictwo, więc oczekiwania też mają spore. Warto zauważyć, że dużo stawiali na debiuty, na polskie osoby autorskie, co jest dodatkowo trudne, bo kiedy ktoś nie ma teraz zbudowanych grup odbiorców, to trudno jest to robić oddolnie. Gdy już się wydaje pierwszą książkę debutantki w wydawnictwie, cała masa pracy jest potrzebna, żeby ją wypromować, a za tym idą duże nakłady finansowe, więc rozumiem, że takie ruchy są i będą. To jest trochę taka loteria... na co trafisz, na jaki punkt trafisz, nie wiesz. Czasami znaczenie ma też przypadek albo szczęście, tak to można określić, jeśli chodzi o jakiś tytuł, który wybucha... Ale w tych czasach ta docelowa grupa odbiorców jest istotna i na to też wydawcy zwracają większą uwagę, czyli aby zostać wydanym trzeba mieć już TikToka, trzeba mieć Instagram, trzeba mieć Wattpada. To jest duży plus zawsze dla wydawcy, że już masz jakichś odbiorców, kiedy chcesz debiutować.

[AK]

Jak widzisz fenomen Wattpada polskiego? Wattpad dzieje się wszędzie, ale wydaje mi się, że w Polsce szczególnie.

[ŁCh]

To jest ewenement: polski Wattpad nie był eksplorowany przez wiele lat, tam się dużo rzeczy pisało, zgromadziło, a potem nastąpił boom, bo Pizgacz i Marczak, to są chyba dwa wiodące nazwiska. Obecnie Wattpad jest już przebrany, nie ma tam takich rzeczy, które można by wydać. To już się trochę kończy i, oczywiście, tam wciąż autorki, autorzy piszą nowe rzeczy, tworzą nowe opowieści, ale nie będzie już takiego boom na to raczej, bo wszystko zostało zabrane. Liczenie na Wattpada jest w tym momencie trochę bezsensowne, bo już nic nie ma tam wielkiego do wydrukowania. Może pojawi się coś

nowego? Być może, jest to jakieś narzędzie do promowania siebie jako osobę piszącą. Pokazywanie swojej twórczości. Bo jest tam łatwy dostęp do bazy czytelników, głównie pewnie czytelniczek i można to wykorzystywać, żeby publikować coś oryginalnego, ale wydaje mi się, że taki największy hype na tę platformę już minął i raczej szybko nie wróci.

[AK]

Czyli na przykład teraz jako wydawnictwo nie szukacie autorek na Wattpadzie?

[ŁCh]

Nie, mamy jeden tytuł akurat w Time4YA z tego roku z Wattpada. To taka książka sprzed 7-8 lat i całkiem fajnie się wciąż sprzedaje. Autorka, Patrycja Roszczyk, ma dużego TikToka i dobrze to wszystko się złożyło, ale to jedna z ostatnich książek, które faktycznie miały dużą ilość wyświetleń na Wattpadzie z tej kategorii dla nastolatek, nastolatków.

[AK]

Pewnie. A jak skomentowałbyś ten fenomen TikToka, BookToka? Nie wiem, czy Bookstagram w tym sensie wciąż jest popularny? Chyba nie w tej nastoletkowej grupie wiekowej? Zwłaszcza, że Ty też jesteś influencerem, prowadzisz konto o książkach, kiedyś o YA i teraz bardziej o literaturze pięknej. Możesz o tym opowiedzieć?

[ŁCh]

Booktok ma duże znaczenie, dlatego że jest tam dużo tych osób, które są 12, 13, 14+, aczkolwiek to się tam bardzo przenika – są tam również dorosłe osoby, które czytają literaturę dla młodszych, ale te treści „bardziej dorosłe”, tak je nazwijmy, są dostępne również dla młodszej grupy odbiorców. Myślę, że dlatego obserwujemy takie, a nie inne, tytuły w topkach. I też te autorki, które piszą dla raczej starszych osób, po 18. roku życia, docierają do tych młodszych czytelników. TikTok to bardziej przystępna forma przyswajania treści dla tych osób, które są młodsze ode mnie i jednocześnie jest to też taka platforma, która jest bardzo angażująca. Na jakość się aż tak bardzo nie stawiało wcześniej, tylko właśnie na te krótkie formy, które stały się bardzo wiralowe i to wpłynęło na cały rynek wydawniczy, na całym świecie. Powstał ten hashtag „Hit z Booktoka, Tiktoka”, wszystkie te naklejki w księgarniach, różne znaczenia. Książki tiktokowe, booktokowe zaczęły być bardzo rozpoznawalne i przodować w rankingach sprzedaży, co

też ma wciąż duże znaczenie. Tylko to jest też tak, że zyskały tak naprawdę te duże nazwiska, czyli te książki, które już były popularne wcześniej ze sprawą tego, że ktoś zaczął je pokazywać. Tutaj mówię na przykład o Colleen Hoover. Booktok jest fajnym narzędziem marketingowym, można tam budować społeczność, czy to prywatne konto, czy to wydawnicze, jeśli ktoś w to wkłada finanse. Instagram nadal żyje, istnieje, też widzę, że osoby z Tiktoka, Booktoka mają oczywiście konta instagramowe, ale działa to trochę inaczej, jako że Instagram jest dla nieco starszych, tak bym to określił, na przykład dla mnie, ale mi tam jest wygodniej. Aczkolwiek Tiktok jest ważny, Booktok jest wciąż ważny i istotny w docieraniu do grupy docelowej. Może to kwestia wieku, że dla mnie Tiktok jest „top much”. Siedzę tam, sprawdzam te konta, bo to jest część mojej pracy, ale jest to potwornie męczące, taka ilość reelsów, rolek informacji. To trochę straszne. Wchodzę tam na 5 minut, maksymalnie.

[AK]

Jeszcze odnośnie do Wattpada i Booktoka, istnieje w świecie wydawniczym historia, że gdy wydawnictwo podpisało pierwszą umowę z Weroniką Marczak na wydanie pierwszej części „Rodziny Monet”, czyli *Skarbu*, to początkowo książka otrzymała generalną redakcję i korektę, ale pierwsze beta testerki totalnie odrzuciły tę książkę w wersji zredagowanej, jako że ona bardzo różniła się od wersji Wattpadowej i generalnie wydawnictwo zdecydowało się na cofnięcie większości zmian i po prostu puszczenie w takiej formie jak to wyglądało wcześniej, w przestrzeni internetu. Czy słyszałeś coś o tym?

[ŁCh]

Mało wiem w sumie o historii „Rodziny Monet” i o tych szczegółach z nią związanych. Aczkolwiek, jestem w stanie uwierzyć, że to prawdopodobne? Że może być prawdopodobne. Ale nic konkretnego na ten temat nie wiem, niestety.

[AK]

Jak widzisz BookToka, czy Bookstagrama w kontekście kształtującej się mody czy tematyki modnej w YA? Czy twoim zdaniem to właśnie influencerzy, influencerki wyznaczają trendy czy wygląda to jakoś inaczej, że to jednak wydawnictwa coś tam podrzucają? Czy twoim zdaniem to jest bardziej oddolne czy odgórne? Kiedyś to było bardziej oddolne.

[ŁCh]

Teraz wydawnictwa stały się bardziej świadome. Kiedy ja pracowałem od początku w We need YA, dużo było inicjatyw oddolnych ze strony influencerów, bookstagramerek. Tu powiem jako influencer: kiedyś wyszukiwaliśmy książki po angielsku, czytaliśmy, jakoś promowaliśmy to oddolnie i krzyczeliśmy, ej wydajcie to (!), bo to będzie fajne, bo to się sprzeda. Było tam dużo ciepła wobec różnych tytułów. W tym momencie to wygląda tak, że wydawnictwa bardzo szybko kupują różne nowości i nawet nie ma takiej przestrzeni na to, żeby jakiś influencer coś gdzieś tam wyhaczy i coś wypromuje u siebie, jeśli chodzi o jakąś książkę YA, bo to już jest zapewne dawno sprzedane albo w ogóle w zasadzie mało kogo interesuje, bo ma za małą sprzedaż, albo nie jest w trendzie. Ta moda jest trudna do określenia, jest to też coś, o czym się dyskutuje na Targach Książki — z agentami, z wydawnictwami. Czasami tak na to patrzę, że te wszystkie potrzeby są już zaspokojone, jeśli chodzi o książki, ale trzeba być bardzo czujnym, żeby wyłapywać nowe rzeczy. Teraz na przykład horror staje się taką nową modą, która gdzieś tam się przewija właśnie w katalogach. Dużo agentów o tym mówi, ci wydawcy ze granicy na to stawiają, a osoby autorskie, które wcześniej nie pisały horrorowych rzeczy, teraz piszą. W gatunku YA to jest nie taki typowy horror, ale też coś, co określa się mianem weird fiction, tego się pojawia coraz więcej. Aczkolwiek, to nie jest mainstream, to nie jest coś takiego, co gdzieś tam już się przebija mocno do rzeszy czytelników czy osób czytających. To jest taka mała moda, która gdzieś tam się tworzy, gdzieś tam powstaje, jakieś jednostki są tym zainteresowane. To jest działanie również wydawców, którzy by chcieli, żeby to było trendem, ale jednak masowy czytelnik jeszcze tego nie kuma, jeszcze tego nie chwyta i potrzeba jest jednak raczej inna w tym czytelniku, który czyta bardzo dużo, na przykład romansów czy kryminałów. Dużo tutaj się rzeczy jakoś zająbia i nakłada. I to tworzenie, czy to mody, czy to trendu, jest bardzo subtelne. I nagle coś wybucha, nie wiadomo skąd.

[AK]

A czy w kontekście jeszcze aplikacji, słyszałeś coś o jakichś innych apkach, które są popularne wśród nastolatków albo które byście sprawdzali czy obserwowali w wydawnictwach, jak na przykład Fable albo Goodreads, albo cokolwiek innego? Threads, X?

[ŁCh]

Tak, Threads. Czasami też tam jestem, wchodzę od czasu do czasu, żeby zobaczyć co się dzieje, ale nie jest to dla mnie jakieś ważne źródło informacji. Twitter, teraz X, to było też swego czasu jakąś tam formą komunikowania się ze światem. Głównie dla dziewczyn, które były zainteresowane YA. Teraz ja tego nie robię i to nie jest już takie istotne, mam wrażenie, w branży wydawniczej i u wydawców, od czasu kiedy stało się to, co się stało z X, to jakoś ten impakt zmaleł. Największy hejt wylewał się na Twitterze zawsze, też względem wydawców i ten Twitter jakoś tak potem przenikał do różnych innych sfer typu Instagram, Tiktok i tak dalej. Ja też, osobiście, największego hejtu doświadczyłem przez Twittera i tam w ogóle było bardzo dużo takich rzeczy i to można by badać... Ale tak, w tym momencie to, oczywiście, Goodreads stanowi podstawowe źródło informacji o tytułach. Lubimy czytać? Rzadko wchodzę, ale wielu czytelników korzysta.

[AK]

A Fable na przykład?

[ŁCh]

Nie, u mnie jakoś nie zażarło. Nie wiem jak u innych, ale ja akurat tak średnio mam pod ręką z tą aplikacją. Teraz pojawiała się ta nowa apka Billin. Nie wiem czy usłyszałaś o Billin? Tam też się pojawiają recenzje, głównie jakichś popularniejszych tytułów z NieZwykłego. Takie, które w topkach się kulają. Ale ja nie publikuję tam jeszcze osobiście, choć wiem, że aplikacja istnieje i jakoś powoli się rozwija. Zobaczmy, co się z tym stanie.

[AK]

Dla mnie Fable jest o tyle ciekawe, że po pierwsze oni mają dział książek, ale też seriali, więc jeśli ktoś czyta, że tak powiem, w Netflixowy sposób, to to jest idealne. Po drugie to działa trochę tak jak lepszy Goodreads lub Goodreads z lepszym interfejsem, bo ten komórkowy jest potworny dla mnie. W Fable jest też możliwość robienia sobie grupy czytelniczej. I to nie działa tak jak na Facebooku: mam grupę, tam sobie piszę posty i ktoś mi opowiada. Tylko robisz to w ten sposób, że np. wybierasz sobie książkę i ustalasz, że np. do tego dnia czytamy, nie wiem, pierwsze pięć rozdziałów i są np. takie poradniki jakby fandomowe: jak czytać, co czytać, w jakiej kolejności. Jako zjawisko jest to dla mnie bardzo ciekawe. Goodreads jakiejś tam mini-zmiany wprowadza, ale to wiesz, to jest właśnie stara aplikacja i stary interface. Trzeba byłoby od nowa chyba napisać i pozmienić. Wspomniałeś o

modzie na horrory. Znam książki typu Muchomory w cukrze Marty Bijan. Podałbyś jeszcze jakieś takie tytuły, które są modne albo które kojarzysz z tego podgatunku?

[ŁCh]

Teraz na przykład wyszła historia, która jest takim horroro-thrillerem — *Twoje samotne noce dobiegły końca*. Moondrive wypuścił książkę Kalynn Bayron *Spróbuj dziś nie umrzeć*. I *Muchomory w cukrze* są takim chyba największym fenomenem, jeśli chodzi o polskie nazwisko, bo to autorstwa Marty Bijan. Na zagranicznym rynku teraz wyszło *Don't Let the Forest In*, które będziemy wydawać w Time4YA. Jest bestsellerem „New York Timesa” aktualnie, więc promocja oddolna, jak również wydawcy, dobrze działa przy tym tytule. Jeśli mogę powiedzieć o nie-YA, to na przykład *Króliczek* Mony Awad i inne jej powieści — one też zawaładnęły rynkiem, zwłaszcza w trakcie pandemii. Tam zaistniała duża popularność, stworzyła się grupa osób fanowskich wokół książek pisarki. Bo są wiesz, takie dziwne, straszne, pokręcone.

[AK]

Tak, czytałam *Króliczka*, fajna rzecz i bardzo mnie rozbawiła ta parodia akademii, która jest tam zawarta.

[ŁCh]

To jest tytuł, który inicjowałem jeszcze w Wydawnictwie Poznańskim. Jestem z tego superdumny, że to moja sprawka. Czekam na trzecią książkę Mony, czyli *Rouge*, bo to też jest świetna powieść. Myślę sobie o takich jeszcze tytułach i nazwiskach... Oczywiście, Stephen King, tylko to jest inna bajka, w ogóle może nie wchodzimy w to. Co tu jeszcze mam na półce, tak się teraz rozglądam. A, jeszcze w Czwartej Stronie wyszły dwie takie książki - *Ostatni dom na zapomnianej ulicy* i *Sundial* Catriony Ward. To jest pisarka, która pisze horrory i dziwne książki. Pauza ma również trochę dziwnych rzeczy w swojej ofercie, ale to już bardziej dla starszych. Lubują się w *weird fiction*. Tych propozycji na rynku zagranicznym jest mnóstwo. Jak sobie sprawdzisz zakładki horrorami, *weird fiction*, to znajdziesz dużo, dużo więcej niż w Polsce w tym momencie. Tutaj jeszcze nie ma takiego wydawnictwa, które by się chciało jakoś mocniej zainteresować tym gatunkiem/podgatunkiem i wydawać więcej takich opowieści. Poznańskie próbuje. *Nasze podmorskie żony* Julii Armfield ostatnio wyszły. Ale to jest taka jakaś luka, która może być zagospodarowana na rynku polskim. Tak sobie ostatnio o tym rozmawiałem z moimi

najbliższymi przyjaciółmi, że jeszcze nikt jakoś nie ma odwagi, żeby to zrobić. Wydawać współczesne weird fiction i horrory. Ale w katalogach jest takich dzieł mnóstwo. Z tym takim gatunkiem wiąże się specyficzna estetyka. Patrząc teraz na Goodreads Choice Awards właśnie w kategorii horror, żeby ci powiedzieć, na co mam oko. Na przykład na książkę, która nosi tytuł *The Eyes Are The Best Part*, autorstwa Moniki Kim. I to jest taka powieść, która jest z tego roku i zyskuje popularność. Albo *Diavola*, Jennifer Marie Thorne, ma okładkę, która przyciąga wzrok, bo jest straszna, trochę dziwna. I dużo tam podobnych tytułów na Goodreads. Są one niewydane albo dopiero będą wydane kiedyś w Polsce. Bo na przykład jest taki tytuł *We Used To Live Here* Marcusa Kliewera. I to będzie tytuł, który będzie ekranizowany przez Netflixa, o nawiedzonym domu. Oczywiście, to akurat już jest kupione. Bo jak Netflix będzie robił serial czy film, to wydawcy chętniej wydrukują. No i to się dzieje, to się wciąż rozwija. A co będzie dalej, to się okaże. Ja jestem bardzo zafascynowany horrorami i tym typem literatury, więc zacieram ręce na więcej.

[AK]

Pewnie. A oprócz *Króliczka Mony*, Awad, czy mógłś podać jeszcze dwa, trzy projekty, z których jesteś najbardziej dumny? Takie, które prowadziłeś albo byłeś zaangażowany, albo wciąż jesteś?

[ŁCh]

Tak, zatem *Króliczek* na pewno. Bardzo podobała mi się praca przy *Papierowym pałacu* Mirandy Cowley Heller. To też była taka pierwsza książka, którą w Czwartej Stronie akurat wypuszczaliśmy, tzn. miała większy format, z piękną obwolutą, twardą oprawą. I to miała być taka amerykańska mini-seria w Czwartej Stronie. I faktycznie była przez jakiś czas, bo w takim formacie wyszły też książki Taylor Jenkins Read, przy których pracowałem, np. *Siedmiu mężów* Evelyn Hugo. Dumny również jestem z moich tytułów w *We need YA*, szczególnie z *Wszystkiego, co najlepsze* Masona Deavera. Bo to jest pierwsza powieść, gdzie język jest dostosowany do osoby niebinarnej. Jestem też bardzo zadowolony z *Przewodnika lesbijki po katolickiej szkole* Sonory Reyes.

[AK]

Była afera też o te książki.

[ŁCh]

No właśnie, spodziewaliśmy się trochę, że może być. Ale i tak było to znacznie później, niż nam się wydawało, że będzie. Bo robiliśmy reklamę na przystankach, citylighty z tymi tytułami. I nikt się jakoś nie denerwował. A potem się zainteresowały osoby, które mają trochę do powiedzenia i były w kontrze. Ale i tak dobrze to wpłynęło na promocję tego tytułu (*Przewodnik lesbijki...*). A jak wiesz, dla mnie jednym z głównych pozytywów YA w Polsce, czy popularności YA, jest ta duża reprezentacja osób LGBTQ.

[AK]

Ja jak prowadzę Queerowy Klub Książki u nas na uniwersytecie, to muszę Ci powiedzieć, że dobra połowa książek, którą czytamy, to są właśnie YA. Bo się wydaje coś ciekawego. O, a tu jest pierwsza postać niebinarna, a tu jest ktoś ace itd. I wydaje mi się, że to jest bardzo ciekawe i potrzebne.

[ŁCh]

Tak. Właśnie to jest super. I to była myśl przewodnia w YA i w marce We need YA. Książki queerowe zaczęły pojawiać się gęsto na rynku zagranicznym, a potem my to z Mileną przekładaliśmy na rynek polski. I to była taka moja największa misja w We need YA, żeby z takimi opowieściami docierać do coraz większej grupy odbiorców. Ale nastąpił taki czas, gdzie to się trochę wysyciło, tak to nazwijmy. Dużo zaczęło być tych powieści z reprezentacją. Potem już ta reprezentacja była na drugim planie. I to też ok, to się jakoś tak powoli zasymilowało. I to nie były już tylko książki krzyczące, że to jest historia o lesbijkach, to jest historia o geju, to jest historia o osobie nieheteronormatywnej czy niebinarnej. Stało się jakoś tak, mam wrażenie, że znormalizowało się to, powiedzmy. Ze względu na to, że tych tytułów było coraz więcej i jest wciąż ich bardzo dużo. Potrzeba rynkowa została zaspokojona. Oczywiście jeśli chodzi o nasz kraj i to, co się dzieje w polityce, to wciąż jest jeszcze sporo do zrobienia. Ale jest ta świadomość, że w tej sferze książkowej potrzeba bycia zauważoną czy zauważonym została jakoś zaspokojona. Nadal te książki są dostępne i to jest super. Fajnie, że nie są zakazywane, jak w wielu miejscach na świecie. Mam nadzieję, że nigdy do tego nie dojdzie. Ale tak, boom na książki YA z reprezentacją się skończył. Teraz bardzo trudno jest sprzedać dobrze książkę, która jest "typowo queerowa"...

Będziemy wypuszczać w przyszłym roku książkę o osobach aroace. To taka obyczajówka. Mamy dużo wątpliwości, czy to się dobrze sprzeda, bo jest to teraz nisza. Ale temat

nieustannie aktualny i potrzebny — to też widzimy, i dlatego wydajemy. Ale też nie spodziewamy, że to będzie fenomen, jak w przypadku Wszystkiego jest najlepsze, czy właśnie *Przewodnika lesbijki...*, czy książek Adama Silvery. Bo to już nie jest ten moment, nie ten czas.

[AK]

A czy uważasz, że ten boom na YA LGBTQ+, był jakoś specyficzny dla Polski? Był inny niż to, co się działo w Stanach, czy w krajach zachodniej Europy? Bo ja mam takie wrażenie, ale jestem ciekawa Twojej opinii.

[ŁCh]

Tak, było inaczej. Na pewno w krajach, gdzie bardziej akceptuje się osoby queerowe, nie było większego szalu związanego z tematem reprezentacji. A u nas były komentarze, że: „O, to takie książki są, to takie książki istnieją? Takie książki można wydawać w ogóle?”. Bo takie głosy do nas docierały. To też był moment *Heartstopera*, różnych seriali, które wychodziły. No i boomu na Silverę. Zatem Polska przeżyła to poniekąd jako taki szok kulturowy, na pewno to było na taką skalę, że te osoby młode/młodsze miały potrzebę czytania o tym, bo też o tym się mówiło w sferze internetowej coraz więcej. Zresztą to, co się działo w sferze politycznej, czyli te wszystkie rzeczy związane z PiS-em, marsze równości, które działy się wszędzie w Polsce, strefy wolne od lgbt, sprawa tego, co powiedział prezydent Duda — dużo było takiej chęci zawalczenia o swoje miejsce. O społeczeństwo, o tę widoczność. Polska społeczność queerowa walczyła i wciąż walczy, aby coś się zmieniło. Też jestem częścią tej społeczności, więc jesteśmy bardziej widoczni. Takie mam poczucie. Na przykład w Poznaniu jest trochę inaczej niż było.

[AK]

Chciałabym jeszcze Cię zapytać też o taką negatywną stronę YA albo czy są jakieś zjawiska powiązane z tym segmentem rynku, czy z influenciem, które dla Ciebie są niepokojące albo które Ci się nie podobają?

[ŁCh]

Głównie chyba sprawa seksualizacji niektórych rzeczy i gloryfikowania toksycznych zachowań bohaterów książek albo przenikania tego typu wątków do mainstreamu. Głównie myślę tutaj o tej literaturze popularnej z Wattpada, gdzie nie ma często refleksji

nad różnymi rzeczami, czy zachowaniami postaci, które tam występują. Brakuje filtra, przemyślenia do kogo taka treść faktycznie trafi. Mówię chociażby o Rodzinie Monet, czy o książkach Pizgacz — to jest taka literatura, która ma jakiś impakt, ale nie prawdziwą wartość. Można by dużo w tych historiach poprawić, żeby to jakoś też ulepszyć. A najlepiej — przepisać, moim zdaniem.

W wielu momentach, gdy te książki wychodziły, obawiałem się, że to będzie mieć jednak dość destrukcyjny wpływ na wiele osób. Literatura YA zaczęła przenikać się z tym, co nie jest tak na serio dla młodzieży, niestety. Obserwuje się to od jakiegoś czasu. I ta część „erotyczna” przychodzi bardzo do YA. Produkty książkowe stały się, nazwijmy to „zafałszowane”. To, że te wszystkie okładki z klatami zostały tak bardzo zinfantylizowane miało na to wpływa. Teraz są często pastelowe, obrazkowe, rysunkowe. To jest często dla młodych osób mylące. Przykładowo: byłem na targach swojego czasu, podchodzi do mnie osoba lat trzynaście z książką, która ma stokrotki na okładce. Ja wiem, że to jest osiemnaście plus, a nawet więcej. I jest tam seks, przemoc i jest brutalnie. I w ogóle to jest o toksycznych relacjach. I ta dziewczynka chce, żebym się podpisał na tej książce. Bo mnie ogląda na insta i tak dalej. A myślę sobie, dziecko drogie, czy ty wiesz, co ty masz w ręce w ogóle? I czemu ci to sprzedano? Czemu ty w ogóle to posiadasz? Nie wiem, czy ta książka była oznaczona, czy dziś jest oznaczona właściwie. Ale wiesz, to też jest to, że nawet rodzice kupują takie rzeczy osobom młodym. I uważam, że to nie jest dla nich literatura. Nie na tym etapie życia. I zrodził się taki misz-masz, jeśli chodzi o komunikowanie tych tytułów: to się jakoś tak nieładnie ze sobą blendowało. Nie wiadomo było, co jest dla kogo i co jest dla jakiej grupy odbiorców.

To dla wielu wydawców, mam wrażenie, było bardzo na rękę, że wiesz, te wszystkie dzieci czy dzieciaki czy młodzież kupowała te produkty, które nie są realnie dla nich, ale wydawcy mogli sobie łatwo na tym zarobić. Tak mówię tutaj o np. Wydawnictwie Niezwykłym. Bo oni wypuszczają rzeczy, które totalnie nie są dla osób 12, 13, 14, 15 plus. Ale te osoby kupują takie rzeczy i nie wiem dokładnie, czy to będzie mieć impakt na ich zdrowie psychiczne, czy na ich życie. Może tak, może nie. O tym można prace badawcze pisać, tak zakładam. Jestem świadom tego, że dużo osób, które mają jakiś okres bólu albo trudne doświadczenia w życiu, szuka rzeczy, które jakoś są zbliżone do ich doświadczeń. Tak, i to jest smutne i przerażające, ale tak bywa. I też wiem, że ze sprawą tego, np. Pizgacz pisze o czym pisze i w taki sposób, a nie inny — można się łatwo utożsamiać z tym całym

cierpieniem i bólem, jakimś zamętem, chaosem w życiach bohaterów. Bo w życiu wielu osób nastoletnich ten chaos występuje i te trudne sytuacje życiowe, cóż, nie da się przed nimi uciec. Traumatyczne sytuacje dopadają nas wszystkich. A aspekt edukacji seksualnej, psychoseksualnej czy ogólnie edukacja na temat psychiki czy zdrowia psychicznego nadal w Polsce kuleje. I to się jakoś tak wszystko, wiesz, ze sobą zazębia... i czy mi się to podoba? Nie. Czy mogę z tym coś zrobić? Jako jednostka – nie bardzo. Mogę głósować na jakieś tam osoby, które mogą potem wprowadzać zmiany. Mogę też wydawać literaturę, która jest bardziej edukacyjna i jakoś swój kawałek dokładać do tego wszystkiego, co się starałem robić w We need YA i staram się robić tutaj, w Publikacie. No ale, świata nie zbawimy. Jestem czasami wkurzony na niektóre rzeczy, które się wydarzają na rynku wydawniczym, choć też wiem, że muszę niektóre zjawiska zaakceptować, bo nie jestem w stanie walczyć z wiatrakami.

[AK]

W Niezwykłym jest jeszcze niezwykle to, że jest jakaś trylogia właśnie erotyczna typu romantasy i przykład pierwsza część jest wrzucona do zakładki YA i druga jest wrzucona do romantasy, a trzecia z powrotem do YA. Jest to totalny chaos. Natomiast ja też może w tym jestem dosyć osobna, ale nie postrzegam akurat tych rzeczy tak całkowicie negatywnie. Na pewno elementem składowym tego złego oceniania erotyków dla nastolatków jest jakieś takie przekonanie, że dziewczęta nie mają seksualności, czy że są niestety aseksualnymi. I też na pewno to, że te książki powinny pełnić jakąś rolę edukacyjną, a nie odkrywania, że tak powiem, jakichś sfer swojego życia czy ciała? Więc wydaje mi się, że akurat ten aspekt odnośnie do wieku, odnośnie do seksualności on się bardzo wybija w Polsce i mimo, że podobne rzeczy są chociażby publikowane w Skandynawii, tam w ogóle nie ma takiej rozmowy – że to jest jakoś, nie wiem, nieodpowiednie i tak dalej, więc to jest bardzo ciekawe. A w kontekście jakichś negatywów, na przykład influencingu albo BookToka, zauważasz jakieś negatywne aspekty? Jeśli chodzi takie sfery internetowe, często spotykam się z masowym hejtem np. Kpoperek, na coś, albo na jakąś osobę, bo powiedziała coś, nie wiem, negatywnego na temat jakiegoś zespołu, podobnie jest z fankami Taylor Swift.

[ŁCh]

Zdarza się to w społeczności instagramowej czy booktokowej. Było kilka sytuacji hejtu na jakąś osobę, bo zrobiła coś, albo jest, nie wiem, jaka jest. Występowały sytuacje, gdzie ktoś za swoją ekspresję, czy właśnie seksualność, obrywał, bo był „zbyt gejowski”, czy „lesbijska”. Dziwne zjawiska występują w sferze internetowej. Często bardzo trudne emocjonalnie. Ja już nie zagłębiam się w to specjalnie, bo to nie moja wojna. Na przestrzeni ostatnich lat w internecie wydawnictwa też dostały bardzo dużo hejtu. Zazwyczaj te większe, które mają wpływ na wiele osób. W *We need YA* miałem kilka sytuacji, gdzie cierpiałem pod wieloma względami, bo wiesz: staraliśmy się wykonywać pracę najlepiej, jak potrafiliśmy. Mieliśmy swoje plany, czy to wydawnicze, czy marketingowe, ale obcowanie z grupą nastolatków, głównie dziewczyn, jest i było trudne i tam się często różnego rodzaju hejty wylewały. Wiele z tym nie można było zrobić, poza tym, że „no przeżyj to, przetrwaj to i rób swoje” i się nie przejmuj. A potem się okazywało, że o, nagle „jesteście znowu fajni, bo wydaliście to, co chcieliśmy”. Oczywiście, mieliśmy to w planach od dwóch lat, ale nie mogliśmy wam powiedzieć! Taka prawda. To było czasami trudne do ogarnięcia, bo z jednej strony wydawnictwo ma swoje sekrety, tajemnice, wydawniczy plan, nie może wszystkiego ujawniać od razu, a nagle się robi jakaś drama na Twitterze typu „wydawajcie więcej queerowych, lesbijskich rzeczy, bo tego nie ma, czemu tego nie ma, jesteście najgorsi w ogóle, nienawidzimy was, jesteście w ogóle zjebani”. A wiesz, my od dwóch lat mieliśmy to w planie wydawniczym i to się dzieje własnym torem i wszystko będzie, tylko nie chcemy zdradzać od razu wszystkiego, bo istnieje konkurencja na rynku, są inne wydawnictwa, które też nas obserwują. Mieliśmy wtedy taki wewnętrzny konflikt, zastanawiając się czy już, od razu, po presję, mamy wszystko zdradzać, dawać na tacy, czy realizować to, co sobie założyliśmy. Zgodnie z naszym planem, naszymi wartościami, etc. Wybieraliśmy często to drugie.

[AK]

Może kojarzysz Edytę Prusinowską? Ona napisała swoją drugą książkę, *Truskawkowy blond*, który jest właśnie o jakimś gejomym romansem, o k-popowym chłopaku i polsko-amerykańskim raperze. Na nią się strasznie wylał duży hejt, że zanim ta książka w ogóle się ukazała, że powieliła jakieś te wzorce, czy stereotypy uki/semi, i że jak ona w ogóle śmiała pisać o gejowskiej miłości jako cisheterobaba. I generalnie została zmuszona do coming outu, wycofała się też z TikToka i innych sociali na jakiś czas.

[ŁCh]

Pamiętam to, tak. No i to było dla mnie takie „wow, za daleko to zaszło”. To nie jest fajne, oj nie. Dużo takich sytuacji obserwowałem w swojej karierze. Już nie pamiętam wszystkich, ale to było strasznie trudne, bo wtedy bezradność się pojawia, kiedy jest się osobiście w takiej sytuacji. Któregoś razu ja również dostawałem groźby karalne, że tak to określe. Grożono mi śmiercią, bo wydaję jakąś tam książkę i za to, że czegoś tam nie zrobiliśmy, nie wydaliśmy.

I wiesz, ja sobie wyobrażam, że pisały do mnie zaburzone osoby, po prostu, i też widziałem to, ale jednak to wpływało na mnie swego czasu, bo dostajesz bardzo niemiły komentarz, ktoś cię atakuje, ktoś cię w komentarzach wyzywa, ty tę osobę blokujesz, potem cię dopada na innej platformie i pyta, dlaczego ją zablokowałeś? Bo jesteś chujowy, bo się boisz, bo uciekasz, a i tak cię dopadnę, albo coś tam. Takie rzeczy się działy. I to jest mroczna strona obcowania z internetem, czy bycia w internecie jako osoba influencerska, albo zaangażowana w to, co się dzieje w internecie. Myślę, że trzeba się z tym mierzyć i z tym liczyć, czego się nauczyłem na przestrzeni ostatnich lat. Należy być przygotowanym na różne sytuacje i sięgać po wsparcie psychologiczne, kiedy jest zbyt trudno.

[AK]

Pewnie, ale te wszystkie sytuacje działy się u Ciebie tylko w sytuacji, w sensie jakby w przestrzeni internetowej, nikt Cię nie doxxował, ani nie wiem, nie stalkował.

[ŁCh]

Nie, nigdy nie przeszło to do rzeczywistości.

[AK]

Czy wiesz, albo czy widzisz jakąś różnicę w tym, jaki jest rozkład genderowy osób czytających YA?

[ŁCh]

Wiem, że w większości są to dziewczyny i kobiety, takie są też dane: to co obserwujemy na Instagramie potwierdza. Ale jaki jest rozkład, nie powiem Ci tak w 100%. Nie wiemy, kto dokładnie kupuje książki, nie mamy możliwości sprawdzenia, ale w większości to są raczej kobiety, młode dziewczyny.

[AK]

Jeśli chodzi o fanfiction, w sensie też wattpadowy i tak dalej, to są badania, że czytają to głównie kobiety po 40. Tak, więc zastanawiam się też, czy macie na przykład dużo dorosłych fanek YA.

[ŁCh]

Są, na pewno, wiek 24 plus, no, wzwyż. Tak, wiem, że takie osoby też kupują nadal chociażby *Zmierzch* lub specjalne edycje *Zmierzchu*. Ma być podobno nowy serial na podstawie tej serii. Czas na renesans.

Fantasy i romantasy — to jest ta grupa, która na pewno jest nieco starsza. Przychodzi na stoisko i potem szuka takich książek, ale w większości jednak są to nastolatki, głównie dziewczyny. I takie dane z Instagrama czy dane demograficzne, to było zawsze jakieś 80 lub więcej procent, dziewcząt, które obserwują, które komentują, które się angażują. A jeśli chodzi o mężczyzn, chłopaków, chłopców, to była to zawsze znacznie mniejsza grupa, często to były osoby queerowe.

[AK]

Dziękuję za rozmowę.

Anouk Herman (ur. 1998) – poetka³³⁴, prozaiczka, literaturoznawczyni i badaczka queer. Absolwentka filologii polskiej, doktorantka na Uniwersytecie Śląskim, związana z nurtem queer studies i studiów klasowych.. W 2024 roku opublikowała powieść YA pt. *Nigdy nie będziesz szło samo*. Jej teksty publikowano w *Dwutygodniku*, *Wizjach*, *Małym Formacie* i in. Laureatka i finalistka wielu konkursów literackich, w tym Wrocławskiej Nagrody Poetyckiej Silesius i Nagrody im. Wisławy Szymborskiej, a także Nagrody Literackiej Gdynia za tomik *silesian gothic* [2025].

Rozmówczyni: Anouk Herman

Data i miejsce rozmowy: 12 lutego 2025 r., rozmowa online

Czas trwania rozmowy: ok. 2 godziny

Rodzaj wywiadu: pogłębiony, półstrukturyzowany

Zgoda na cytowanie: uzyskana, transkrypcja autoryzowana

Rozmowa z Anouk Herman była dla mnie próbą zrozumienia, na ile literatura młodzieżowa może być nośnikiem reprezentacji klasowej i queerowej, bez popadania w dydaktyzm czy przesadną schematyczność. Zależało mi na zderzeniu teoretycznych ram z praktyką pisarską — i z codziennością osoby, która tę literaturę współtworzy. Interesowało mnie także, jak wygląda twórcze zaplecze debiutu literackiego w Polsce – emocjonalne, instytucjonalne i społeczne. Przed rozmową sądziłam, że Anouk będzie świadomie budować opór wobec mainstreamowych wzorców YA – i, w wielu fragmentach to się potwierdziło. Spodziewałam się też relacji na temat kosztów osobistych, jakie wiążą się z publikacją queerowej powieści – zwłaszcza w kontekście medialnego wystawienia, doxingu, hejtu i zawodowego ryzyka, jednak nie sądziłam, że Anouk podejdzie do rozmowy od strony tak otwartej, szczerzej i emocjonalnej

³³⁴ Anouk jest osobą niebinarną, która używa zaimków ona/ono, stąd w wywiadzie pojawiają się one zamiennie.

Zaskoczyła mnie też głęboka ambiwalencja wobec sukcesu – Herman z jednej strony docenia współpracę z dużym wydawnictwem, a z drugiej opisuje ten proces jako coś, co odebrało jemu radość z pisania i poczucie prywatności. Ta opowieść to ważne świadectwo tego, jak literatura queer funkcjonuje w Polsce jako zarówno tekst kultury, jak i wydarzenie społeczne – z całym bagażem reakcji, które wykraczają poza samą lekturę.

W wywiadzie widać wyraźnie, jak habitus artystki queerowej kształtowany jest w polu zdominowanym przez instytucje ceniące określone formy kapitału kulturowego i symbolicznego. Herman negocjuje swoją pozycję w polu literackim, odrzucając dominujące reguły gry, które faworyzują estetykę neutralności lub kapitalizują tożsamości mniejszościowe. A jej decyzje twórcze – zarówno językowe, jak i tematyczne – ujawniają próbę redefinicji legitymowanego gustu literackiego z pozycji outsiderki.

Załącznik nr 3. Wywiad z Anouk Herman z dnia 12.02.2025 r.

[AK]

Podczas naszej rozmowy chciałabym porozmawiać o całej Twojej twórczości, ale w szczególności skupić się na Twojej debiutanckiej powieści YA, *Nigdy nie będziesz szło samo*. To może zacznijmy od tego: dla kogo piszesz?

[AH]

Jeśli miałabym mówić bardziej o powieści, to miałam w głowie pisząc takiego modelowego czytelnika, który jest wiadomo młodą osobą, niekoniecznie jeszcze nastoletnią, może być to na przykład bardzo młoda osoba dorosła, typu jakieś 19-20 lat też. Takie osoby miałam jakby gdzieś tam z tyłu głowy, jak pisałam. I raczej dla takiej osoby, która trochę jest znudzona takimi queerowymi reprezentacjami, które są trochę za bardzo wyidealizowane, których być może nie zna ze swojej własnej codzienności. Chciałam napisać coś dla takich ludzi, którzy nie mieszkają w domkach jednorodzinnych, żeby to dotyczyło też osób, które nie miały takiego jakiegoś bajkowego dzieciństwa. Takiego modelowego czytelnika gdzieś miałam z tyłu głowy. Myślałam też o jakichś bardziej alternatywnych ludziach na przykład, alternatywnych młodych osobach. Ale generalnie starałam się pisać w taki sposób, żeby to mogło też trafić do innych. Nie wiem na ile to wyszło, ale jeśli miałam sobie jakoś wyobrazić tego czytelnika, to byłyby właśnie tego typu osoby. A rozszerzyłam to po prostu ogólnie na młodzież, która jest zainteresowana taką literaturą.

[AK]

A gdybyś miała to odnieść do całej swojej twórczości, czyli też do poezji?

[AH]

Jeśli chodzi o poezję, to mam bardziej poczucie, że to jest pisane w kierunku trochę bardziej hermetycznego środowiska. Chciałam trochę wyróżnić jakby tych czytelników i te czytelniczki, które są queerowe. Więc pewne problemy będą z nimi rezonować, ale z

drugiej strony miałam świadomość tego, że używany przeze mnie język już stanowi trochę pewną blokadę.

Mam wrażenie, że poezja ogólnie kojarzy się z czymś bardzo enigmatycznym, zwłaszcza poezja współczesna i jakoś nie starałam się mocno tego wrażenia zacierać, znaczy nie starałam się tej poezji jakoś mocno dostosowywać pod takiego czytelnika czy czytelniczkę, którzy nie mają backgroundu z czytaniem wcześniej poezji, bo ja też niestety czytałam wcześniej poezję, więc mniej więcej wiedziałam, czego się spodziewać. Ale też jednak z takim zacięciem, żeby jednak pisać w kierunku osób queer, żeby gdzieś próbować ich doświadczenie, czyli też moje doświadczenie, gdzieś w tej poezji starać się zamknąć.

[AK]

Ok, czy wobec tego powiedziałaabyś, że piszesz też dla siebie z czasów nastoletnich na przykład?

[AH]

Myślę, że tak, że właśnie w przypadku powieści to jest bardzo dla mnie aktualne i nadal czuję, że trochę napisałam tą powieść właśnie dla siebie z czasów nastoletnich. Jeśli chodzi o poezję, to ze na ten taki wysoki próg wejścia, który sprawia, że chyba jeśli już jakaś konkretna grupa wiekowa po poezje sięga, to jest to grupa wiekowa w takim bardziej okresie studiów niż nastoletniości, to tutaj bym może tego tak łatwo nie mogła przyznać, bo nie wiem, czy do mnie by to trafiło z tych czasów bardziej młodzieńczych, ale powieść zdecydowanie tak, bo też czułam, że piszę taką, takiej postaci piszę, które by mnie wtedy gdzieś przyciągnęły i z którymi mogłabym się wtedy utożsamić

[AK]

Czy mogłabyś stwierdzić, że Twoja queerowa powieść ma jakiś taki misyjny cel?

[AH]

Wiesz co, misyjny w tym sensie, że ja bardzo faktycznie chciałam napisać powieść, która by była trochę inna od tego YA, które było dostępne na rynku i którym się po prostu trochę znudziłam. Ale nie wiem, czy był to taki wzniosły cel, który miał zmieniać czytelników, albo dawać im tą jedną rzecz, której im tak strasznie brakowało. Tak bym nie powiedziała bo miałam świadomość, że wchodzę raczej w taką niszę, w której oczekiwania są trochę inne niż to, co ja chcę pisać. Natomiast misyjny właśnie w tym sensie, że gdzieś

przeświecał mi ogólnie pomysł na to, że kształt tej fabuły ma być jakąś przynajmniej częściową alternatywą dla tego, co mnie się już trochę opatrzyło.

[AK]

A możesz opowiedzieć o tym, co ci się opatrzyło i co w *Nigdy nie będziesz szło samo*, ma być inne?

[AH]

Chyba najbardziej mi się właśnie opatrzyło to, że w książkach YA i też niektórych fanfikach... Może niekoniecznie fanfikach, bo to nie zawsze były fanfiki, tylko po prostu jakieś autorskie opowiadania, bardzo mocno była eksponowana ta perspektywa powiedzmy średnioklasowa i fantazmat życia klasy średniej był w niej jakoś dogłębnie eksplorowany. Trochę mnie po prostu nudziło, że ci bohaterowie są dosyć mocno uprzywilejowani, że chodzą do fajnych szkół, że mają fajne mieszkanie, że na przykład dostają w prezencie auta na osiemnastkę czy coś takiego, że mają pełne rodziny albo jeśli te rodziny nie są pełne, to są źródłem oparcia, bo wydawało mi się, może nie tyle, że to jest zupełnie niemożliwe, ale w takiej skali, w jakiej mnie takie teksty zalewały, miałam wrażenie, że ta skala po prostu sprawia, że to jest nierealistyczne. To była jedna rzecz, a druga jest taka, że właściwie przyzwyczyłam się do queerowych postaci, które są po prostu gejami, chłopakami cispłciowymi, o orientacji homoseksualnej i chciałam napisać inne postaci. Po pierwsze, miały to być dziewczyny, o nie do końca zdefiniowanej orientacji, bo jeszcze wychodziłam z takiego założenia, że piszę o osobach, które są w takim momencie życia, w którym to się dopiero kształtuje, no a po drugie właśnie, żeby też ukazać gdzieś tam perspektywę niebinarną i perspektywę trans, ale transkobietą, bo tego też mi trochę brakowało.

[AK]

Ok, a czy mogłabyś wobec tego podać przykłady jakichś książek, YA, jeśli takie w ogóle masz, które zrobiły na tobie dobre wrażenie? Nieważne, czy czytałaś je przed napisaniem swojej, czy po. Czy było coś takiego, czym się zachwycałaś?

[AH]

Podobały mi się YA z Wydawnictwa Dziwny Pomysł, tzw. „Tęczowa Seria”, oni właśnie publikowali różne też tłumaczenia zagranicznych książek o takim trochę zacięciu.

Pamiętam, że słuchałam jednej z ich powieści w audiobooku niedługo po tym, jak skończyłam pisać własną książkę i byłam bardzo pozytywnie zaskoczona, że można tak pisać. To jest akurat książka też o homoseksualnych chłopakach, *Bliżej już się nie da* Moniki Steinholm. Akcja tej powieści się dzieje w Norwegii i bardzo mnie jakoś też uwiodło to otoczenie, w którym to się dzieje, też właściwie mowa w tej książce o chłopakach z trochę bardziej uprzywilejowanych rodzin, ale mam wrażenie, że w tym kontekście norweskim to jest trochę bardziej uzasadnione jakkolwiek strasznie to nie brzmi. Wydaje mi się, że ten kontekst trochę tłumaczył pewne takie klasowe, ekonomiczne osadzenie tych bohaterów i druga książka właśnie też z tej serii, która mi się podobała to było *Homo Sapiens* i napisała to Niviaq Korneliussen. Jeszcze trzecią taką rzeczą, która może nie do końca jest jak YA, ale to jest książka, którą też przeczytałam jakoś w trakcie albo tuż po przy napisaniu mojej książki, jest *Ma być czysto* Anny Cieplak, bo też mam wrażenie, że książka chyba była bardziej jednak targetowana pod dorosłych czytelników albo raczej powinnam powiedzieć, że nie była marketingowo stricte tak kierowana do osób młodych, jakichś nastolatków czy młodzieży właśnie, ale mimo wszystko mam wrażenie, że jest bardzo młodzieżowa w sposób, który po prostu porusza niektóre wątki. I też wszystkie bohaterki, bohaterowie z tej książki są nastolatkami i to też mi się podobało właśnie ze względu na klasowe zniuansowanie, przedstawienie problemów takich nastolatków, których być może byśmy nazwali patologicznymi, co oczywiście też jest straszne, ale gdzieś to się mieści w takim rozumieniu nastoleństwa i jego problemów, więc ta książka też mi się mega podobała.

[AK]

Jeśli chodzi o powieść Cieplak, to ja mam wrażenie, bo też piszę o tej książce, że ona była targetowana do właśnie nastolatków, do gimbusów, że tak powiem, bo o nich właśnie jest, ale tylko do momentu, aż Cieplak dostała Nagrodę Gdynia i jak dostała Gdynię to trzeba było tę książkę jakoś zuniwersalizować i uwznioślić i wrzucić na pierwszy plan jej walory edukacyjne i po prostu trochę marketingowo to odmienić, że tak powiem.

[AH]

To jest dla mnie mega ważne, co mówisz, bo jakoś bym się nie pomyślała o tym wcześniej w tych kategoriach i w ogóle się tym nie zainteresowałam. Ale to by mi pasowało, bo

właściwie trudno by było tę książkę tak na starcie, mam wrażenie, promować jako książkę dla dorosłego czytelnika, więc nie dziwi mnie ten zwrot związany po prostu z tym, że książka była nagrodzona, więc trzeba to było jakoś uzasadnić jej jakimś, tak jak mówisz walorami czy to edukacyjnymi czy też literackimi. Ok, fajnie to dobrze wiedzieć, teraz będę to mówić ludziom.

[AK]

Tak, wydaje mi się, że to się jest powiązane z tym, że po prostu Ciepłak pracuje sama z młodzieżą zawodowo. Nie pamiętam, jak to dokładnie było w tym wyroku...w tym uzasadnieniu nagrody Gdynia, ale później, gdy czytałam właśnie jakieś komentarze, jakieś wywiady, to w ten sposób było to opisywane, więc to też bardzo ciekawe jak ta literatura YA i w ogóle młodzieżówki są traktowane – że są dopiero brane na poważnie, jeśli tak naprawdę nie są kierowane do młodych osób, a przede wszystkim nie do młodych dziewczyn.

Ok, pozostając przy tym temacie, Ty już też dostałaś sporo nagród literackich, sporo wyróżnień, sporo też różnego rodzaju nominacji, a jesteś osobą młodą, zwłaszcza wedle kryteriów literackich. Bo poezja jest trochę oddzielnym polem, w sensie zupełnie oddzielnym polem od wszystkiego, a ty tutaj wychodzisz z książką, YA nośny temat, bardzo nośny tytuł, *Nigdy nie będziesz szło samo*, powiązany ze Stop Bzdurą, powiązany z różnego rodzaju protestami, tym co się działo w Polsce za czasów rządów PiSu w latach 2015-2023... I jak ty się odnalazłaś w tej maszynie wydawniczej? Czy mogłobyś trochę opowiedzieć o swoich wrażeniach, jak wyglądała praca nad książką, jak wyglądał później marketing tej powieści?

[AH]

Właściwie pisałam tę książkę w takim newralgicznym momencie, gdy pisałam magisterkę, więc trochę pracowałam, trochę studiowałam, a trochę pisałam książkę, więc mam wrażenie, że to był po prostu dobry moment żeby pisać, bo to pisanie faktycznie było swego rodzaju odskocznią od innych obowiązków. Mam wrażenie, że też specyfika książek YA jest taka, że one są fajne, rozrywkowe, dające jakieś pole do zrelaksowania się, ale też jak się pisze i powiem ci, że mocno tego właśnie doświadczyłam pisząc ją, bo to była w dużej mierze przyjemność. Przynajmniej przez całą gdzieś tam pierwszą połowę, bo później, gdy już ruszyła machina wydawcy, to już było trochę gorzej. Natomiast na

początku, kiedy to była tylko zabawa, było przyjemnie. Case jest też taki, że ja tą książkę nie tyle wysłałam do wydawcy, co wydawca odezwał się do mnie. Miałam zajęcia na studiach z redaktorką z tegoż wydawnictwa i wykorzystałam to, co napisałam dla siebie, jako prackę zaliczeniową, żeby mieć z głowy te zajęcia, więc jeszcze zanim ją ukończyłam to już byłam dogadana z wydawnictwem na pewne konkretne warunki dokończenia tej książki. W momencie, gdy stało się faktem, że ta książka wyjdzie na papierze, ta praca zaczęła się robić trochę trudniejsza. Mam wrażenie, że dopóki pisałam to, może nie tyle do szuflady, ale właśnie jakoś dla własnego zadowolenia i zabawy, to nie czułam żadnej presji, natomiast w momencie wejścia w kontrakt z wydawcą, ta presja się natychmiastowo pojawiła.

To jest właściwie takie miejsce od którego można zacząć opowieść moją o tym, jak wyglądała przygoda z wydawaniem, bo ona już na początku była właśnie o tyle trudna, że zrodziła we mnie jakieś takie poczucie, że ok to teraz muszę to skończyć, więc od razu urwała się gdzieś ta rozrywkowa, zabawowa nuta. Sam proces wydawniczy był o tyle przyjemny, że mam wrażenie, że faktycznie takie duże wydawnictwo ma też zasoby i możliwości, żeby w jakieś takie fajne relacje wchodzić ze swoimi autorami, są mili, mają czas na rozmowy i tak dalej. Miałam też bardzo dobry kontakt z moim redaktorem, zresztą mam nadal. On też w jakimś sensie jest autorem tytułu mojej książki, skoro już mowa o tytule, bo to wyszło trochę przypadkiem, książka na początku miała się nazywać *Nigdy nie będziesz szła sama* w rodzaju żeńskim, ze względu na to właściwie, że główną bohaterką książki jest Katuchna, dziewczyna. Natomiast gdzieś w procesie redakcji tytuł uległ przekształceniu na poziomie po prostu przesyłania sobie nawzajem pliku doszło do jakiegoś takiego przekręcenia... Nie nazywam tego literówką, bo to jest dosyć celowe przekręcenie, ale właśnie takiego przypadku, który zaważył na tym, jaki ten tytuł finalnie jest. To była fajna przygoda, w ogóle redagowanie i współpraca z Maćkiem Maklesonem, który jest redaktorem tej książki. Najtrudniejsze dla mnie, w takim emocjonalnym sensie, ale też po prostu w takim pisarskim, mam wrażenie, było mierzenie się potem z promocją, która mnie trochę przerosła, bo ja chyba nigdy nie byłam za bardzo taką osobą, która łaknęła jakichś spotkań i tak dalej, a jednak spotkania autorskie i jakiejś wywiady i nie wiem, live na Instagramie, to chyba jest taki element tej promocji zwłaszcza książek YA, niezbywalny. Nie było to do końca przyjemne, też ta medialna ekspozycja, którą wywołała ta promocja, była dla mnie dużym ciężarem i niechcianą rzeczą, z jednej strony wiem, że to służyło też promowaniu tej książki, ale z drugiej, mam poczucie, że jednak wyszło mi

na gorsze niż lepsze. Zwłaszcza pod względem takich trudności związanych z tym, że moje zdjęcie jest gdzieś w internecie, że nagle się okazało, że ktoś mi założył stronę na Wikipedii, że nagle się okazało, że ktoś o mnie napisał artykuł, więc z jednej strony można tak spojrzeć neutralnie na zasadzie, że to są normalne rzeczy, które towarzyszą opublikowaniu książki, i wydawca musi ją promować, żeby się zwróciło. Wiadomo, jesteśmy uwikłani gdzieś w te kapitalistyczne stosunki, ale z drugiej strony, było też dla mnie takim pierwszym zderzeniem ze ścianą, wiążącym się z tym, że zrozumiałam trochę, jakie po pierwsze to jest nieprzyjemne, jakie to jest z drugiej strony szkodliwe, że się jest takim łatwo dostępnym w internecie, gdzie ludzie mogą o tobie wszystko przeczytać. A z jeszcze z trzeciej strony, ten ciężar takiej, nie wiem, odpowiedzialności za bycie queer też jakoś na mnie dziwnie spłynął, bo sporo osób w jakichś takich, nie wiem, komentarzach czy jakichś dyskusji internetowych właściwie nie rozmawiało o książce, tylko rozmawiało o mnie, więc to było dla mnie zdecydowanie za dużo i też z perspektywy czasu uważam, że na przykład umieszczenie na książce mojego biogramu, który zawiera takie informacje że jestem osobą niebinarną jako elementu promocji, było niepotrzebne to znaczy, że zrodziło więcej szkody niż pożytku, patrząc z perspektywy czasu.

[AK]

Dla Ciebie personalnie czy dla powieści? Czy to i to?

[AH]

Wiesz co, myślę, że poniekąd i to i to. Na pewno bardziej dla mnie, w tym sensie, że jakoś się mierzyłam z bezpośrednimi skutkami tego, że ludzie to wiedzą, więc dokuczają mi i mnie hejtują w internecie. Ale mam wrażenie, że to też sprawiło, że ta powieść przez niektórych ludzi nie została do końca potraktowana poważnie i trochę było taką wodą na młyn dla osób, które upierały się, że to jest po prostu jakieś zagranie marketingowe, tylko i wyłącznie ze strony wydawnictwa, wydanie tej książki w tej formie, a z mojej strony tzw. skok na kasę, co jest gdzieś śmieszne, no ale tak było, wiele ludzi w ten sposób o tym pisało.

[AK]

Ok, rozumiem. Czy mogłobyś opowiedzieć o recepcji tej książki, w znaczeniu zarówno jakiejś takiej krytycznej czy dziennikarskiej, jak i od strony samych osób czytających?

[AH]

Myślę, że ta książka się odbiła szerszym echem właśnie wśród takiej dorosłej krytyki tzn. faktycznie recenzje powieści się pojawiały np. na Krytyce Politycznej albo gdzie indziej jeszcze w internecie. Była ona czytana i recenzowana przez osoby, które na co dzień nie czytają YA, albo czytają je w niewielkim stopniu, wybierając sobie tylko jakieś tam konkretne rzeczy, które je interesują, ale nie takich zapalonych czytelników gatunku. Mam takie wrażenie, że była także potraktowana jako taki, nie wiem, „podręcznik” zachowywania się wobec queerowości, wobec osób queer przez te osoby, które o niej pisały. W zasadzie bardzo mocno podkreślano nie w negatywnym sensie, ale z tych recenzji wynikało po prostu, że ta książka jest edukacyjna albo dydaktyczna. I tak sobie pozwolę na taką uwagę, nie do końca mi się podobało, bo ja chciałam, żeby ta książka była przede wszystkim fajna, ale jeśli nie wyszło mi bawienie czytelników, to jakby cały plan na tą książkę, którą miałam totalnie spalić na panewce i irytowało mnie bardzo podkreślanie tego, że dobrze, żeby nauczyciele to czytali, nauczycielki bibliotekarze, bibliotekarki niech się dowiadują, niech wiedzą jak się zachowywać w takich sytuacjach, kiedy w ich otoczeniu pojawiają się dzieciaki queer. To mnie też trochę stawiało na pozycji takiego autorytetu w zakresie wychowania uczniów i uczennic, ja nie mam żadnego doświadczenia właściwie z tak młodymi osobami, bo uczę dużo starsze osoby. Źle się z tym czułam, że traktuje się mnie jako osobę, która może coś na ten temat powiedzieć, podczas, gdy nie mogę.

Jeśli chodzi o taką recepcję wśród czytelników, takich modelowych, czyli faktycznie osób, które mają maksymalnie 20 lat, jest taka mam wrażenie umiarkowana. Są takie osoby, którym chyba ta książka się podobała, też ze względu na to, że jest trochę nietypowa, że gdzieś zauważyły te osoby, że trochę w inny sposób są rozłożone akcenty, postawione środki ciężkości, jeśli chodzi na przykład właśnie o bohaterów, ich życia i przygody. Z drugiej strony mam wrażenie, że to też dla wielu osób był minus, na zasadzie, że niekoniecznie chcieli, żeby moi bohaterowie, moje bohaterki np. przeklinały. To jest taki zarzut, który się pojawił w sumie w wielu miejscach, jak sobie o tym myślę, że ta książka jest wulgarna, znaczy mnie to trochę bawi, ale też faktycznie widać, że jest to jakiś rodzaj ściany, między tą książką, a osobami odbiorczymi, skoro oni się zrażają z takiego powodu. Mnie to może personalnie gdzieś tam bawić, że komuś przeszkadzają przekleństwa, ale też praktycznie chyba wytworzyłam tym jakiś mur między sobą, a potencjalnymi

czytelnikami, przynajmniej niektórymi. Właśnie z racji tego, że ten zarzut się pojawiał dosyć często, to jakoś tak mi się zapisał w pamięci.

No, to chyba tyle, ja też powiem szczerze, że czytałam wiadomo trochę recenzji tej książki, zwłaszcza niebawem po tym, jak się ukazała, bo też wtedy wiadomo, elementem tej promocyjnej strategii wydawnictwa jest to, żeby rozsyłać darmowe egzemplarze na przykład do różnych instagramerów, gdzieś bookstagramerów, bookstagramerek, więc nawet jak nie chciałam, to czasem ktoś mnie oznaczał pod jakimś postem, więc ja wchodziłam i to czytałam. W sumie ja się nie umiem opanować, jak już gdzieś widzę, to zawsze przeczytam, ale właśnie chodzi o to, żeby się na to nie wystawiać w moim przypadku. Mam wrażenie, że było też trochę takich opinii na zasadzie, że no, w sumie fajne, ale ja nie wiem, czy to takie ciekawe, albo że ten wątek kryminalny był taki troszeczkę niedorobiony... Tak to zostało odebrane. Z perspektywy czasu, myślę, całkiem słusznie, ten mój zabieg z tym tzw. wątkiem kryminalnym, jako taka próba wprowadzenia suspense, kiedy bardziej moją intencją było raczej ukazanie jakiejś beznadziei związanej z życiem, czy to nastolatków, czy to dorosłych ludzi, których jak ktoś na przykład ginie, umiera, nagle znika, to nie kończy się to żadną fantastycznie ciekawą historią z fajerwerkami. Tylko raczej jest smutno i nadal dosyć codziennie, ale może to właśnie jest problem w tym momencie, jeśli ja chcę takich zabiegów używać, to niekoniecznie w YA, może to następnym razem przemyślę, jak lepiej napisać taki wątek, jeśli będę chciała jeszcze kiedyś napisać jakąś książkę dla młodszych czytelników. Właśnie mam wrażenie, że to też była kolejna taka rzecz, która się pojawiała w wielu recenzjach, że zawiodło rozwiązanie zagadki, więc nie wiem, to chyba takie dwie rzeczy, które mnie się najbardziej jakoś tak kojarzą obecnie z taką umiarkowaną recepcją. Nie było jakoś katastrofalnie, niektóre recenzje były dobre, a jeśli nie były dobre, to były neutralne, co już jest pewnego rodzaju chyba sukcesem.

[AK]

Przy tym wątku kryminalnym, odnoszę takie wrażenie, że te zarzuty dotyczyły tego, że tej śmierci brakowało magii. Ludzie są tak bardzo teraz zaangażowani w podcasty kryminalne, *true crime* i tak dalej, że to po prostu musi być jakieś bardzo rozwinięte i bardzo niesamowite, co też trochę powoduje, że tego typu spraw ludzie podchodzą jak sępy, żeby żerować na emocjach.

[AH]

Tak, powiem Ci, że mam podobną personalnie opinię, więc się tutaj zgadzam. Przynajmniej właśnie, jeśli chodzi o to, jak popularność *true crime*'owych mediów po prostu wpływa na to, jak my w ogóle patrzymy na sprawy kryminalne i jak one mocno zaczynają w jakimś sensie przenikać nasze życie, to jest dla mnie niesamowicie ciekawe.

[AK]

Pewnie. Kilka tygodni temu robiłam wywiad z Łukaszem Chmarą, nie wiem, czy go kojarzysz, który współprowadził markę *We need YA* w Wydawnictwie Poznańskim. I opowiadał o hejcie, z jakim spotykał się jako wydawca, czy jako redaktor, do tego stopnia, że na przykład wiem, jako wydawnictwo czy oddział wydawnictwa, publikowali nową okładkę jakiejś tłumaczonej z języka angielskiego, powieści YA i ta okładka się generalnie zazwyczaj czytelniczkom nie podobała. On wtedy dostawał mailem lub na Twitterze gdzieś wiadomości od tych czytelniczek, typu „zabij się”. I generalnie on musiał jakby to wszystko sobie przetrwać, nauczyć się sobie z tym radzić, ale że ten hejt właśnie od nastoletnich dziewcząt jest bardzo emocjonalny, bardzo mocny i jest go właśnie bardzo dużo, dlatego, że one traktują te książki YA bardzo tożsamościowo. Chciałam ci się zapytać, czy ty spotkałaś się też z jakimiś takimi przejawami hejtu, począwszy od jakichś niemiłych wiadomości personalnych, komentarzy, aż po jakiś doxing, tego typu rzeczy?

[AH]

Wiesz co, na pewno było bardzo dużo niemiłych komentarzy. Pojawiały się też wiadomości z hejtem, ale ja się staram po tym po prostu po jakimś czasie już nawet nie wchodzić w ten katalog, na przykład na Instagramie, gdzie tam są te wszystkie „inne wiadomości”, które wpadają od tych osób, które cię nie obserwują i Ty ich nie obserwujesz, bo przez jakiś czas tego było faktycznie dużo. To był też w sumie jeden z powodów, dla których ja usunęłam swoje poprzednie konto na Instagramie, bo miałam wrażenie, że, nie miałam jakoś mega dużo followersów, ale to konto było w tym sensie jakoś tak rozpoznawalne. Na przykład, gdy wydawnictwo coś publikowało, to mnie na przykład oznaczało, co powodowało, że gdzieś tam było przekierowanie tych ewentualnie niezadowolonych osób prosto na moje sociale, więc z tego powodu też z tego zrezygnowałam. To był jeden z powodów, które mnie do tego popchnęły, więc teraz już

powiem ci szczerze, że nawet nie mam do tego dostępu. Aczkolwiek tak, pojawiały się hejtujące wiadomości, ale właśnie głównie na Insta – dlatego, że tam po pierwsze ja byłam aktywna, a po drugie i chyba to jest ważniejszy powód, wydawnictwo było aktywne w momencie, w którym książka była promowana.

Wiem, że bardzo dużo negatywnych rzeczy pojawiało się też na Facebooku, ale jako, że ja nie miałam konta na Facebooku takiego, które by było oficjalne i na którym bym tam publikowała jakieś rzeczy, a teraz to już nawet nie mam w ogóle, to do mnie nie docierało. Ale Wydawnictwo do mnie pisało w tej sprawie i pisało do mnie na przykład też w związku z blokowaniem komentarzy pod konkretnymi postami promującymi książkę, więc z tego co wiem, mimo że osobiście tego nie sprawdzałam, to na Facebooku faktycznie było straszne szambo.

Pojawiały się też negatywne komentarze po wydaniu książki, które się odnosiły do mnie, ale pojawiały się w miejscach typu YouTube, gdzie jest parę filmików ze mną jeszcze z czasów, kiedy głównie po prostu pisałam poezję i wyszła moja książka pierwsza poetycka i tam na przykład mam jakiś filmik, na którym czytam wiersze. Parę takich rzeczy było wrzucanych przez różne instytucje i tam też te osoby przychodziły czasami, żeby się wyrzygać, kolokwialnie mówiąc, aczkolwiek część tych komentarzy wiem, że była moderowana i usuwana, więc to były takie najbardziej bezpośrednie przejawy. Wiem też, że na przykład, jeśli chodzi o tą stronę, która jest na Wikipedii, ja jej nie stawiałam nigdy i ja w ogóle nie mieszałam się w to, co tam się dzieje, ale też czasem sobie tam wchodzę, żeby skontrolować, czy tam się pojawiają jakieś nieprawdziwe informacje. Też się przekonuję, że są tam jakieś wojenki, one akurat nie mają może takiego charakteru hejtu, ale właśnie dużo osób gdzieś tam się wyklóca w wątku jak się wejdzie wiesz, w tą edycję, i można sobie tam przeczytać, na przykład dużo osób przychodzi zmienić zaimki, ktoś kiedyś, w ogóle nie rozumiem dlaczego, przyszedł i tam wpisał imię inne niż Anouk, które rzekomo noszę. Ja mam Anouk we wszystkich dokumentach i właściwie nie ma takiej możliwości, żeby to jakoś próbować przekręcać i też jakby były próby, żeby tam umieścić imię, które ja faktycznie kiedyś nosiłam, ale bardzo krótko tak naprawdę, bo u mnie zmiana imienia nie wynikała jedynie z kwestii jakiejś tożsamości płciowej i tak dalej, tylko z tego, że moja mama mnie zawsze chciała nazwać inaczej, ale kiedyś nie było można. Z czasem po prostu zmieniałam na takie imię, miałam dużo dowodów jego używania, bo tak do mnie mówiła też większość moich znajomych i tak dalej, więc widać było, że to też są

jakieś takie próby, nie wiem, może nie bezpośrednio to już nie jest hejt, natomiast to też są jakieś takie próby wnikania gdzieś w tą moją prywatność, ja to tak odbieram przynajmniej, ale jestem trochę przewrażliwiona po tym wszystkim, co się działo, więc też mnie to niepokoi... Mam też na przykład problem z tym, że w ogóle ta strona na Wikipedii jest, ale niestety jeśli ktoś cię już raz uzna za osobę publiczną, to właściwie przestaje cię obowiązywać w prawo do bycia zapomnianym i nie jesteś w stanie nic zrobić z tym, że ta strona tam w ogóle funkcjonuje.

[AK]

A w tym kontekście, gdy powieść została wydana, rozumiem, że już byłaś doktorantką, pracowałaś na uczelni wtedy, czy jeszcze nie? To, co mnie bardzo ciekawi, też ze względu na to, co ja robię, czy to spotkało się z jakąkolwiek reakcją w twoim miejscu pracy, środowisku pracy, jakimiś komentarzami?

[AH]

Wiesz co, mi się wydawało, że nie, ale to jest też kwestia tego, że ja jestem w specyficznym środowisku, mój promotor, Tomek Kaliściak, jest taki bardzo aprobatywnie nastawiony do czegośkolwiek, co robię, bo też się queerem od lat zajmuję. Mamy taką, takie mocne queerowe, jeśli chodzi o *queer studies* właśnie, stronnictwo na uczelni i ja gdzieś od razu gdzieś w tą klikę wpadłam i myślę, że to mi umożliwiło bardziej swobodne działanie, pomimo wszystkich rzeczy, które robiłam prywatnie i z jakimi kontrowersjami by się one nie spotykały. Nie zmienia to jednak faktu, że właściwie to niedawno się dowiedziałam, że chodzą o mnie różne plotki, takie poza tym najbliższym kręgiem moich współpracowników i współpracowniczek. I wiem, że na przykład niektórzy prowadzący, którzy utrzymują, że kiedyś mieli ze mną zajęcia, jak jeszcze byłam ja studentką, mówią jakieś straszne rzeczy typu, że jak się do mnie zwrócili nie tym imieniem, to ja wychodziłam z sali trzaskając drzwiami... Takie legendy krążą i są opowiadane studentom, którzy potem przychodzą do mnie i ja ich uczę. I jakoś mam wrażenie, że to jest jakby ta najgorsza rzecz, która mnie spotkała, bo grono koleżeńskie, jeśli chodzi właśnie o osoby, z którymi pracuję, albo jest aprobatywnie nastawione, albo za bardzo nie ma ze mną kontaktu.

Jak robię jakieś queerowe rzeczy na uczelni, to zawsze gdzieś pod auspicjami promotora i naszych kolegów i koleżanek, więc mam wrażenie, że to jest bardziej legitymizowane i

moja osoba jakoś nie jest w stanie kogokolwiek zbulwersować, bo jeśli miałabym bulwersować, to musiałby już mój promotor być strasznie bulwersujący, wiesz o co mi chodzi.

Natomiast właśnie jak słyszę o tych jakichś krążących legendach dotyczących tego, jaka to ja byłam okropna jako studentka, albo jakie straszne rzeczy opowiadałam i po prostu zachowywałam się niemiło, to po prostu jest mi strasznie przykro, szczerze mówiąc. Bo raz, że to bardzo negatywnie nastawia osoby, które do mnie przychodzą potem, żeby się uczyć i to mam wrażenie, że bez względu na to, co one sobie nie myślą, tak naprawdę to tworzy to jakiś rodzaj bariery. Po drugie, opowiadanie jakichś takich głupot za plecami też mnie przeraża, a po trzecie, ale to już taka jest bardziej moja prywatna opinia, no to ja nigdy nie zrobiłabym czegoś niemiłego prowadzącemu, który źle by się do mnie zwrócił, bo byłam za bardzo zastraszona. Zresztą wtedy już funkcjonowałam raczej po prostu pod tym imieniem, które obecnie noszę, miałam je już w dokumentach, kiedy byłam jeszcze na magisterce, więc też nie rozumiem, skąd te pomysły się biorą... Ale czasami tak jest, że trochę nie wiadomo skąd, natomiast jak ktoś mi donosi o takich opowieściach, zawsze jest mi strasznie smutno. Bardzo mnie to rozbija, bo najpierw mam wrażenie, że jest miło i sympatycznie, że nikt nam za bardzo nie przeszkadza, że możemy sobie robić, co chcemy z Tomkiem, Kasią Szopą, która też z nami tak ściśle współpracuje, a potem się nagle okazuje, że ludzie gadają, tylko po prostu za plecami. No i niby to nie jest straszne, bo to nam tak naprawdę nie przeszkadza w działaniu i nie blokuje to na przykład nam konferencji, które też organizowaliśmy już parę razy na UŚ, które były bardzo, bardzo queerowe i queerowe z nazwy wręcz, natomiast jakoś tak nie wiem, jest po prostu nie fajne.

[AK]

Twoje książki, poetyckie i powieść, są bardzo mocno osadzone na Śląsku i chciałabym się ci zapytać, skąd to się wzięło, dlaczego akurat Śląsk, dlaczego jest to tak bardzo uwydatnione? Ja też muszę ci powiedzieć, że za każdym razem, jak się zwracam do ciebie w niebinarnych zaimkach, to mam poczucie, jakbym mówiła śląską godką...

[AH]

Ja bardzo mocno jestem w tym śląskim kontekście jednak osadzona, bo się tu wychowałam, tu się urodziłam, stąd pochodzi moja rodzina, więc ja chyba trochę po prostu nie znam innego życia niż życie tutaj. Więc to zawsze było dosyć naturalne, żeby inkorporować pewne elementy, które z tą śląskością się kojarzą, takie jak na przykład w przypadku powieści, życie w familoku, w przypadku Katuchny. Ja też po prostu mieszkalam w familoku przez większość życia. Jeszcze na razie mogę tak mówić, bo jeszcze nie jestem aż taka stara. Więc przez większość życia mieszkalam w Familoku i po prostu chciałam trochę o tym napisać, bo miałam wrażenie, że to jest doświadczenie dla mnie trochę się różniące od doświadczenia mieszkania gdziekolwiek indziej. Nawet tego nie wartościując, ale po prostu chciałam o reprezentacja familokowa w literaturze po prostu. Ja chciałam, żeby ona się pojawiła. To był ten kontekst po prostu tożsamościowy, tożsamość familokowa, którą koniecznie musiałam ująć. Ale generalnie wiadomo, że chodziło mi też po prostu o przecinanie się kwestii klasowych, głównie związanych z tym, że Katuchna jest naraz nieheteronormatywna, jak się okazuje w trakcie książki i ekonomicznie nieuprzywilejowana, co rzutuje na to, że jej pozycja jest dosyć chujowa. No, ale właśnie, to jest jeden z powodów, to moje takie osadzenie jednak w tutejszej kulturze i też pewnych obyczajach. Natomiast druga rzecz jest taka, że pomimo jakby tego mojego osadzenia albo właśnie może dzięki niemu, no ja po prostu bardzo tę Śląskość lubię i sobie ją cenię i niekoniecznie mnie przekonują reprezentacje Śląskości, które gdzieś tam promuje Szczepan Twardoch w swoich tekstach, takiego bardzo patriarchalnego i trochę mitycznego, magicznego Śląska. Jego chciałam przynajmniej troszeczkę spróbować odmagicznić i trochę odpatriarchalnić.

Nie wiem, na ile mi się to udało, ale myślę, że właśnie w dużej mierze wynika to jednak z fascynacji, z takiego zanurzenia. Więc nie jest to taki powiedzmy *statement* na zasadzie: ja wam teraz pokażę jak się pisze Śląsk czy coś, żeby uniknąć jakiejś rzeczy, które były dla mnie problematyczne w innej literaturze. O tym też trochę wiadomo myślałam, ale mimo wszystko po prostu chciałam pisać o rzeczach, które znam i które lubię i które mnie kształtowały. Jako dziecko właściwie przez długi, długi czas mówiłam tylko po śląsku, bo wychowywana byłam przez babcię przez dużą część mojego takiego najbardziej formacyjnego dzieciństwa i nie umiałam mówić po polsku, więc nauczyłam się takiej ładnej polszczyzny dopiero w szkole. To też było takim elementem dosyć opresyjnym, bo to uczenie polszczyzny ładnej w szkole raczej polegało na tym, że tak długo jak się nie wysłowiłaś poprawnie, tak długo właściwie nie słyszano co ty mówisz. Więc jakoś taka

tresura wiadomo zawsze zachodzi, zwłaszcza jeśli właśnie mówimy o dzieciach z dzielnic robotniczych i tak dalej. One faktycznie bardzo często przez długi, długi czas mówią po śląsku, a niektóre nawet się tego nigdy nie oduczają. I tak sobie myślę właśnie o moich znajomych z osiedla, na którym dorastałam i z którymi mam jeszcze tak do pewnego stopnia czasami kontakt. Natomiast właśnie ja gdzieś uciekłam na uniwersytet i teraz już mówię ładnie po polsku i niestety już nie umiem mówić po śląsku. Więc to jest minus pewien takiego zatracenia ważnego elementu tej kultury, z którą się czuję związana. No ale może jeszcze kiedyś po prostu usiądę i się nauczę i sobie przypomnę. Ale właśnie gadam o tym dlatego właśnie, żeby jeszcze trochę podkreślić, że głównie po prostu chodzi o jakieś takie osadzenie. Chęć takiej opisanie o czymś, co jest znane z drugiej strony, żeby też wyjść z tym do osób, które może tego nie znają, co może ich zaciekać. I mam wrażenie, że to mi się akurat udało.

Jakby mogę wiele złego powiedzieć na moją książkę, ale jedna rzecz, która mam wrażenie jakoś fajnie rezonowała, to było to, że faktycznie dużo osób, które na przykład przychodziło do mnie na spotkania autorskie, ale zupełnie poza Śląskiem, na przykład w jakimś Kaliszu i tak dalej, to były osoby, które mówiły mi, że ta książka w nich faktycznie wzbudziła zainteresowanie Śląskiem. I dała jednak trochę do myślenia, że może Śląsk to nie tylko takie robole patusy, co jest w ogóle straszne. Nie, że w ogóle ktokolwiek to tak ujmuje, ale tutaj między nami mówiąc, faktycznie tak było. I powiem Ci, że to mnie też trochę zdziwiło, że nadal ten Śląsk jest jakiś taki niedoreprezentowany, jakkolwiek dziwnie to nie brzmi. I gdzieś obrazy Śląska faktycznie budują się albo na jakichś dziwnych przekonaniach na temat Ślązaków, albo na literaturze pisanej przez Twardocha. Nie wiem, co jest gorsze czasami. I w sumie też czasem do siebie podobne.

[AK]

Nigdy nie miałam żadnych zapędów literackich, ale teraz po tych sześciu latach doktoratu, po pięciu latach studiów, ja nie wiem czy bym była w stanie opowiadanie napisać na przykład. W sensie opowiadanie, które nie byłoby przegadane, opowiadanie, które nie byłoby, nie wiem, esejem albo czymś takim. Wydaje mi się, że jednak takie elementy języka też się zabija poprzez naukę.

[AH]

Też mi się tak wydaje. Trzeba po prostu cały czas coś robić, żeby temu przeciwdziałać. Trzeba naprawdę jakby, nie wiem, pisać rzeczy. Ja coś czuję właśnie, teraz mam taki okres, że nie piszę nic właściwie na razie. Wiem, że z czasem znowu pojawi się ten moment, żeby zacząć coś pisać, natomiast teraz nic nie piszę i jak sobie na przykład siadam do jakiegoś eseju albo jakiegoś tekstu naukowego, to to idzie w miarę szybko... Ale jak tak na przykład miałabym usiąść teraz i napisać coś prozą, próbowałam czasem, myślałam, że trzeba sobie zrobić challenge. Kurde, ciężko, ciężko.

I pojawiają się takie dziwne, trudne słowa w głowie, które świetnie pasują do artykułu naukowego, ale niestety jakoś tak zaburzają zupełnie taki język literacki w sensie języka na przykład opowiadania i ja mam też taki duży problem, że teksty, które na przykład czytam teraz do doktoratu, to one są często takie właśnie mądre, przegadane, intertekstualne, intelektualne i to też zabija totalnie myślenie o literaturze w kategorii fabuły. Nie wiem jak Tobie, ale mi to na przykład strasznie przeszkadza, bo fabuła to jest super rzecz i ja lubię, jak się dzieje w książkach rzeczy, a jak to wszystko gdzieś się koncentruje, czy to na języku, czy to na jakiejś takiej zabawnej, czasem trochę surrealistycznej formie, to nie wiem, mam wrażenie, że czegoś temu brakuje. Tzn. nie zawsze, bo jak ktoś to dobrze zrobi, to wiadomo, że też jest jakby pewna wartość, ale to nie jest wartość sama w sobie i mam wrażenie, że trudno mi się właśnie myśli w takich kategoriach fabularnych, po prostu trzeba znowu za to wziąć za fanfiki. Może to jest recepta?

[AK]

Zakończenie Twojej powieści jest takie dosyć urwane, w sensie jeden wątek to znaczy śmierci Kuby zostaje zakończony, zostaje w miarę jakoś tam domknięty wątek niebinarności Rico i coming outu, ale jednocześnie jest wiele rzeczy takich niedomkniętych. Historia Łanieczki na przykład. Historie powiązane z Czarkiem, jedną z moich ulubionych postaci. Planujesz kontynuację, czy w ogóle dalej planujesz pisać prozę, bo niedawno ukazał się twój taki bardziej zinyowy tomik poetycki i jak ty to widzisz?

[AH]

Wiesz co, jeśli chodzi o jakieś plany na kontynuację, to generalnie to zakończenie po pierwsze było urwane w ten sposób dlatego, że chciałam znowu pokazać trochę, że w literaturze może być jak w życiu, czyli tak trochę bez jednoznacznych domknięć i jednak

z jakąś historią, która gdzieś się tam będzie toczyła dalej w sposób, który jest dla nas już niedostępny, bo w tym momencie fabuła się urywa, ale też dlatego, że gdzieś tam... Właśnie nie wiem, czy to bardziej była kwestia takiego pozostawienia ewentualnie furtki dla kontynuacji, czy takiego jakiegoś wydawniczego zwyczaju, że może lepiej zostawić, jeśli faktycznie jest to książka młodzieżowa, książka YA, które w sumie często są pocięte na więcej niż jedną książkę w serii. Więc może dlatego, ale jakiegoś takiego konkretnego planu na kontynuowanie nigdy nie miałam. Nigdy nie było tak, że kończąc tą książkę już sobie myślałam, o dobra, to teraz sobie idzie dalej i tak dalej.

Nie, w sumie nawet nie wiem, co by mogło być dalej, bo nigdy się jakoś specjalnie nad tym nie zastanawiałam, może pojedyncze jakieś rzeczy sobie wyobrażałam, ale nigdy w formie jakiejś takiej większej, większej, konkretniejszej fabuły. Więc tak to wyglądało. A jeśli chodzi o jakieś moje plany na pisanie prozy, no to w tym roku na pewno nic totalnie się nie ukáže, ale w tym roku będę pisać, bo jednak wyszło na to, że będę kontynuować współpracę z wydawcą z racji tego, że bardziej mi się to obecnie po prostu opłaca ze względu na warunki, które były w umowie niż zerwanie tej umowy, więc jeszcze będziemy coś razem robić.

Natomiast to już nie będzie po pierwsze książka YA, a po drugie też nie do końca wiem, kiedy to będzie. To jest taka bardzo rozmyta przyszłość, więc to jeszcze się będzie jakoś ustalało. Wiem, że dobrze by było w tym roku skończyć, natomiast czy się uda, czy nie, to jeszcze się zobaczy właśnie ze względu na to, że ja tą umowę podpisałam jakby na kolejną książkę już jakiś czas temu, ale w minionych dosłownie kilku tygodniach toczyły się moje rozmowy z wydawcą dotyczące właśnie warunków umowy i tak dalej, tego, że mam tą lojalkę i coś z tym w takim razie robimy, że ja nie jestem w stanie obecnie skończyć książki, no i jak na razie stanęło na tym, że przedłużamy termin. Ten termin jest teoretycznie przedłużony do końca roku, ale nic nie jest tak klepnięty już na amen. Myślę, że jeśli się te książki nie uda się oddać, to po pierwsze nadal będę mogła tą umowę zerwać po tym czasie, bądź też po prostu znowu przesunąć ten termin.

Więc na razie, jak mówię, stojąc tu w tym konkretnym momencie, gdzie ja nic nie piszę, ale docelowo ma być. Także zobaczymy, zobaczymy, czy z tego wyjdzie. Jeszcze czuję, że jednak poprzednia książka, mam na myśli tą poetycką, jest dosyć świeża, więc też nie mam takiej strasznej potrzeby partycypowania w polu na świeżo, na nowo, z nowym jakimś materiałem.

Bo właściwie dopiero to coś wydałam. Ja sobie zdaję sprawę zupełnie z tego, że są jakieś odrębne, około literackie dyskursy, poezja, zwłaszcza taka zino-wa w kontrze do prozy jakiegokolwiek. Ale mimo wszystko, kiedy mówię o swoim doświadczeniu, to mam wrażenie, że dopiero zakończyłam książkę, więc jakieś takie przyspieszanie wydania następnej mi nie jest nie do końca w smak. A jeszcze kolejna rzecz jest taka, że bym chciała skończyć kiedyś ten doktorat. Wiem, że mam jeszcze rok, ale ja nawet go nie zaczęłam pisać. Czasami mam takie wrażenie, że ja nawet nie wiem, o czym on do końca ma być. Mam temat, ale pytanie, gdzie postawić te takie największe naciski, to będzie się pewnie klarować bardziej w pisaniu, a żeby zacząć to pisać, to muszę mieć na to, mam wrażenie, chwilę jakąś taką spokojniejszą. Bo ile pierwszą książkę prozą pisałam z takim vibem, że to jest zabawa i jest fun, to teraz już chyba tak nie umiem. Więc to nie może być odskocznia od niczego, to jest po prostu kolejny obowiązek, więc chyba na razie się skupię po prostu na tym doktoracie, a potem zobaczymy, co będzie.

[AK]

Rozumiem. Chciałam jeszcze dopytać w tym kontekście o jakieś drobne rzeczy. Czy generalnie uważasz swoją przygodę z YA za zakończoną?

[AH]

Chyba tak, znaczy może jeszcze kiedyś coś napiszę. Chciałabym napisać coś takiego naprawdę cool. Totalnie widać po prostu jakąś super fajną książkę, która się wszystkim spodoba, pod pseudonimem. Ale może zrobię to na przykład za 20 lat, jak dożyję. Nie to jest jakiś plan, więc nie wykluczam zupełnie, ale na ten moment nie robię nic w tym kierunku, nawet o tym nie myślę.

[AK]

Ok, ja też czytałam wywiad z jedną z autorek YA. Wydaje mi się, że to była autorka „Rodziny Monet”, Weronika Marczak. Padło pytanie, dlaczego akcja pani książek dzieje się w Stanach. I ona odpowiedziała coś w rodzaju, że młodzież nie chce być w Polsce, nie chce żyć w Polsce, chce eskapistycznie po prostu być w Stanach, chce być w Anglii, chce być gdzieś indziej niż... tutaj. Czy masz czasem poczucie, że może właśnie ten Śląsk też zaszkodził recepcji Twojej powieści?

[AH]

Wiesz co, może, ale jeśli nawet tak, to nie była to jedyna przyczyna, tylko element większej trochę układanki związanej z tym, że ta książka jest dosyć smutna, więc to tą polskość mam wrażenie jeszcze tym bardziej akcentuje, bo chyba tak nam się głównie Polska jako miejsce wydarzeń w powieści kojarzy z jakimś takim totalnym siedliskiem traumy. Nieznajomość warunków życia w innych krajach pozwala nam chyba trochę fantazjować sobie na temat tego, jak tam musi być lepiej, o ile tam musi być lepiej. Więc myślę, że to ogólnie jest totalnie coś, co musiało zaważyć, tylko nie wiem na ile, wiesz, sama śląskość, a na ile bardziej też po prostu te kwestie związane z tym, że ta książka jest niezbyt taka pocieszająca, mam wrażenie, ona nie niesie jakiejś takiej ułgi i nadziei na to, że jeszcze może być fajnie, więc myślę, że tutaj też mógł leżeć jakby mój błąd, jeśli chciałam faktycznie pisać coś, co będzie czytelnika cieszyło, ale też sobie tak myślę, że taki eskapizm można pewnie uprawiać, nie tylko wyjeżdżając poza granicę kraju i mam wrażenie, że te książki, w których dzieją się, niektóre przynajmniej w Polsce, ale które trochę tą polską rzeczywistość zakłamują, na przykład poprzez obranie tych soczewek takich faktycznie średnioklasowych, w sumie jak czytam sobie Weronikę Łodygę, te jej dwie powieści *Hurt Comfort* i *Angst with a Happy Ending*...

[AK]

Nie wiadomo, gdzie jest ich miejsce akcji?

[AH]

No, one dla mnie miały trochę taki, one też miały smutne momenty, ale finalnie miałam wrażenie, że przez to, że najczęściej koncentrują się jednak na życiu takich osób, którym się całkiem nieźle żyje, może z tym wyjątkiem, że tutaj ich eksplorowanie własnej orientacji jest źródłem bólu i problemów, że to może działało po prostu o tyle lepiej, że to nie była taka typowa Polska, którą my znamy z jakiegoś naszego codziennego funkcjonowania.

Trochę tak sobie teoretyzuję, bo nie pamiętam aż tak dobrze tych książek, pamiętam tylko uczucia, które we mnie wyzwoliły, a one też mogą się, wiesz, wiązać ze specyficznym momentem, w których je konkretnie czytałam, ale jakoś tak było, one były takie fanfikowe, one były takie, no niosły w sobie pewne pocieszenie związane z tym, że w fanfikach, nawet jak się źle kończy, no to ostatecznie zawsze jest przynajmniej fajnie po drodze. No i mam takie mocne przekonanie, że taki eskapizm też można uprawiać, ale chyba jest po prostu

łatwiej, kiedy się wyjedzie poza granicę kraju, bo wtedy chyba osadzamy wszystkie swoje najgłębsze fantazje na temat tego, jak queerowe życie na przykład mogłoby wyglądać, czy w ogóle życie tam, gdzie nas akurat nie ma, tak mi się wydaje.

[AK]

Dla mnie, powiem szczerze, że te rodziny średnioklasowe z książek Łodygi, czy Osińskiej były dosyć szokujące w pewien sposób... Bo z mojego osobistego, życiowego i aktywistycznego, doświadczenia, te rodziny średnioklasowe potrafiły być *de facto* w pewien sposób najgorsze, jeśli chodzi o jakieś *coming outy*, nastawienie typu „co ludzie powiedzą”, jakiś taki wstyd powiązany z tym, że nasze dziecko jest inne... I tak naprawdę trudno mi sobie przypomnieć jakichkolwiek rodziców moich queer znajomychktórzy byliby w jakiś sposób wspierający czy empatyzujący... Więc wydaje mi się, że to też jakby ci rodzice u Łodygi i tak dalej to jest jakieś takie bardzo zachodnie, bardzo nordyckie, bardzo niepolskie, bo u nas nawet ta klasa średnia to jest jednak takie przepraszam, mieszczaństwo?

[AH]

Z burżuazyjnymi zapędami, z zaglądaniem do sąsiada zawsze, więc faktycznie wychodziłby w tym momencie ten eskapizm taki na zasadzie, że niby się akcja dzieje książki w Polsce ale to właśnie wzorce, tak jak mówisz, są zachodnie, nordyckie nie do końca odpowiadają temu, co nawet średnioklasowe dzieci znają, nie?

[AK]

Dziękuję za rozmowę.

Nota edytorska

Poszczególne części dysertacji stanowią zmodyfikowane wersje następujących artykułów:

1. Kocznur Agnieszka, *Dziewczyńskość czy uniwersalność? O genderowym zróżnicowaniu recenzji "Panny Nikt"*. W: *Queer i gender w nowych tekstach kultury dla dzieci i młodzieży*. Red. Bednarek Magdalena, Kocznur Agnieszka, Poznań 2022.
2. Kocznur Agnieszka, *Edukacja sensualna: Lato Adeli Agnieszki Wolny-Hamkało*. W: „Czas Kultury” 2022, nr 2.
3. Kocznur Agnieszka, *Motyw coming outu w najnowszej polskiej literaturze dla nastolatków*. W: „Trudne” *emocje i poetyki afektu we współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży*. Red. Rajewska Ewa Katarzyna, Banasiewicz Daria, Skrzypczak Iga Maria, Poznań 2023.
4. Kocznur Agnieszka, *Stan przejściowy: o konstrukcie dzieciństwa w powieściach Anny Cieplak na tle polskiej i anglojęzycznej literatury dla nastolatków*. W: „Porównania. Czasopismo poświęcone zagadnieniom komparatystyki literackiej oraz studiom interdyscyplinarnym”, T. 33, 2023, nr 1.

Bibliografia:

Bibliografia podmiotu

- Alcott, Louisa May, *Małe kobietki*. Przeł. M. Orzełowska. Warszawa 1902.
- Arold Marliese, *Angel, dziecko ulicy*. Przeł. E. Modzelewska. Warszawa 2007.
- Auderska, Halina, *Poczwarki Wielkiej Parady*. Warszawa 1935.
- Austin, Jane, *Duma i uprzedzenie*. Przeł. A. Przedpełska-Trzeciak. Warszawa 1956.
- Bałut, Ilona, Wolny-Hamkało Agnieszka, *Nikt nas nie upomni*. Warszawa 2017.
- Barańska Ewa, *Ja, Blanka*. Warszawa 2007.
- Barańska Ewa, *Żegnaj, Jaśmino*. Warszawa 2008.
- Bareja, Stanisław, *Jadźka i my*. Warszawa 1970.
- Barlińska, Katarzyna (P.S. Herytiera), *Start a fire. Runda pierwsza*. Gliwice 2022.
- Barlińska, Katarzyna, *Burn the Hell. Runda czwarta*. Gliwice 2022.
- Barlińska, Katarzyna, *Burn the Hell. Runda trzecia*. Gliwice 2022.
- Barlińska, Katarzyna, *Extinguish the Heat. Runda finałowa*. Gliwice 2024.
- Barlińska, Katarzyna, *Extinguish the Heat. Runda piąta*. Gliwice 2023.
- Barlińska, Katarzyna, *Extinguish the Heat. Runda szósta*. Gliwice 2023.
- Barlińska, Katarzyna, *Start a Fire. Runda druga*. Gliwice 2022.
- Barlińska, Katarzyna, *Start a fire. Runda pierwsza*. Gliwice 2018.
- Barrie, James Matthew, *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*. Przeł. A. Wieczorkiewicz. Il. Minor Marcin. Poznań, Wydawnictwo Media Rodzina 2019.
- Bielicki, Marian, *Gdzie jesteś Małgorzato?* Warszawa 1965.
- Bielicki, Marian, *Małgorzata szuka siebie*. Warszawa 1966.
- Bielicki, Marian, *Małgorzaty droga powrotu*. Warszawa 1967.
- Bijan, Marta, *Muchomory w cukrze*. Warszawa 2023.
- Boglar, Krystyna, *Kolacja na Titanicu*. Wrocław 1991.
- Boguszewska, Helena, *Czerwone węże*. Warszawa 1934.
- Boguszewska, Helena, *Za zielonym wałem*. Warszawa 1934.
- Borski, Anna Lech, *Anna*. Warszawa 1972.
- Brashares Ann, *Stowarzyszenie wędrujących dzinsów*. Przeł. P. Breiter. Warszawa 2001.
- Brian Kate, *Klub niewiniątek*. Przeł. A. Skucińska. Warszawa 2005.

Brochmann, Nina, Støkken-Dahl, Ellen, *Chłopackie sprawy. Przewodnik po dojrzewaniu*. Przeł. K. Rostowska, M. Rost. Warszawa 2022.

Brzeziński, Bartosz, *Pierre i Raimundo - Cztery pory roku*. Warszawa 2019.

Bukowiecka, Zofia, *Dziennik Wandzi i Józi*. Warszawa 1896.

Cassidy Anne, *Gorzkie urodziny*. Przeł. M. Szumowska. Warszawa 2008.

Christopher Lucy, *Urowadzona*. Przeł. A. D. Kamińska. Warszawa 2010.

Cieplak, Anna, *Lata powyżej zera*. Warszawa 2017.

Cieplak, Anna, *Lekki bagaż*. Warszawa 2019.

Cieplak, Anna, *Ma być czysto*. Warszawa 2016.

Cieplak, Anna, *Rozpływaj się*. Warszawa 2021.

Cross, Judi, *Skarb*. Przeł. M. Bnińska. Warszawa 1987.

Domagalik, Janusz, *Irmina*. Warszawa 1969.

Domańska, Michalina, *Panienska ze dworu*. Warszawa 1921.

Douglas, Penelope, *Birthday Girl*. Przeł. M. Olbryś. Grojec 2019.

Dunin, Kinga, *Obciach*. Warszawa 2005.

Dunin, Kinga, *Tabu*. Warszawa 1998.

Dunin-Kozicka, Maria, *Ania z lechickich pól*. Warszawa 1931–1933.

Dzido, Marta, *Ślad po matce*. Warszawa 2023.

Elkan, Sophie, *Twój dziewczynski przewodnik po dorastaniu*. Przeł. K. Dudzik. Kraków 2019.

Erlbach, Arlene, *Chłopcy, randki i inne kłopoty*. Przeł. J. Hartwig-Sosnowska. 1994.

Fabisińska, Liliana, *Bezsennik, czyli o czym dziewczyny rozmawiają nocą. Burza z piorunami*. Poznań 2003.

Fabisińska, Liliana, *Bezsennik, czyli o czym dziewczyny rozmawiają nocą. Kłopotliwe ognisko*. Poznań 2003.

Fabisińska, Liliana, *Bezsennik, czyli o czym dziewczyny rozmawiają nocą. Wszystkiego najlepszego*. Poznań 2003.

Fabisińska, Liliana, *Bezsennik, czyli o czym dziewczyny rozmawiają nocą. Andrzejkowa przepowiednia*. Poznań 2003.

Fabisińska, Liliana, *Bezsennik, czyli o czym dziewczyny rozmawiają nocą. Gwiazdka z nieba*. Poznań 2003.

Fabisińska, Liliana, *Bezsennik, czyli o czym dziewczyny rozmawiają nocą. Karnawałowy niewypał*. Poznań 2004.

Fabisińska, Liliana, *Bezsennik, czyli o czym dziewczyny rozmawiają nocą. Miłość czeka za rogiem*. Poznań 2004.

Fabisińska, Liliana, *Bezsennik, czyli o czym dziewczyny rozmawiają nocą. Na ratunek*. Poznań 2004.

Fabisińska, Liliana, *Bezsennik, czyli o czym dziewczyny rozmawiają nocą. Paryska karuzela*. Poznań 2004.

Fabisińska, Liliana, *Bezsennik, czyli o czym dziewczyny rozmawiają nocą. Całować czy nie całować*. Poznań 2005.

Fabisińska, Liliana, *Bezsennik, czyli o czym dziewczyny rozmawiają nocą. Nowy tydzień, nowa miłość*. Poznań 2004.

Fabisińska, Liliana, *Wszystko o... Emmie. Casting*. Poznań 2006.

Fabisińska, Liliana, *Wszystko o... Julce. Skrzydła pod swetrem*. Poznań 2005.

Fabisińska, Liliana, *Wszystko o... Zuzce. Mam dość!* Poznań 2005.

Fabisińska, Liliana, *Wszystko o... Żabie. Trudny wybór*. Poznań 2005.

Filipiak, Izabela, *Absolutna amnezja*. Warszawa 1995.

Fox Marta, *Iza Anoreczka*. Warszawa 2006.

Fox, Marta, *Magda.doc*. Warszawa 1997.

Fox, Marta, *Paulina.doc*. Warszawa 1997.

Fox, Marta, *Agaton – Gagaton: jak pięknie być sobą*. Warszawa 1994.

Fox, Marta, *Batoniki Always miękkie jak deszczówka*. Warszawa 1994.

Frey Jana, *Bez odwrotu*. Przeł. E. Knichicka. Warszawa 2005.

Frey Jana, *Odłot na samo dno*. Przeł. M.J. Dykier. Warszawa 2004.

Frey Jana, *Powietrze na śniadanie*. Przeł. B. Buczacki. Warszawa 2011.

Frey, Jana, *Pokręcony świat*. Przeł. W. Moniak. Warszawa 2007.

Gajewska, Irena, *Kierdej*. Warszawa 1918.

Glatz, Jacob, *Rosaliens Vermächtnis an ihre Tochter Amanda; oder Worte einer guten Mutter an den Geist und das Herz ihrer Tochter. Ein Bildungsbuch für Deutschlands Töchter*. Leipzig 1808.. 1809.

Godlewska, Janina, *Dzieci Lwowa*. Warszawa 1925.

Godlewska, Janina, *Ninka*. Warszawa 1930.

Goerke, Natasza, *Fraktale*. Poznań 1994.

Gojawiczyńska, Pola, *Dziewczęta z Nowolipek*. Warszawa 1935.

Gojawiczyńska, Pola, *Rajska jabłoń*. Warszawa 1937.

Gortat Grzegorz, *Do pierwszej krwi*. Warszawa 2006.

Górska, Halina, *Druga brama*. Warszawa 1935.

Gramski, Leo, *Bruno Whatever*. Warszawa 2022.

Gretekowska, Manuela, *Kabaret metafizyczny*. Warszawa 1994.

Gretekowska, Manuela, *Tarot paryski*. Warszawa 1995.

Grochola, Katarzyna, *Ja wam pokażę!*. Warszawa 2005.

Grochola, Katarzyna, *Nigdy w życiu!*. Warszawa 2001.

Grochola, Katarzyna, *Trzepot skrzydeł*. Warszawa 2003.

Hanaf, Grażyna, *Joachim*. Bolesławiec 2013.

Hanaf, Grażyna, *Joachim. Zemsta*. Bolesławiec 2015.

Harrell, Janice, *Miłość i pizza*. Przeł. A. Pożarowczyk. Warszawa 1994.

Harrell, Janice, *Szkoła w Hampstead*. Przeł. M. Wroczyński. Warszawa 1993.

Harrell, Janice, *Zamki Hiszpanii*. Przeł. W. Żółtowska. Warszawa 1994.

Hassenmüller, Heidi, *Dobranoc, słonko*. Przeł. M. Dykier. Kraków 2004.

Herman, Anouk, *Nigdy nie będziesz szło samo*. Warszawa 2023.

Hinton, Susan Eloise, *Outsiderzy*. Przeł. J. Polak. Poznań 1998.

Hoffmanowa, Klementyna, *Pamiętka po dobrej matce, czyli ostatnie jej rady dla córki*.
Warszawa 1819

Iosivoni, Bianca, Kneidl Laura, *Magia krwi*. Przeł. A. Teperek. Warszawa 2021.

Iosivoni, Bianca, Kneidl Laura, *Moc amuletu*. Przeł. A. Teperek. Warszawa 2021.

Jackiewiczowa, Elżbieta, *Tancerze*. Warszawa 1961.

Jagięło, Joanna, *Nie wiesz o mnie wszystkiego*. Warszawa 2021.

James, Erica Leonard, *Pięćdziesiąt twarzy Greya*. Przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska. Katowice 2012.

Jaworska, Dorota, *Rado Boy*. Warszawa 2019.

Jedlińska, Lili, *Koleżanki z V A*. Warszawa 1934.

Jurgielewiczowa, Irena, *Ten obcy*. Warszawa 1961.

Kalicińska, Małgorzata, *Jezioro szczęścia*. Warszawa 2009.

Kasten, Mona, *Begin again*. Przeł. E. Spirydowicz. Warszawa 2018.

Kasten, Mona, *Dream again*. Przeł. E. Spirydowicz. Warszawa 2020.

Kasten, Mona, *Feel again*. Przeł. E. Spirydowicz. Warszawa 2018.

Kasten, Mona, *Hope again*. Przeł. E. Spirydowicz. Warszawa 2019.

Kasten, Mona, *Trust again*. Przeł. E. Spirydowicz. Warszawa 2018.

Klawitter, Andrzej, *Ślicznotka*. Warszawa 2008.

Klawitter, Andrzej, *Śmierć i dziewczyna*. Warszawa 2008.

Kondraciuk, Aleksandra, *Venom II. W otchłani chaosu*. Grojec 2024.

Kondraciuk, Aleksandra, *Venom III. W otchłani spokoju*. Grojec 2025.

Kondraciuk, Aleksandra, *Venom*. Grojec 2023.

Korczakowska, Jadwiga, *Bułeczka*. Warszawa 1957.

Korczakowska, Jadwiga, *Spotkanie nad morzem*. Warszawa 1962.

Korczakowska, Jadwiga, *Start*. Warszawa 1934.

Kosmowska, Barbara, *Niehciana*. Łódź 2013.

Kowalewski, Stanisław, *Maja*. Warszawa 1973.

Krakowowa, Paulina, *Branka tatarska*. Warszawa 1842.

Krakowowa, Paulina, *Pamiętnik młodej sieroty*. Warszawa 1839.

Krakowowa, Paulina, *Wspomnienia wygnanki*. Warszawa 1845.

Krasowska, Marta, *Fala*. Warszawa 2023.

Krüger, Maria, *Godzina pąsowej róży*. Warszawa 1960.

Kubała, Sylwia, *He's dangerous*. Warszawa 2023.

Kubiczek, Malwina, *Cesarstwo Cienia*. Warszawa 2023.

Lachowicz, Wanda, *Przeklinam cię, ciało*. Warszawa 2000.

Lachtman, Ofelia, *Obozowe marzenia*. Przeł. M. Gottesman. Warszawa 1994.

Limanowski, Bronisław (ps. Janka Płakania), *Dziewczyna nowego świata*. Warszawa 1872.

Linker, Christian, *Błysk flesza*. Warszawa 2009.

Lipińska, Blanka, *365 dni*. Warszawa 2018.

Lorentz, Zofia, *Wakacje pod blaszanym człowieczkiem*. Warszawa 1957.

Łabędzka, Marta, *All Of Your Flaws. Przypomnij mi naszą przeszłość*. Gliwice 2022.

Łabędzka, Marta, *Despite Your (im)perfections. Dotrzymaj złożonej mi obietnicy*. Gliwice 2022.

Łabędzka, Marta, *Flaw(less). Opowiedz mi naszą historię*. Gliwice 2021.

Łabędzka, Marta, *Our Perfect Forever. Historie nieopowiedziane*. Gliwice 2025.

Łodyga, Weronika, *Angst with happy ending*. Białystok 2021.

Łodyga, Weronika, *Hurt/Comfort*. Białystok 2020.

Makuszyński, Kornel, *Awantura o Basię*. Warszawa 1936.

Makuszyński, Kornel, *Panna z mokrą głową*. Warszawa 1937.
Makuszyński, Kornel, *Szaleństwa Panny Ewy*. Warszawa 1924.
Malecka, Wanda, *Rady dla młodych dziewcząt*. Warszawa 1827.
Maliszewska, Iza, *Self-care. Dojrzewanie, ja, emocje. Przewodnik dla chłopców*. Warszawa 2024.
Marczak, Weronika Anna, *Rodzina Monet. Skarb*. Warszawa 2022.
Marczak, Weronika, *Diament*. Warszawa 2023.
Marczak, Weronika, *Hailie Monet. Feels No Love*. Warszawa 2024.
Marczak, Weronika, *Królewna*. Warszawa 2019.
Marczak, Weronika, *Perełka*. Warszawa 2023.
Marczak, Weronika, *Skarb*. Warszawa 2019.
Maurin, Shelby, *Gołęb i wąż*. Przeł. A. Kalus. Poznań 2020.
McDaniel Lurene, *Najpiękniejszy dar*. Przeł. O. Gałek. Warszawa 2007.
McDaniel, Lurene, *Cena miłości*. Przeł. M. Kozłowska. Warszawa 2008.

Meyer, Stephenie, *Zmierzch*. Przeł. J. Urban. Wrocław 2007.
Michalak, Katarzyna, *Dom nad rozlewiskiem*. Warszawa 2009.
Michałowska, Marta, *Hela będzie traktorzystką*. Warszawa 1950.
Minkowski, Aleksander, *Grażyna*. Warszawa 1971.
Morsztynkiewicz, Maryta, *Klasa piąta rozpoczyna bieg*. Warszawa 1934.
Moss, Marcel, *Mój ostatni miesiąc*. Poznań 2022.
Mrozowicka, Irena, *Ilona na pensji*. Warszawa 1930.
Musierowicz, Małgorzata, *Brulion Bebe B*. Warszawa 1990.
Musierowicz, Małgorzata, *Ciotka Zgryzotka*. Łódź 2018.
Musierowicz, Małgorzata, *Córka Robrojka*. Łódź 1996.
Musierowicz, Małgorzata, *Czarna polewka*. Łódź 2006.
Musierowicz, Małgorzata, *Dziecko piątku*. Łódź 1993.
Musierowicz, Małgorzata, *Feblik*. Łódź 2015.
Musierowicz, Małgorzata, *Ida sierpniowa*. Łódź 1988.
Musierowicz, Małgorzata, *Imieniny*. Łódź 1998.
Musierowicz, Małgorzata, *Język Trolli*. Łódź 2004.
Musierowicz, Małgorzata, *Kalamburka*. Łódź 2001.
Musierowicz, Małgorzata, *Kłamczucha*. Łódź 1989.

Musierowicz, Małgorzata, *Kwiat kalafiora*. Warszawa, 1981.
Musierowicz, Małgorzata, *Małomówny i rodzina*. Łódź 1975.
Musierowicz, Małgorzata, *McDusia*. Łódź 2012.
Musierowicz, Małgorzata, *Noelka*. Łódź 1992.
Musierowicz, Małgorzata, *Nutria i Nerwus*. Łódź 1994.
Musierowicz, Małgorzata, *Opium w rosole*. Łódź 1986.
Musierowicz, Małgorzata, *Pulpecja*. Łódź 1993.
Musierowicz, Małgorzata, *Sprężyna*. Łódź 2008.
Musierowicz, Małgorzata, *Szósta klepka*. Łódź 1977.
Musierowicz, Małgorzata, *Tygrys i Róża*. Łódź 1999.
Musierowicz, Małgorzata, *Wnuczka do orzechów*. Łódź 2014.
Musierowicz, Małgorzata, *Żaba*. Łódź 2005.
Nasiłowska, Anna, *Domino. Traktat o narodzinach*. Warszawa 1995.
Nil, Aleksandra, *Born of Death*. Oświęcim 2024.
Nil, Aleksandra, *I Wanna Fall. Bright Side*. Oświęcim 2023.
Nil, Aleksandra, *I Wanna Fall. Dark Side*. Oświęcim 2024.
Nowacka, Ewa, *Małe kochanie, wielka miłość*. Wrocław 1997.
Nowak, Ewa, *Bardzo biała wrona*. Warszawa 2009.
Nowak, Ewa, *Dane wrażliwe*. Warszawa 2011.
Nowak, Ewa, *Diupa*. Warszawa 2002.
Nowak, Ewa, *Drugi*. Warszawa 2005.
Nowak, Ewa, *Drzazga*. Warszawa 2012.
Nowak, Ewa, *Dwie Marysie*. Warszawa 2014.
Nowak, Ewa, *Grzywa*. Warszawa 2018.
Nowak, Ewa, *Kiedyś na pewno*. Warszawa 2007.
Nowak, Ewa, *Krzywe 10*. Warszawa 2003.
Nowak, Ewa, *Lawenda w chodakach*. Warszawa 2004.
Nowak, Ewa, *Michał Jakiś tam*. Warszawa 2006
Nowak, Ewa, *Mój Adam*. Warszawa 2013.
Nowak, Ewa, *Niebieskie migdały*. Warszawa 2014.
Nowak, Ewa, *Niewzruszenie*. Warszawa 2010.
Nowak, Ewa, *Ogon Kici*. Warszawa 2006.
Nowak, Ewa, *Orkan Depresja*. Warszawa 2020.

- Nowak, Ewa, *Pierwsze koty*. Warszawa 2015.
- Nowak, Ewa, *Rezerwat niebieskich ptaków*. Warszawa 2008.
- Nowak, Ewa, *Wszystko, tylko nie mięta*. Warszawa 2002.
- Onichimowska, Anna, *Demony na smyczy*. Warszawa 2010.
- Onichimowska, Anna, *Hera moja miłość*. Warszawa 2003.
- Onichimowska, Anna, *Koniec gry*. Warszawa 2012.
- Onichimowska, Anna, *Lot Komety*. Warszawa 2004.
- Onichimowska, Anna, *Żegnaj na zawsze*. Warszawa 1998.
- Osińska, Natalia, *Fanfik*. Warszawa 2016.
- Osińska, Natalia, *Fluff*. Warszawa 2019.
- Osińska, Natalia, *Slash*. Warszawa 2017.
- Ożogowska, Hanna, *Dziewczyna i chłopak, czyli heca na 14 fajerek*. Warszawa 1961.
- Papi, Teresa Jadwiga, *Ciche niewiasty*. Warszawa 1898.
- Papi, Teresa Jadwiga, *Dobre dziewczynki*. Warszawa 1896.
- Pasławski, Stanisław, *Młode serca*. Warszawa 1928.
- Pasławski, Stanisław, *Ofiara Krzysi*. Warszawa 1932.
- Pasławski, Stanisław, *Tajemnica sieroty*. Warszawa 1937.
- Peitx, Monica, *Kacper dorasta. Niezbędnik dorastającego chłopca*. Przeł. A. Picheta. Warszawa 2018.
- Peitx, Monica, *Maja dorasta. Niezbędnik dorastającej dziewczynki*. Przeł. A. Picheta. 2018.
- Piasecka, Halina Julia, *Wspomnienia*. Warszawa 1900.
- Pietruszczak, Barbara, *Twoje ciało pozytywnie dojrzewanie*. 2021.
- Popiel, Julia, *The science of affection*. Grojec 2024.
- Popiel, Julia, *The science of temptation*. Grojec 2023.
- Porawska, Bronisława, *Jedynaczka*. Warszawa 1897.
- Potemkowska, Wacława, *Konieczyna, czyli Trzy pokolenia młodych dziewcząt*. Warszawa 1931–1932.
- Prusinowska, Edyta, *Krew, która nas dzieli*. Kraków 2023.
- Prusinowska, Edyta, *Opowiem o tobie gwiazdom*. Warszawa 2021.
- Prusinowska, Edyta, *Truskawkowy blond*. Poznań 2022.
- Prusinowska, Edyta, *Jad, który w nas płynie*. Kraków 2024.
- Przybylska, Ewa, *Dzieci z blokowiska*. Warszawa 1993.
- Przybylska, Ewa, *Dotyk motyla*. Warszawa 1994.

- Przybylska, Ewa, *Ptasi instynkt*. Warszawa 1995.
- Przybylska, Ewa, *Dzień kolibra*. Warszawa 1997.
- Przybylska, Ewa, *Ptasi instynkt*. Warszawa 1995.
- Ransom, Candice, *Kalejdoskop*. Przeł. M. Tober. 1994.
- Reid, Taylor Jones, *Daisy Jones & The Six*. Przek. A. Kalus. Poznań 2020.
- Renner, Karl, *Wzór dla dziewcząt jak się przyzwoicie ukształcać powinny*. Przeł. E. W. Kainke. Wrocław 1822.
- Rolleczek, Natalia, *Kochana rodzinka i ja*. Warszawa 1962.
- Rosiek, Barbara, *Pamiętnik narkomanki*. Kraków 1985.
- Rościszewski, Adam, *Przestrogi i zapytania dobrej i światłej matki, zadawane córce idącej za mąż i jej odpowiedzi*. Lwów, 1833.
- Rowling, J. K., *Harry Potter i Zakon Feniksa*. Przeł. A. Polkowski. Poznań 2004.
- Rowling, J. K., *Harry Potter i Czara Ognia*. Przeł. A. Polkowski. Poznań 2001.
- Rowling, J. K., *Harry Potter i Insygnia Śmierci*. Przeł. A. Polkowski. Poznań 2008.
- Rowling, J. K., *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*. Przeł. A. Polkowski. Poznań 2017.
- Rowling, J. K., *Harry Potter i Komnata Tajemnic*. Przeł. A. Polkowski. Poznań 2000.
- Rowling, J. K., *Harry Potter i Księżę Półkrwi*. Przeł. A. Polkowski. Poznań 2006.
- Rowling, J. K., *Harry Potter i więzień Azkabanu*. Przeł. A. Polkowski. Poznań 2001.
- Rubik, Anna i in., *#sexedpl. Rozmowy Anji Rubik o dojrzewaniu, miłości i seksie*. 2018.
- Ryrych, Katarzyna, *Hodowla*. Gdańsk 2019.
- Ryrych, Katarzyna, *Zupełnie inna bajka*. Warszawa 2023.
- Salaburska, Krystyna, *Spotkanie z diabłem*. Warszawa 1958.
- Salinger, Jerome David, *Buszujący w zbożu*. Przeł. M. Skibniewska. Warszawa 1961.
- Schmidt, Weronika, *Przypomnij o nas gwiazdom*. Bydgoszcz 2023.
- Schmidt, Weronika, *Nie zapomnij naszych gwiazd*. Bydgoszcz 2022.
- Schmidt, Weronika, *Obiecałem ci gwiazdy*. Bydgoszcz 2022.
- Schmitt Eric-Emmanuel, *Oskar i Pani Róża*. Przeł. B. Grzegorzewska. Kraków 2004.
- Siesicka, Krystyna, *Beethoven i dzinsy*. Warszawa 1968.
- Siesicka, Krystyna, *Czas Abrahama*. Warszawa 1967.
- Siesicka, Krystyna, *Fotoplastykon*. Warszawa 1969.
- Siesicka, Krystyna, *Głowa na tranzystorach*. Warszawa 1968.
- Siesicka, Krystyna, *Jezioro osobliwości*. Warszawa 1966.
- Siesicka, Krystyna, *Ludzie jak wiatr*. Warszawa 1970.

Siesicka, Krystyna, *Ucho od śledzia*. Warszawa 1964.

Siesicka, Krystyna, *Za minutę pierwsza miłość*. Warszawa 1972.

Siesicka, Krystyna, *Zapałka na zakręcie*. Warszawa 1966.

Siesicka, Krystyna, *Chłopak na opak, czyli z pamiętnika pechowego Jacka*. Warszawa 1960.

Siesicka, Krystyna, *Tajemnica zielonej pieczęci*. Warszawa 1959.

Szaniawska, Karolina, *Na pensji*. Warszawa 1903.

Szczepańska, Irena, *Uskrzydłona przygoda*. Warszawa 1934.

Szwaj, Monika, *Cztery kąty i kuchnia*. Warszawa 2015.

Taylor, Sonya Renee, *Ciało – śmiało! Przewodnik o dojrzewaniu*. Przeł. A. Kamińska. Kraków 2019.

Terakowska, Dorota, *Ono*. Warszawa 2003.

Todd, Anna, *After. Bez siebie nie przetrwamy*. Przeł. K. Skonieczny. Kraków 2015.

Todd, Anna, *After. Już nie wiem, kim bez Ciebie jestem*. Przeł. A. Myśliwy. Kraków 2015.

Todd, Anna, *After. Ocal mnie*. Przeł. A. Myśliwy. Kraków 2015.

Todd, Anna, *After. Płomień pod moją skórą*. Przeł. A. Myśliwy. Kraków 2014.

Todd, Anna, *Before. Chroń mnie przed tym czego pragnę*. Przeł. K. Skonieczny. Kraków 2016.

Todnem, Scott, *Ciało - śmiało! dla chłopaków. Przewodnik po dojrzewaniu*. Przeł. M. Gądek. Kraków 2020.

Tokarczuk, Olga, *E.E.* Warszawa 1995.

Tomaszewiczowa, Waleria, *Na pensji*. Warszawa 1930.

Tryzna, Tomek, *Panna Nikt*. Warszawa 1994. Wersja ebook.

Urbanowska, Zofia, *Księżniczka*. Warszawa 1886.

Walsh, Chloe, *Binding 13. Część druga*. Przeł. M. Grzywa. Oświęcim 2023.

Walsh, Chloe, *Binding 13. Część pierwsza*. Przeł. M. Osak. Oświęcim 2023.

Walsh, Chloe, *Keeping 13. Część druga*. Przeł. M. Grzywa. Oświęcim 2024.

Walsh, Chloe, *Keeping 13. Część pierwsza*. Przeł. M. Grzywa. Oświęcim 2024.

Walsh, Chloe, *Redeeming 6. Część druga*. Przeł. M. Grzywa. Oświęcim 2025.

Walsh, Chloe, *Redeeming 6. Część pierwsza*. Przeł. M. Grzywa. Oświęcim 2025.

Walsh, Chloe, *Saving 6. Część druga*. Przeł. M. Grzywa. Oświęcim 2024.

Walsh, Chloe, *Saving 6. Część pierwsza*. Przeł. M. Grzywa. Oświęcim 2024.

Walsh, Chloe, *Taming 7*. Przeł. M. Grzywa. Oświęcim 2025.

Wasilewska, Wanda, *Pokój na poddaszu*. Warszawa 1939.

Wilkinson, Phil, *Niezbędnik każdego chłopaka. Jak ogarnąć dojrzewanie*. Przeł. P. Zarawska. Warszawa 2021.

Winston, Roberta, *Dorastanie jakie to proste!*. Przeł. A. Winconeck. 2018.

Wolny-Hamkało, Agnieszka, *41 utonięć*. Warszawa 2015.

Wolny-Hamkało, Agnieszka, Kożuchowska Agnieszka, *Lato Adeli*. Warszawa, 2019.

Wolny-Hamkało, Agnieszka, *Nikt nas nie upomni*. Warszawa 2021.

Wolny-Hamkało, Agnieszka, *Po śladach*. Warszawa 2021.

Zakrzewska, Helena, *Białe róże*. Warszawa 1934.

Zakrzewska, Helena, *Zaklęty dwór*. Warszawa 1923.

Zawisza-Krasuska, Janina, *Anielka pracuje*. Warszawa 1934.

Zöllner, Elisabeth, *A jednak... strzelę!*. Przeł. A. Soróbką. Warszawa 2007.

Żmijewska, Eugenia, *Dola*. Warszawa 1909.

Żmijewska, Eugenia, *Płomyk*. Warszawa 1910.

Żmijewska, Eugenia, *Serduszko*. Warszawa 1911.

Bibliografia przedmiotu

Adkins Lisa., *Introduction: Feminism, Bourdieu and After*. W: „The Sociological Review” 2007, z. 52.

Auge, Marc, *Non-places*. Verso 2008.

Bacchilega, Cristina, *Fairy-Tales Heroines of the (non)Mass Imagination*. W: „Filoteknos” 2022, nr 12.

Baluch, Alicja, *Powieść inicjacyjna dla młodzieży – próba definicji (na przykładzie wybranych utworów)*. W: „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1998, nr 197.

Bednarek Magdalena, *Powieść o kobiecym dojrzywaniu*. W: *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*. Red. E. Krasowska, B. Kaniewska. Poznań 2015.

Bednarek, Magdalena, *Babcine fatałaszki -wokół wzorców genderowych w renarracjach Czerwonego Kapturka*, [w:] *Queer i gender w nowych tekstach kultury dla dzieci i młodzieży*, red. M. Bednarek, A. Kocznur, Poznań 2022, s. 121.

Biernacka-Licznar, Katarzyna, Jamróz-Stolarska, Elżbieta, Paprocka, Natalia, *Lilipucia rewolucja*. Warszawa 2018.

- Bohm, Steve, Barton, Steve, *Understanding the Children's Book Consumer in the Digital Age*. Nielsen Book Market Research 2013.
- Bolecki, Włodzimierz, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*. W: „Teksty Drugie” 1993, nr 1 (19).
- Borkowska, Grażyna, *Cudzoziemki: studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa 1996.
- Bourdieu, Pierre, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*. Przeł. P. Biłos. Warszawa 2023.
- Bourdieu, Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Przeł. A. Zawadzki. Kraków 2001.
- Bourdieu, Pierre, *Wacquant L.J.D., Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. Przeł. A. Sawisz. Warszawa 2001.
- Brown, Lyn Mikel, Gilligan Carol, *Meeting at the Crossroads: Women's Psychology and Girls' Development*. W: „Feminism & Psychology” 1993, nr 3(1).
- Brzóstowicz-Klajn, Monika, *Hasło: Kobiety obraz*. W: *Słownik realizmu socjalistycznego*. Red. Z. Łapiński, W. Tomasik. Kraków 2005.
- Brzuchowska, Zofia, *Współczesna powieść dla dziewcząt, czyli baśniowe dziedzictwo*. W: *W kręgu arcydzieł literatury młodzieżowej. Interpretacje – przekłady – adaptacje*. Red. L. Ludorski. Lublin 1998.
- Budnik, Magdalena, *Cenzurowanie powieści dla dziewcząt w latach 1955–1970 – na wybranych przykładach*. W: „Bibliotekarz Podlaski” 2022, nr 3.
- Bugajski, Leszek, *Panowie bez przesady*. W: „Wiadomości Kulturalne” 1994, nr 20.
- Cart, Michael, *The Value of Young Adult Literature*. American Library Association. 8 maja 2008.
- Cumberland, Sharon, *Private Uses of Cyberspace: Women, Desire, and Fan Culture*. W: *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition* Red. D. Thornburn, H. Jenkins, Cambridge, The MIT Press.
- Czapliński, Przemysław, *Ślady przełomu. O prozie polskiej lat 1976-1996*. Kraków 1997.
- Dauksza, Agnieszka, *Klientki pierwszych domów towarowych. O potencjale emancypacyjnym kobiecego konsumpcjonizmu*. W: „Teksty Drugie” 2013, nr 4.
- Dawidowicz-Chymkowska, Olga, *Ruch Wydawniczy w Liczbach. Książki, 2019*. T. 67.
- Dąbrowska, Joanna E., *Klementyna*. Białystok 2008.
- Dębska, Katarzyna, *Perspektywa Pierre'a Bourdieu w polskich badaniach socjologicznych*. W: „Studia Socjologiczno-Polityczne. Seria Nowa” 2016, nr 1/2 (05).

- Drenda, Olga, *Pragnienie baśni: co łączy Sienkiewicza, young adult i 365 dni*. W: „Tygodnik Powszechny” 2023, nr 26.
- Duda, Maciej, *Dogmat płci. Polska wojna z gender*, Gdańsk 2016.
- Dunin, Kinga, *Karoca z dyni*. Warszawa 2000.
- Eliade, Mircea, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*. Przeł. K. Kocjan. Kraków 1997.
- Eliade, Mircea, *Mity, sny i misteria*. Przeł. K. Kocjan. Warszawa 1999.
- English, James, *Ekonomia prestiżu. Nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej*. Przeł. P. Czapliński, Ł. Zaremba. Warszawa 2013.
- Fidowicz, Alicja, *Bohater nieheteronormatywny w powieści „Nad czarną wodą” Haliny Górskiej*. W: „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2016, nr 15(4).
- Franaszek, Anna, *Od Bieruta do Herlinga-Grudzińskiego. Wykaz lektur szkolnych w Polsce w latach 1946–1999*. Warszawa 2006.
- Franaszek, Andrzej, *Bajeczka*. W: „Dekada Literacka” 1994, nr 18/19.
- Fulińska, Agnieszka, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, W: „Teksty Drugie” 2003, nr 4.
- Glensk, Urszula, *Panna Nikt*. W: „Warsztaty Polonistyczne” 1995, nr 4.
- Górny, Grzegorz, *Powieść o Inicjacji*. W: „Frona” 1995, nr 4–5.
- Graban-Pomirska, Monika, *Szkoła narzeczonych: o powieści dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym*. Gdańsk 2006.
- Gromadzka, Beata, *Anty-Jezycjada? Jakie są najnowsze powieści dla dziewcząt i o dziewczętach na przykładzie Fanfika (2016) Natalii Osińskiej?* W: „Filoteknos” 2022, nr 10.
- Gromadzka, Beata, *Szkoła – dom – okolica. Wartościowanie przestrzeni w literaturze dla młodzieży*. W: „Polonistyka. Innowacje” 2018, nr 7.
- Grzybczyk, Katarzyna, *Twórczość internautów w świetle regulacji prawa autorskiego na przykładzie fanfiction*. Warszawa 2015.
- Hadaczek, Bolesław, *Polska powieść rozwojowa w dwudziestoleciu międzywojennym*. Szczecin 1985.
- Haller, Beth, Preston, Jeffrey, *Confirming Normalcy ‘Inspiration Porn’ and the Construction of the Disabled*. W: *Disability and Social Media: Global Perspectives*. Red. K. Ellis, M. Kent. Londyn 2018.
- Hasło: *Literatura dla dzieci i młodzieży*, W: *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*. Red. Tylicka B, Leszczyński G. Wrocław 2002.

- Helbig-Mischewski, Brigitta, *Święta, Czarownica, Nierządnica: Sakralizacja i Demonizacja Kobiet Oraz Kultur w Powieści Tomka Tryzny 'Panna Nikt'*. W: „Teksty Drugie” 2000, nr 6.
- Heleniak, Anna, *Polityczne implikacje edukacji literackiej. Analiza spisów lektur obowiązujących w liceach po 1989 roku*. W: „Konteksty Społeczne” 2018, nr 6.
- Herman, Anouk, *Literatura young adult? Odrzućcie dorosłe oczekiwania*. W: „Tygodnik Powszechny” 2024, nr 24.
- Hunt, Peter, *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. 2004.
- Hutchins, Lorraine, *Sexual Prejudice – The Erasure of Bisexuals in Academia and in the Media*. W: „American Sexuality Magazine” San Francisco 2007.
- Illouz, Eva, *Hardkorowy romans. Pięćdziesiąt twarzy Greya, bestsellery i społeczeństwo*. Przeł. J. Konieczny. Warszawa 2015.
- Iwanicka, Julia, *Tęczowe książki – z zagadnień najnowszej polskiej literatury LGBTQ+ dla nastolatków*. W: „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2023, nr 2.
- Janiak, Edyta, *Jeszcze krytyka czy już hejterstwo, czyli kilka słów o recepcji pisarstwa kobiecego*. W: *Hejterstwo. Nowa praktyka kulturowa?* Red. J. Dynkowska, N. Lemann, M. Wróblewski, A. Zatora, Łódź 2017.
- Jankowicz, Grzegorz et al., *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu: raport z badań*. Kraków 2014.
- Jarzębski, Jerzy, *Przebieranka Panny Nikt*. W: „NaGłos” 1994, nr 17.
- Jenkins, Henry, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. Routledge 1992.
- Kaczor, Katarzyna, *Z „getta” do mainstreamu: polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*. Kraków 2017.
- Kaniewska, Bogumiła, *Śladami Tristana Shandy*. Poznań 2000.
- Kaniewska, Bogumiła, *Temat a gatunek. Przypadek powieści dla dziewcząt* W: *Wariacje na temat. Studia literackie*. Red. J. Abramowska, A. Czyżak, Z. Kopeć. Poznań 2003.
- Kaniewska, Bogumiła, *Buba i inne... Refleksje na marginesie tzw. powieści dla dziewcząt*. W: „Polonistyka” 2004, nr 2.
- Kaniewska, Bogumiła, *Metatekstowy sposób bycia*. W: „Teksty Drugie”, 1996, nr 1.
- Karpowicz, Stanisław, *Nasza literatura dla młodzieży*. Warszawa 1904.
- Key, Ellen, *Stulecie dziecka*. Przeł. I. Moszczeńska. Wydawnictwo Żak, 2005.
- Kokkola, Lydia, *Fictions of Adolescent Carnality. Sexy Sinners and delinquent deviants*. Amsterdam/Philadelphia, 2013.

- Kopciewicz, Lucyna, *Posłowie*. W: Bourdieu Pierre, *Męska dominacja*. Przeł. L. Kopciewicz. Warszawa 2004.
- Krawczyk, Stanisław, *Gust i prestiż. O przemianach polskiego świata fantastyki*. Warszawa 2022.
- Kruszewska-Kudelska, Anna, *Polskie powieści dla dziewcząt po roku 1945*. Wrocław 1972.
- Kruszyńska, Elżbieta, *Dydaktyczny charakter powieści dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym*. Toruń 2009.
- Kulesza-Gulczyńska, Barbara, *Zagadnienie autorstwa w utworach fan fiction. Fandom jako kolektyw twórczy*. W: *Remiks. Teorie i praktyki*. Red. M. Gulik, K. Kaucz, L. Onak. Kraków 2011.
- Kuliczowska, Krystyna, *W szklanej kuli. Szkice o literaturze dla dzieci i młodzieży*. Warszawa 1970.
- Lawrence, Dana E., Montz, Amy L., *Both Flesh and Monument: The Immortal Life of Literature through Adaptation*. W: *Adaptation in Young Adult Novels. Critically Engaging Past and Present*. Red. E. D. Lawrence, L. A. Montz. Londyn 2020.
- Legeżyńska, Anna, *Piętnastoletnie dziewczynki mówią basem*. W: „Polonistyka” 1996, nr 5.
- Leszczyński, Grzegorz, Zając, Michał, *Kanon – pojęcie i sprzeczności*. W: *Książka i młody czytelnik: zbliżenia, oddalenia, dialogi. Studia i szkice*. Warszawa 2013.
- Leszczyński, Grzegorz, *Katastrofa dziewczynkości*. W: *Literatura i książka dziecięca: słowo, obiegi, konteksty*. 2003.
- Levittoux, Iwona, *Hasło: powieść o dojrzewaniu*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006.
- Long, Elisabeth, *O społecznej naturze czytania*. Przeł. M. Maryl. W: „Teksty Drugie” 2012, nr 6.
- Lovell, Terry, *A Glossary of Feminist Theory*. Londyn 2000
- Majbroda, Katarzyna, *Absolutna amnezja — prototyp tzw. literatury kobiecej/feministycznej w komunikacji literackiej*. W: *Tejże, Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku. Tekst, dyskurs, poznanie z odmiennej perspektywy*. Kraków 2012.
- Malec, Bogusz, *Ludzie są jak fan fiction. Na przykładzie „Fanfika” Natalii Osińskiej*. W: „Artes Humanae” 2017, Vol. 2.
- Marciniak, Paweł, *Transfikcjonalność*. W: „Forum Poetyki” 2015, nr 3.
- Martuszevska, Anna, Pyszny Joanna, *Romanse z różnych sfer*. Wrocław 2003.

Masłowska, Ewa, *Pierwiastek żeński w antropologicznym zespole płodności: woda – ziemia – księżyc – kobieta (w polskiej kulturze ludowej)*. W: „Kultura i Społeczeństwo” Warszawa 2014.

Masłowski, Michał, *Ból nie-istnienia: o „postmodernistycznej” powieści Tomka Tryzny*. W: „Teksty Drugie” 1994, nr 5.

Matuchniak-Krasuska, Anna, *Koncepcja habitusu u Pierre’a Bourdieu*. W: „Hybris” 2015, nr 31.

Mazurkiewicz-Krause, Ilona, *Polskie powieści dla dziewcząt po roku 1989: problemy genologiczne*. Promotor prof. dr hab. Barbara Kasprzakowa, niepublikowana praca doktorska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2009.

McLeod, Julie, *Feminists re-reading Bourdieu*. W: „Theory and Research in Education” 2007, T. 3.

Michułka, Dorota, Świetlicki, Mateusz, García-Gonzáles, Macarena, *Teoria i praktyka pamięci w kulturze terażniejszości (w perspektywie badań nad literaturą dla młodego odbiorcy)*. W: „Filoteknos” 2021, nr 11.

Michułka, Dorota, *W poszukiwaniu dziewczęcej tożsamości, czyli raz jeszcze o literackiej i filmowej Pannie Nikt (w perspektywie edukacyjnej)*. W: „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2010, nr 3225.

Mochocka, Aleksandra, *Two Perspectives on the Performative Social Body: Teenage Make-up Routines in “Fanfik” and the Jeźycjada cycle*. W: „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia” 2017, nr 7.

Moi, Toril, *Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu’s Sociology of Culture*. W: „New Literary History” 22(4).

Mrozik, Agnieszka, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*. Łódź 2012.

Musierowicz, Małgorzata, Kiereś Emilia, *Na Jowisza! Uzupełniam Jeźycjadę!*, T. 2, 2021.

Niewielska, Malwina, *Zarys historii amerykańskiej i polskiej młodzieżowej literatury LGBT*. W: „Dzieciństwo” 2021, nr 3(1).

Nowacki, Dariusz, *Kaśka Kariatyda już tu nie mieszka. Temat niechcianej ciąży i aborcji w nowej prozie kobiet*. W: „Postscriptum Polonistyczne” 2017, nr 2(20).

Nowicka, Beata, *Nina Kowalewska-Motlik. Jedna z najbardziej wpływowych Polek w biznesie*. W: „Viva Polska” 2023, nr 14.

Ochędowska, Monika, *Autentyczność i intensywne emocje: tego szukają w literaturze młodzi czytelnicy*. W: „Tygodnik Powszechny” 2024, nr 25.

Ochędowska, Monika, *Młoda moda na czytanie*. W: „Tygodnik Powszechny” 2023, nr 25.

Ostasz, Maria, *Proza dziecięco-młodzieżowa w drugiej połowie XX stulecia*. W: „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2008, t. 6.

Pan, Yijie Coco, *Slash Fiction: Breaking Boundaries of Gender Identification Through Textual Media*. W: “Aesthetics and Literature” 2020, nr 1.

Papuzińska, Joanna, Leszczyński Grzegorz (red.), *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*. Warszawa 2002.

Pfeiffer, Julie, *Transforming Girls: The Work of Nineteenth-Century Adolescence*. Jackson 2021.

Pielorz, Dorota, *Trauma czy raj utracony? Reminiscencje okresu PRL w powieści Ono Doroty Terakowskiej*. W: „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość” 2020, nr 1.

Pigoń, Anna, „*Jak to dobrze, kiedy ma się koło siebie kawałek marynarki...*”. *Miłość projektowana w powieściach dla dziewcząt*. W: „Filoteknos” 2022, nr 12.

Pigoń, Anna, *Młodość, miłość, feminizm – czyli o kobietach w Jeźycjademie Małgorzaty Musierowicz. Prolegomena*. W: „Filoteknos” 2019, nr 9.

Pytlos, Barbara, *Powieść dla dziewcząt w latach 1969–1980: Niekoniecznie zgodnie z paradygmatem*. W: „Literatura dla dzieci i młodzieży” T. 4, Katowice 2000.

Kocznur, Agnieszka, *Motyw coming outu w najnowszej polskiej literaturze dla nastolatków: Tryzna, Terakowska, Osińska*. W: „Trudne” *emocje i poetyki afektu we współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży*. Red. E. Rajewska, D. Banasiewicz, I. Skrzypczak, Poznań 2023.

Reszczyńska-Urban, Katarzyna, *The Initiations of Non-heteronormative Characters in Fanfik and Slash by Natalia Osińska*. W: „Dzieciństwo” 2019, vol. 1, dostęp online: <https://www.journals.polon.uw.edu.pl/index.php/dlk/article/view/31> [dostęp: 24.11.2024].

Rogowicz, Kamila, *Literatura dla młodzieży – między popularnością a dydaktyzmem*. W: „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego” 2017, nr 26.

Ruszała, Jadwiga, *Panna Nikt – wieloadresowy bestseller z tezą*. W: „Pogranicza” 1997, nr 4.

Rutkowski Rafał, *Krytyka literacka w obliczu autorytetu: konstelacja „Panny Nikt”*. W: „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 2003, z. 59.

Sardella-Ayres, Dawn, Rees, e Ashley N., *Where to from here?*. W: „Girlhood Studies” 2020, T. 13, nr 1.

Seifert, Christine, *Virginity in Young Adult Literature after Twilight*, Londyn 2015.

Senderska, Joanna, Mityk, Iwona, Piotrowska-Oberda, Ewa, *The Image of the Family and Family Home in Małgorzata Musierowicz’s Series of Novels, and the Stereotype of the Family in Contemporary Polish Society*. W: „Children’s Literature in Education” nr 53.

Skotnicka, Gertruda, hasło: Powieść dla dziewcząt. W: *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*. Red. B. Tylicka, G. Leszczyński. Wrocław 2002.

Socha, Irena, *Polskie przekłady dla dzieci i młodzieży w latach 90*. W: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI wieku*. Red. J. Papuzińska, G. Leszczyński. Warszawa 2002.

Steinle, Pamela Hunt, *In Cold Fear: ‘The Catcher in the Rye’, Censorship, Controversies and Postwar American Character*. Columbus, Ohio 2000.

Subject?, W: *Disability and Social Media. Global Perspectives*. Red. K. Ellis, M. Kent. London–New York 2017.

Szczepianiak, Monika, *Libido dominandi. Męski habitus w świetle teorii socjologicznych*. W: „Nowa Krytyka. Czasopismo Filozoficzne” 2007, dostęp online: [dostęp: 14.06.2022].

Szczęśna, Joanna, *Jeźycjada, czyli świat według Musierowicz*. W: „Wysokie Obcasy” 22.05.1999.

Szczuka, Kazimiera, *Milczenie owieczek. Rzecz o aborcji*. Warszawa 2004.

Szmigiero, Katarzyna, *Misery Lit — A Recent Fad or a Genre with Long-standing Traditions?*. W: „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, t. LXI, z. 3.

Szwagrzyk-Dalasińska, Aleksandra, *Dyskursywność badań nad polską literaturą dla dzieci i młodzieży*, W: „Literatura Ludowa” 2018, nr 4-5.

Szybowicz, Eliza, *Wstyd czy duma? Niechciana ciąża i aborcja w peerelowskich i współczesnych powieściach dla dziewcząt*. W: „Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 2016, nr 4.

Śmieja, Wojciech, *Wstęp do: Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej »literaturze homoseksualnej«*. Kraków 2010.

Świerkosz, Monika, *Barbarzyńska, klasyk i... feministka: jak płeć problematyzuje dyskusje o tradycji literackiej?* W: „Ruch Literacki” 2015, nr 2 (329).

- Świerkosz, Monika, *Pisarki i niewidzialna ręka rynku*. W: *Księgowanie: literatura, kobiety, pieniądze*. Red. I. Inga, A. Zawiszewska. Szczecin 2014.
- Thornton, Sarah, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge 1995.
- Tomczak, Marta, *Generacja X: Marysie? Ewy? Katarzyny?*. W: „Polonistyka” 1996, nr 10.
- Turner, Victor, *Liminal to Liminoid*. W: “Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology” 1974, z. 60(3).
- Uniłowski, Krzysztof, *Wydarzenia! Jakże wydarzenia?*, W: „Nowy Nurt” 1995, nr 20.
- Waksmund, Ryszard, *Literatura pokoju dzieciennego*. Warszawa 1986.
- Waller, Alison, *Constructing Adolescence in Fantastic Realism*. New York, Routledge 2009.
- Warkocki, Błażej, *Trzy fale emancypacji homoseksualnej w Polsce*. W: „Porównania” nr 15.
- Wehmeier, Giol Anna, *Trends in Young Adult Literature: A Quantitative Approach to Characterizing the New York Times Approach to Characterizing the New York Times Young Adult Bestsellers of 2020, 2021, and 2022*. W: „Book Publishing Final Research Paper” 2023, nr 73.
- Wells, Karen, *Making young subjects: liminality and violence*. W: „Identities and Subjectivities” Red. Tracy Skelton i in. Singapore 2017.
- Wiecheć, Karolina, Tenderowicz, Jowita, *Rola cytatu i krótkiej formy literackiej w procesie popularyzowania literatury za pomocą social mediów*. W: „Tematy i Konteksty” 2018, nr 8.
- Wieczorkiewicz, Aleksandra, *Mała historia przekładu. ‘Złoty Wiek’ Angielskiej literatury dziecięcej w tłumaczeniach na język polski – zarys*. W: „Przekładaniec”. 2018, nr 37.
- Wiederholt, Brenda K., *BookTok Made Me Do It: The Evolution of Reading*. W: „Cyberpsychology, Behavior and Social Networking” 2022, Vol. 25, No. 4. Dostęp online: https://www.academia.edu/86096911/Toward_a_Queer_Reading_Community_BookTok_Teen_Readers_and_the_Rise_of_TikTok_Literacies?sm=b [dostęp 21.07.2024].
- Witosz, Bożena, *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*. W: *Polska genologia literacka*. Red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007.
- Wójcik-Dudek, Małgorzata, *Siostrzaństwo lektury. O związkach powieści dla kobiet i dziewcząt*. W: *Literatura dla dzieci i młodzieży*. T. 5. Red. K. Tałuc. Katowice, 2017.
- Wróblewska Violetta, W: *Książka dziecięca 1990-2005: konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej : praca zbiorowa / pod red. nauk. Grzegorza Leszczyńskiego, Danuty Świerczyńskiej-Jelonek, Zając, Michał*, Warszawa 2006.
- Wysłouch, Seweryna, *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994.

Zarych Elżbieta, Wydawnictwa dziecięce. W:
http://encyklopediadziecinstwa.pl/index.php/Wydawnictwa_dzieci%C4%99ce [dostęp 23.04.2023].

Recenzje i wywiady

Bąk Patrycja, „Jest to powieść bardzo osobista...” – wywiad z Natalią Osińską. *radiosfera.pl* 2017. Dostęp online: <https://www.sfera.umk.pl/31092/jest-to-powiesc-bardzo-osobista-wywiad-z-natalia-osinska/> [data dostępu: 27.06.2025].

Dunin, Kinga, *Pies z Marysią tańcował*. W: „Ex Libris” (dod. do „Życia Warszawy”) 1994, nr 61.

Kobus, Aldona, Osińska, Natalia, *Przez rodzicielstwo do akceptacji. Wywiad z Natalią Osińską*. W: <https://szuflada.net/przez-rodzicielstwo-do-akceptacji-wywiad-z-natalia-osinska/> [dostęp online: 5.01.2023r.].

Małgorzata Musierowicz i Emilia Kiereś: kobiety z błyskiem w oku. W: *mintmag.pl* [dostęp: 6.01.2023].

Matka, Przełożona, *Natalia Osińska „Fanfik”, czyli po łebkach do celu [recenzja]*. W: <https://tinyurl.com/y8de5kcw> [dostęp 27.11.2024].

Miller, Piotr, *Szukając własnego głosu. O „Fanfiku” Natalii Osińskiej*. W: „Kultura Liberalna” 2017, nr 3. Dostęp online: <https://kulturaliberalna.pl/2017/01/24/piotr-miller-o-fanfiku-natalii-osinskiej-kl-dzieciom/> [dostęp 23.11.2024].

Miłosz, Czesław, *O Marysi, Co Straciła Siebie*. W: „Gazeta o Książkach (dod. do Gazety Wyborczej)” 1994, z dn. 7.09. Dostęp online: <https://wyborcza.pl/7,75410,328005.html> [dostęp: 21.05.2025].

MM, *„Fanfik” Natalii Osińskiej doczekał się filmowej adaptacji. Recenzja polskiej nowości Netfliksa*. W: wirtualnemedial.pl 19.05.2023, dostęp online: www.wirtualnemedial.pl/artukul/fanfik-netflix-opinie-recenzja-alin-szewczyk [dostęp: 24.11.2024].

Piątek, Tomasz, *McDuszno*. W: „Krytyka Polityczna” 18.01.2013. Dostęp online: [dostęp 1.12.2023].

Ruszała Jadwiga, *Panna Nikt - wieloadresowy bestseller z tezą*. W:] „Pogranicza”, 1997, nr 4.

Szewczyk, Katarzyna, *Uważaj przy czytaniu*. W: „Polonistyka” 1996, nr 10.

Szot, Wojciech, Natalia, Osińska „*Fanfik*”. Dostęp online: <https://zdaniemszota.pl/173-natalia-osinska-fanfik> [dostęp 26.11.2024].

Świat to nieustająca muzyka. Rozmowa z Małgorzatą Musierowicz. W: „*Przewodnik Katolicki*”, 2002, nr 27.

Świerczyńska-Jelonek, Danuta, *Marysia do piekła?*. W: „*Nowe Książki*” 1994, nr 11.

Źródła internetowe

Adamus, Magdalena, *BookTok kazał mi to przeczytać*. W: „*Krytyka Polityczna*” z dn. 24.09.2022. Dostęp online: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/magdalena-adamus-booktok-co-czytaja-nastolatki/> [dostęp: 16.06.2023].

Adamus, Magdalena, *Młodzi dorośli trzęsą rynkiem wydawniczym. Przyglądamy się literaturze Young Adult*. W: „*Krytyka Polityczna*” z dn. 18.02.2023. Dostęp online: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/magdalena-adamus-mlodzi-dorosli-young-adult-literatura-rynek-wydawniczy/> [dostęp: 24.11.2024].

Barret, Timothy D., *Reading the book as object*. W: „*Books at Iowa*” 1994, 60(1). Dostęp online: <https://pubs.lib.uiowa.edu/bai/article/28715/galley/137005/view/> [dostęp: 12.11.2024].

bez autora, *Duszpasterz młodzieży z Drohiczyzna ostrzega przed opętaniem*. Dostęp online: https://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,29135237,duszpasterz-mlodziezy-z-drohiczyzna-ostzega-przed-opetaniem.html?fbclid=IwAR2GVR4qjoW20tKkeIq_12e8EueODMbKIDyUIxMAy2_3DTvwt0QWQv4RmuI

brak autora, *"Jeźycjada" Małgorzaty Musierowicz uzupełniona o nowy tom*. Dostęp online: <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1476666,na-jowisza-uzupelniam-jezycjade-musierowicz.html> [data dostępu: 30.06.2024 r.]

brak autora, <https://www.wattpad.com/home>, zakładka „Browse” [dostęp: 2.11.2024].

brak autora, <https://wyborcza.pl/7,75517,11565230,nie-czytasz-nie-ide-z-toba-dolozka.html> ;

Chibner Daria, Jak young adult niszczy literaturę. Książki dla młodzieży pełne bylejakości. „*Rzeczpospolita*” 2025. Dostęp online: <https://www.rp.pl/plus-minus/art42218421-jak>

young-adult-niszczy-literature-ksiazki-dla-mlodziezy-pelne-bylejakosci [data dostępu: 07.07.2025].

Chibner Daria, Young Adult nie jest do obrony. Dalej będzie niszczyć literaturę, „Rzeczpospolita” 2025. Dostęp online: <https://www.rp.pl/plus-minus/art42289071-young-adult-jest-nie-do-obrony-dalej-bedzie-niszczyc-literature?refreshpaywall=6ddc70c1-3572-409a-947c-da2ee15723f1> [data dostępu: 08.05.2025].

Chibner, Daria, *Młdzież czyta coraz więcej książek. Ale paradoksalnie nie ma się co cieszyć*. W: „Rzeczpospolita” 2024, z dn. 11.04. Dostęp online: <https://www.rp.pl/opinie-polityczno-spoleczne/art40149291-daria-chibner-mlodziez-czyta-coraz-wiecej-ksiazek-ale-paradoksalnie-nie-ma-co-sie-cieszyc> [dostęp: 28.11.2024].

Coldhealing, *Book-Objects: Why Sydney Sweeney is holding Paglia's sexual personae by the pool in White Lotus S1 explained*. Dostęp online: <https://coldhealing.substack.com/p/book-objects> [dostęp 23.08.2024].

Curcic, Dimitrije, *Young Adult Book Sales Statistics*. w: <https://wordsrated.com/young-adult-book-sales/> z dnia 30.01.2023 [dostęp: 14.01.2024].

Cykorz, Klara, *Mili młodzi ludzie*. W: „Dwutygodnik” 2022, nr 12. Dostęp online: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10458-mili-mlodzi-ludzie.html> [dostęp: 24.11.2024].

Czapliński, Przemysław, Giedrys Grzegorz, *Piracka akademia pisania*. W: „Gazeta Wyborcza”. Dostęp online: <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,13257727,piracka-akademia-pisania.html> [data dostępu: 1.06.2025 r.]

Dugan, Jennifer, *Who writes Harry Potter fan fiction? Passionate detachment, "zooming out," and fan fiction paratexts on AO3*. W: „Transformative Works and Cultures” 2020, vol. 34. Dostęp online: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10583-021-09446-9> [dostęp: 18.05.2025].

Egzorcyzmy katolik.pl, *Harry Potter – 10 argumentów*. Dostęp online: https://egzorcyzmy.katolik.pl/harry-potter-10-argumentow/?fbclid=IwAR3SXvuvYMrJK4-LYxmB_wT3-tTRpxmcEmWLUPNOUOd36cP53JrI4X1ssBk

Glanc, Marta, Marszałek, Mateusz, *Edukacja zdrowotna w polskich szkołach. Kontrowersja kontra fakty*. W: demagog.pl. Dostęp online:

https://demagog.org.pl/analizy_i_raporty/edukacja-zdrowotna-w-polskich-szkolach-kontrowersje-kontra-fakty/ [dostęp: 19.05.2025].

GrA, *Po prostu byłem w dupie... czyli: jak powstała „Panna Nikt”*. W: „swidniczka.com”, z dn. 15.04.2011. Dostęp online: <https://www.swidniczka.com/po-prostu-bylem-w-dupie-czyli-jak-powstala-panna-nikt-6275> [dostęp: 5.06.2021].

<https://ryms.pl/najwazniejsze-nagrody-w-dziedzinie-ksiazka-dla-dzieci-i-mlodziezy/> [data dostępu: 19.05.2025 r.]

Jellyfish, *Historia jednego fanfiction*. W: <http://www.kulturalnameduza.pl/2019/03/historia-jednego-fanfiction.html> [dostęp 23.10.2024].

Jurczak, Zofia, *Miłosz prywatnie. Jak zwiedziłam mieszkanie Czesława Miłosza w Krakowie*. W: <https://www.podrozepokulturze.pl/2018/03/mieszkanie-czeslaw-milosz-w-krakowie/> [dostęp: 1.02.2024].

Kanon Książek dla Dzieci i Młodzieży. Dostęp online: <https://culture.pl/pl/wydarzenie/kanon-ksiazek-dla-dzieci-i-mlodziezy> [dostęp 8.01.2023].

Koryś, Izabela, Chymkowski, Roman, Stan czytelnictwa w Polsce w 2018 roku. Wstępne wyniki. Dostęp online: <https://www.bn.org.pl/download/document/1587250668.pdf> [dostęp 12.05.2025].

Kowalczyk, Zuzanna, *Kto i dlaczego mówi nam co czytać*. Dostęp online: <https://magazynpismo.pl/idee/rozmowa/ryszard-koziolek-dorota-kozicka-kto-i-dlaczego-mowi-nam-co-czytac/>

Leszczyński, Grzegorz, *Magiczna biblioteka. Zbójckie książki młodego wieku*. Warszawa 2007.

Ludorowski, Lech, *W kręgu arcydzieł literatury młodzieżowej: interpretacje, przekłady, adaptacje*. Lublin 1998. Dostęp online: <http://books.google.com/books?id=yE0ZAQAIAAJ> [dostęp: 19.09.2022].

Łakomy, Cyprian, *Małgorzata Musierowicz. Świetna obserwatorka świata młodych*. W: „Głos Wielkopolski” 26.06.2015, dostęp online: [dostęp: 20.11.2023]. <https://gloswielkopolski.pl/malgorzata-musierowicz-swietna-obszawtorarka-swiatam-lodych/ar/3914931>

Oko.press, *Bez Schulza, Iwaszkiewicz, Bułhakowa, Gombrowicz we fragmentach. Smoleński poeta, Wencel lista lektur ministra Zalewskiej*. Dostęp online: <https://oko.press/bez->

schulza-iwaszkiewicz-bulhakowa-gombrowicz-we-fragmentach-smolenski-poeta-wencel-lista-lektur-minister-zalewskiej [dostęp: 12.09.2023].

Rochowicz, Katarzyna, *Barbara Nowak grzmi o „deprawacji dzieci”. O zgrozo, w bibliotece jest książka o lesbijce!*. W: „Gazeta.pl” z dnia 7.05.2024. Dostęp online: <https://tinyurl.com/yptph8c2>

rynek-ksiazki.pl/aktualnosci/literatura-mlodziezowa-i-young-adult-rosna-w-sile/ 15.07.2023 r. [dostęp: 11.09.2023 r.]

Stano Sylwia, Szyszkowska Ewelina, Czy autorki Young Adult naprawdę niszczą literaturę?, „Rzeczpospolita” 2025. Dostęp online: <https://www.rp.pl/plus-minus/art42249081-czy-autorki-young-adult-naprawde-niszczaliterature> [data dostępu: 08.05.2025].

Strzelecka, Marta, *Trawka i spirytus z noblistami*. W: „Wysokie Obcasy”, 20.10.2009. Dostęp 11.01.2024. <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53668,7146460,trawka-i-spirytus-z-noblistami.html>

Szot, Wojciech, *Young adult czytają only the best novels. Czy o książkach będziemy mówić w polingliszu?* W: „Gazeta Wyborcza”, 20.02.2024. Dostęp online: <https://wyborcza.pl/7,75517,30699271,young-adults-czytaja-only-the-best-novels.html> [dostęp 24.11.2024].

Szybowicz, Eliza, *Była fanka czyta Musierowicz*. W: „Krytyka Polityczna” 2013, z dn. 11.02. Dostęp online: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/byla-fanka-czyta-musierowicz/> [dostęp: 12.11.2023].

Szybowicz, Eliza, *Gender, czyli heca na 14 fajerek*. W: <https://nietylkomusierowicz.wordpress.com/2014/02/20/gender-czyli-heca-na-14-fajerek/> [dostęp: 1.02.2024].

Szybowicz, Eliza, *Musierowicz jest w złym humorze*. W: „Książki. Magazyn do czytania” 2013, nr 10. Dostęp online: <https://wyborcza.pl/7,75410,14831981,musierowicz-jest-w-zlym-humorze-tekst-z-ksiazek-magazynu.html> [dostęp: 21.05.2025].

Szybowicz, Eliza, *Na Jeźycach i na Marsie*. W: „Krytyka Polityczna” 24.04.2018. Dostęp online: <https://tinyurl.com/3yub6ju2> [dostęp 27.11.2024].

Trawka i spirytus z noblistami. W: „Wysokie Obcasy” z dn. 20.10.2009. Dostęp online: <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53668,7146460,trawka-i-spirytus-z-noblistami.html?disableRedirects=true> [dostęp: 11.01.2024].

Wantuch Dominika, *Kurator Barbara Nowak atakuje Miejską Bibliotekę za polecenie*. Dostęp online: [https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,29730694,kurator-barbara-nowak-atakuje-miejska-biblioteke-za-](https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,29730694,kurator-barbara-nowak-atakuje-miejska-biblioteke-za-polecenie.html?fbclid=IwAR1K4wxGScxeUk63JNy0VDgKjEUnfZtSRGLwnA1kF5XDWjqe8-sR0P5J0_0)

[polecenie.html?fbclid=IwAR1K4wxGScxeUk63JNy0VDgKjEUnfZtSRGLwnA1kF5XDWjqe8-sR0P5J0_0](https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,29730694,kurator-barbara-nowak-atakuje-miejska-biblioteke-za-polecenie.html?fbclid=IwAR1K4wxGScxeUk63JNy0VDgKjEUnfZtSRGLwnA1kF5XDWjqe8-sR0P5J0_0)

Warkocki, Błażej, *Dziwna polskość: nie do poznania*. W: Dwutygodnik.com, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7585-dziwna-polskosc-nie-do-poznania.html> [dostęp 27.11.2024].

We need YA, *Grupa dyskusyjna*. Dostęp online: <https://www.facebook.com/groups/989849401174229/search/?q=go%C5%82%C4%85b%20i%20w%C4%85%C5%BC> [dostęp: 5.08.2024].

Wiadomości WP, *Giertych wyrzuca Gombrowicza i Kafkę z kanonu lektur*. Dostęp online: <https://wiadomosci.wp.pl/giertych-wyrzuca-gombrowicza-i-kafke-z-kanonu-lektur-6036261585183361a> [dostęp: 12.09.2023].

Wyborcza.pl, *Nowa twarz gdańskiego PiS: Jak ktoś czyta Harry'ego Pottera*. Dostęp online: https://wyborcza.pl/7,75248,18105613,nowa-twarz-gdanskiego-pis-jak-ktos-czyta-harry-ego-pottera.html?fbclid=IwAR1DEevyPaQbpZA4ovBIMOdd40_oAZI_FobufHNbRK_Ndi4L6TM4t9BypWQ

Zajac M., *Ach, YAkiz to był rok!*. Dostęp online: <https://rynek-ksiazki.pl/czasopisma/ach-yakiz-to-byl-rok/> [dostęp 10.01.2023].

Zimna, Justyna, *Przymierzalnia tożsamości – „Fanfik” Natalii Osińskiej*. W: <https://www.zamekczyta.pl/przymierzalnia-tozsamosci-fanfik-natalii-osinskiej/> [dostęp 27.11.2024].

Inne

Karwowska Marta, *Fanfik*. Polska 2023.

Prusinowska Edyta, Tiktok z dnia 6.08.2022. Dostęp online: https://www.tiktok.com/@eniablog/video/7128789957975592197?_t=8ryFqDQYvW2&r=1 [dostęp: 1.12.2024].

Rosłaniec Katarzyna, *Bejbi Blues*. Polska 2012.

