

WERONIKA KOSTECKA ORCID: 0000-0002-2373-7326

Uniwersytet Warszawski

Postfeminizm jako perspektywa rozważań nad kulturą popularną – propozycja metody badań literackiej fantastyki dla młodych dorosłych

Abstrakt: Artykuł stanowi próbę teoretycznego sproblematyzowania zjawiska postfeminizmu w tekstach kultury popularnej oraz zidentyfikowania w tym kontekście istotnych problemów badawczych w odniesieniu do powieściowej fantastyki dla młodych dorosłych. Ponieważ szeroko pojęta fantastyka jest bardzo częstym wyborem czytelniczym młodych Polaków i Polek, autorka zakłada, że to właśnie fantastyka odgrywa ważną rolę w transmisji wzorców kulturowych, w tym także genderowych; stąd wywodzi potrzebę badania fantastycznych konstruktów dziewcząt i kobiet oraz identyfikację feministycznych i postfeministycznych komponentów opowieści, w których konstruktury te występują. W pierwszej części rozróżnia feminizm trzeciej fali i postfeminizm oraz przytacza istotne diagnozy i wnioski wypracowane na gruncie badań nad postfeminizmem w ostatnich dwóch dekadach. W drugiej – przybliża obserwacje i koncepcje dotyczące postfeministycznego wymiaru popkultury oraz przedstawia propozycje wykorzystywania ich w badaniach nad literaturą fantastyczną dla młodych odbiorców, uwzględniając literaturę wydawaną w Polsce, a więc rodzimą i przekładową.

Słowa kluczowe: empowerment, fantastyka młodzieżowa, feminizm, konstruktury dziewczęcości i kobiecości, kultura popularna, młodzi dorośli, postfeminizm

Abstract: The article attempts to problematize the phenomenon of postfeminism in popular culture texts and identify significant research problems related to novels for young adults in this context. Since fantasy and science fiction are prevalent choices of young Poles, the author assumes that these genres play an important role in transmitting cultural patterns, including gender ones. Hence she derives the need to study the fantastic constructions of girls and women and identify the feminist and postfeminist components of the story in which these constructions occur. In the first part, she distinguishes between Third-Wave feminism and postfeminism. She cites important diagnoses and conclusions developed in research on postfeminism in the last two decades. In the second, she introduces the observations and concepts regarding the postfeminist dimension of popular culture and presents proposals for using them in research on fantastic

literature for young audiences, considering native and translated literature published in Poland.

Keywords: empowerment, young adult fantasy and science fiction, feminism, constructions of girlhood and womanhood, popular culture, young adults, post-feminism

WPROWADZENIE

Wyrażna w kulturze popularnej moda na – jak nieraz jest to określane w publicystyce – silne postaci kobiece¹ trwa i umacnia się od co najmniej trzech dekad. Wpisanie w wyszukiwarce platformy streamingowej Netflix frazy *strong woman lead* skutkuje uzyskaniem licznych propozycji zróżnicowanych gatunkowo filmów i seriali, w których pierwszoplanowe role odgrywają bohaterki aktywne w życiu zawodowym i prywatnym, niepokorne, odważne, kontestujące tradycyjne zachodnie normy i oczekiwania społeczne względem kobiet i dziewcząt. Ten popkulturowy trend widoczny jest także w utworach literackich reprezentujących rozmaite konwencje, jak np. kryminalną, thriller czy też tzw. *chicklit*². Aktywne i silne bohaterki masowo pojawiają się również w fantastyce – tak literackiej, jak filmowej – różnego typu: buntowniczkę przeciwko reżimom totalitarnym w dystopijnych państwach, niepokorne protagonistki retellingów baśni, intrygujące heroiny romansów paranormalnych, wojowniczkę, które ratują świat, władczynię fantastycznych uniwersów, bohaterki odkrywające w sobie potrzebę emancypacji i siłę do działania.

Obecność silnej kobiety – a więc dynamicznej, optymistycznej i przedsiębiorczej, jak postrzega tę figurę Agnieszka Graff (2021: 268) – w tekście kultury może stanowić pokusę, by określić go jako feministyczny³. Uważna analiza danej opowieści niejednokrotnie jednak mogłaby postawić taką „etykietę” pod znakiem zapytania. Celem tego artykułu jest objaśnienie zjawiska postfeminizmu oraz przybliżenie perspektywy postfeministycznej jako metody badań literatury popularnej, ściślej – fantastyki młodzieżowej⁴. Szeroko pojęta

¹ Zob. np.: *Silne kobiety...*, 2017; Tarnawska, 2019; Sterna, 2019; Majmurek, 2021; Arya, 2018. Zob. także przykładowe listy książek i fora czytelnicze poświęcone tekstom z silnymi bohaterkami: *Silna postać kobieca w literaturze* na lubimyczytac.pl oraz *Strong Female Character Book Lists* na goodreads.com.

² *Chicklit* – literatura „dla samotnych, dobrze sytuowanych młodych kobiet z wielkich miast” (Marecki, 2018: 13).

³ Na temat takiego zjawiska, zwłaszcza wśród publicystów i recenzentów, zob. Williams, 2010: s. 99–100.

⁴ Na temat prób zdefiniowania fantastyki młodzieżowej zob. Całek, Olkusz, Korczak, Skowera, 2017. Za Maciejem Skowerą (tamże: 118) przyjmuję, że „jeśli chcemy używać formy »literatura młodzieżowa«, także w odniesieniu do fantastyki, możemy potraktować ową literaturę jako kolejną »dziwną instytucję« [autor nawiązuje tutaj do słynnego określenia ukutego przez Jacques’a Derridę, które z kolei wykorzystała Anna Czaбанowska-Wróbel, rozważając wyróżniki literatury dziecięcej] – taką, która pozwala

fantastyka jest bardzo częstym wyborem czytelnictwa młodych Polaków i Polek, czego dowodzą m.in. ponawiane co kilka lat badania czytelnictwa młodzieży (Zasacka, 2014: 85–100; 2020: 72–75). Można zatem pokusić się o tezę, że to właśnie **fantastyka odgrywa ważną rolę w transmisji wzorców kulturowych, w tym także genderowych**. Zakładam więc, że równie istotne jest badanie fantastycznych konstruktów dziewcząt i kobiet oraz identyfikacja feministycznych i postfeministycznych komponentów opowieści, w których konstrukty te występują.

W rodzimych badaniach fantastyki dla młodych dorosłych⁵ perspektywa postfeministyczna jest niemal nieobecna. Moją intencją jest zatem zainicjowanie wśród polskich badaczy i badaczek dyskusji nad postfeministycznym wymiarem fantastyki młodzieżowej wydawanej począwszy od lat 90. ubiegłego wieku, kiedy to w anglosaskiej literaturze przedmiotu zaczęto pisać o zjawisku postfeminizmu i używać tego pojęcia w odniesieniu do kultury popularnej. W pierwszej części artykułu pokrótce objaśnię, czym jest tzw. trzecia fala feminizmu, rozróżnię feminizm trzeciofalowy i postfeminizm oraz przytoczę istotne diagnozy i wnioski wypracowane na gruncie badań nad postfeminizmem w ostatnich dwóch dekadach. Skoncentruję się na pracach autorów i autorek pojmujących postfeminizm jako *false/fake/faux* feminizm czy wręcz antyfeminizm. Odniosę się także do pojęcia popfeminizmu. W drugiej części przybliżę obserwacje i koncepcje dotyczące postfeministycznego wymiaru popkultury oraz przedstawię propozycje wykorzystywania ich w badaniach nad literaturą fantastyczną (a kontekstowo także filmami i serialami⁶) dla młodych odbiorców. Wezmę pod uwagę dwudziestopierw-

powiedzieć »więcej« niż literatura dziecięca, ale »mniej« niż literatura dorosła w zakresie np. seksu i seksualności, śmierci i fizjologii w ogóle, scen drastycznych, zagadnień o charakterze filozoficznym. [...] zawsze będzie chodziło o to, jak skonstruujemy określone kategorie wiekowe i co uznamy za »przeznaczone« odpowiednio dla dzieci, młodzieży i dorosłych”.

⁵ Według badacza literatury *young adult* Michaela Carta są to utwory adresowane tradycyjnie do osób między dwunastym a osiemnastym rokiem życia, jednak współcześnie mianem „młodych dorosłych” określa się w tym kontekście także ludzi dwudziesto-, a nawet trzydziestoparoletnich; zob. np. Cart, 2010, 2016. Rozważając różnice między kategorią literatury młodzieżowej a kategorią literatury dla młodych dorosłych, Skowera et al. (2017: 117) wskazuje: „trudno w pełni pogodzić [tę drugą] z powszechnym w naszym kraju rozumieniem pojęcia »młodzież«. [...] formuła *young adult literature* sugeruje pewne przesunięcie akcentów – zastosujemy ją, jeśli utworom, o których będziemy mówić, bliżej będzie w naszej opinii do literatury dorosłej (zwłaszcza popularnej) niż do tekstów postrzeganych jako dziecięce, a w przypadku nazwy »literatura młodzieżowa« – będzie chyba odwrotnie. Nie oznacza to oczywiście, że mamy do czynienia ze zbiorami rozłącznymi – ten sam utwór może być, w zależności od podejścia osoby poddającej go namysłowi, okreśłany mianem zarówno młodzieżowego, jak i *young adult*”. W niniejszym tekście określeń „literatura dla młodych dorosłych” oraz „literatura młodzieżowa” dla ułatwienia będę używała zamiennie.

⁶ W artykule nie odnoszę się do gier video, ponieważ ich analiza wymaga specyficznego instrumentarium badawczego – zagadnienie to nie wchodzi w zakres niniejszego

szowieczną⁷ literaturę wydawaną w Polsce, a więc rodzimą i przekładową. Proponując katalog zagadnień badawczych oraz podając przykłady powieści wartych analizy, nie będę rozstrzygać o feministycznym bądź postfeministycznym charakterze poszczególnych utworów; tego rodzaju rozstrzygnięcia mogą być jedynie efektem gruntownych badań, które poprzez niniejszy artykuł pragnę zainicjować.

Tworząc korpus badanych utworów literackich, musiałam wybrać i zastosować kryteria ich doboru. Co oczywiste, nie jest możliwe odniesienie się do wszystkich tekstów polskich i przekładowych, ponieważ jest ich bardzo dużo. Dlatego starałam się wybrać te reprezentatywne dla problematyki postfeminizmu; w tym celu potrzebowałam eklektycznego podejścia do zbudowania korpusu. W poszczególnych przypadkach biorę zatem pod uwagę popularność utworu na portalach i forach czytelniczych, jego adaptacji filmowych i serialowych, przyznane nagrody literackie, oceny krytyczne czy też wpływ na publicystyczne i akademickie dyskusje o trendach czytelniczych wśród młodzieży. Zdając sobie sprawę z ryzyka zarzutu o przypadkowość doboru utworów, zauważam jednak, że mnogość tekstów czerpiących z konwencji fantastycznej i potencjalnie wpisujących się w nurt postfeminizmu wskazuje na: 1) wagę podjętego przeze mnie tematu; 2) potrzebę doboru opartego na wielu różnych kryteriach; 3) konieczność subiektywnego wyboru. Ową subiektywność uzasadniam zwrotem afektywnym m.in. w humanistyce (Myrdzik, 2017). Po strukturalizmie, a więc metodologii „niedoceniającej tego, co jest ekspresyjne i afektywne” (117) nie sposób już pomijać „ja” badacza. Jak pisze Martyna Pryszmont-Ciesielska (2017: 123), jest ono „indywidualnie i subiektywnie skonstruowaną perspektywą, z której [badacz – W.K.] dokonuje [...] oglądu świata społecznego” – w przypadku moich badań są to zjawiska związane z ideologią postfeminizmu odzwierciedlające się w utworach literackich dla młodzieży. Cytowana autorka zwraca uwagę, iż „Ja» badacza jest [...] czynnikiem uwzględnianym w trajektorii badań, która prócz czynników technicznych obejmuje również elementy będące wypadkową doświadczenia badacza, tj. jego stosunki i relacje wytworzone podczas badań, a także płeć, narodowość, kulturę, wiek itp.” (123). Za szczególnie istotny czynnik uznaję płeć – moje „ja” badaczki, „ja” kobiece, ma wpływ na selekcję materiału do analizy, zwłaszcza że „badania feministyczne koncentrują się na kobiecym sposobie doświadczania świata osobistego i społecznego, [...] jednocześnie dopuszczając, a wręcz zalecając, aby osoby stosujące tę perspektywę uwzględniały w badaniach swoje osobiste doświadczenia i emocje” (Worek, 2012: 127–128). Wreszcie, moją

tekstu; na temat bohatererek gier zob. Flamma, 2021. Konstrukty kobiecości i dziewczęcości w komiksach również, jak sądzę, wymagają osobnego namysłu; na ten temat zob. Żaglewski, 2019.

⁷ Wyjątkowo biorę także pod uwagę teksty wydane wcześniej, ale spopularyzowane dopiero w ostatnich latach poprzez serialowe adaptacje, jak cykl „Mroczne materie” Philipa Pullmana.

sytuację i tożsamość jako badaczki określa nie tylko płeć i wynikające z niej doświadczenia oraz kontekst oglądu rzeczywistości i lektury tekstów, lecz także fakt, że zaliczam samą siebie do kategorii „aca-fanów”, a więc badaczy będących członkami społeczności zarówno akademickiej, jak i fanowskiej (Cristofari, Matthieu, 2016: 4); zajmując się fantastyką *young adult* profesjonalnie, jestem zarazem jej miłośniczką i członkinią środowiska jej fanów i fanek.

Na koniec uwag metodologicznych pragnę zaznaczyć, że nie jest moim zamiarem poddanie analizie poszczególnych utworów literackich; niniejszy artykuł stanowi próbę teoretycznego sproblematyzowania zjawiska postfeminizmu w tekstach kultury popularnej oraz zidentyfikowania w tym kontekście istotnych problemów badawczych w odniesieniu do powieściowej fantastyki dla młodych dorosłych. Sformułowane przeze mnie tezy i koncepcje będą wymagały weryfikacji poprzez konfrontację z materiałem literacką.

TRZECIA FALA FEMINIZMU VS POSTFEMINIZM

Postfeminizmu nie można rozpatrywać w oderwaniu od tzw. feminizmu trzeciej fali, który narodził się na początku lat 90. ubiegłego wieku w Stanach Zjednoczonych⁸. To właśnie w tamtej dekadzie nastąpił zwrot w rozwoju teorii feministycznej, kiedy to fundamentalne założenia i postulaty drugiej fali zaczęły być ostro krytykowane przez nowe pokolenie feministek z Judith Butler na czele (McRobbie, 2007: 29). W artykule opublikowanym na łamach słynnego drugofalowego czasopisma „Ms.” i zatytułowanym *Becoming the Third Wave*, Rebecca Walker (1992) – córka jednej z liderek tzw. czarnego feminizmu – podkreśliła, że potrzeba walki z dyskryminacją i uprzedmiotowieniem

⁸ Przy czym część badaczek neguje odrębność trzeciej fali feminizmu i uznaje istnienie jedynie dwóch pierwszych (Strand, 2011: 25–26). Ponadto, jak słusznie zwraca uwagę Olga Cielemecka (2014: 29–30): „Ujmowanie czasu poprzez pojęcie fal jest jednak kontrowersyjne, ponieważ ma ono także swój wymiar przestrzenny, czy może raczej: topograficzny. O ile jest to pojęcie pomocne w porządkowaniu historii ruchu feministycznego w Stanach Zjednoczonych, o tyle niekoniecznie adekwatnie opisuje ono walki o wyzwolenie kobiet w innych rejonach świata, stając się narzędziem imperializmu kulturowego, narzucającym model dynamiki feministycznej aktywności i kształt refleksji poza obszarem Stanów Zjednoczonych”. **Ponieważ jednak moje badania dotyczą kultury popularnej i masowej zachodniego kręgu kulturowego, pozostaję przy pojęciu trzeciej fali feminizmu.** Nie będę natomiast nawiązywać do pojęcia czwartej fali, ponieważ jest stosunkowo nowe (nie ma też powszechnej zgody co do potrzeby jego wyodrębniania) – brak dystansu czasowego czyni jego wnikliwą eksplorację i precyzyjne objaśnienie niemożliwymi; jak piszą Joanna Helios i Wioletta Jedlecka (2018: 101): „Obecnie mówi się o czwartej fali feminizmu zapoczątkowanej przez Hillary Clinton. Ta odsłona feminizmu ma krytykować sam feminizm. Dostrzega się słabe strony wszystkich poprzednich odsłon, wady, które legły już u podstaw feminizmu. Ciężko jest wyznaczyć konkretne założenia tej fali. [...] Czwarta fala, jeśli faktycznie można ją wyróżnić, znajduje się dopiero w fazie rozwoju i ciężko scharakteryzować dokładnie jej postulaty”.

kobiet bynajmniej nie zniknęła, oraz zaapelowała o świadomość społeczno-polityczną swoich amerykańskich współobywatelek. Dała także wyraz odrębności nowego pokolenia feministek wobec generacji swoich matek⁹. Niejednokrotnie można spotkać się ze stwierdzeniem, że trzecia fala stanowiła reakcję na tzw. *backlash* lat 80. – czyli przeświadczenie, że idee feministyczne są już przestarzałe i niepotrzebne (Valdivia, Projansky, 2006: 248) – oraz na „wyczerpanie formuły i strategii feminizmu drugofalowego” (Cielemęcka, 2014: 29–30). Krytykowano m.in. esencjalizację takich pojęć jak „kobiety” i „siostrzeństwo” (*sisterhood*)¹⁰ oraz rozwijanie feministycznych teorii na podstawie błędnego założenia o podobieństwie wszystkich kobiet, co w konsekwencji doprowadziło do ignorowania rozmaitych nierówności społecznych i wykluczenia kobiet niewykształconych, o niskim statusie ekonomicznym, nieheteronormatywnych, niebiałych etc. (Pinterics, 2001: 16, 20; Adriaens, 2009). Ideą feminizmu trzeciej fali jest natomiast wielogłosowość; jak pisze Grażyna Strand (2011: 25–26), pozostaje on „otwarty na problemy wszystkich kobiet. Poruszane są w nim [...] również zagadnienia uznawane wcześniej za sferę tabu. [...] stał się reprezentantem wielu kultur, tożsamości etnicznych, religijnych, czy rasowych stając się ruchem heterogenicznym”.

Pojęcie postfeminizmu również rozpowszechniło się w latach 90. XX w.¹¹, przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii – zarówno w dyskursie akademickim, jak i publicystyce (Negra, Tasker, 2007: 8). W literaturze przedmiotu można odnaleźć rozmaite sposoby jego rozumienia. Joanna Sieracka (2015: 77) zwraca uwagę na opinię „większości autorek”, zgodnie z którą jest to „zjawisko ambiwalentne, pełne sprzeczności i odrębne zarówno od trzeciej fali feminizmu, jak i antyfeminizmu”. Z kolei Fien Adriaens i Sofie Van Bauwel (2014: 175) wskazują:

przedrostek „post” w słowie „postfeminizm” wywołuje wiele dyskusji. „Post” jest często uważany za „po” [feminizm – W.K.] lub nawet „anty”-feminizm. Jednakże przedrostek „post” ma również pozytywne konotacje dla znacznej liczby autorek. Rozumieją go one jako „w odniesieniu do” [feminizmu – W.K.], „związany z” feminizmem, a nie „oderwany od” niego i używają tego terminu, aby wskazać zmiany w dyskursie feministycznym¹².

⁹ Rebecca Munford i Melanie Waters (2014: 23) twierdzą, że w wielu publikacjach trzeciofalowych feministek widać potrzebę autonomii wobec wcześniejszego pokolenia oraz tendencję do pojmowania teorii feministycznej poprzez metaforę relacji matki i córki (stąd, zdaniem autorek, niebezpieczeństwo postrzegania samych siebie przez feministki trzeciej fali wyłącznie jako córki swoich matek).

¹⁰ O idei siostrzeństwa propagowanej przez feministki drugiej fali zob. Mrozik, 2012: 235–241.

¹¹ Termin ten został jednak pierwotnie użyty już w roku 1919, w innym kontekście – zob. Munford, Waters, 2014: 25.

¹² O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego pochodzą od autorki artykułu. Sposoby rozumienia postfeminizmu są także szczegółowo opisane w: Adriaens, 2009.

Mimo aktywności działaczy i działaczek oraz teoretyków i teoretyczek trzeciej fali część badaczy i badaczek utożsamia ją z postfeminizmem rozumianym jako przeświadczenie, że cele feminizmu zostały już osiągnięte, zatem nie jest on już potrzebny (Adriaens, 2009; Helios, Jedlecka, 2018: 93; Pinterics, 2001: 20; Valdivia, Projansky, 2006: 285). W niniejszym artykule oraz w postulowanych przeze mnie badaniach nad fantastyką dla młodych dorosłych odrzucam jednak takie utożsamienie i **proponuję pojmowanie postfeminizmu jako *false, fake* czy też *faux* feminizmu¹³, a więc feminizmu fałszywego, skupionego wyłącznie na indywidualnym wymiarze emancypacji i empowermentu¹⁴, jednym słowem – pozorowanego (w przeciwieństwie do trzeciofalewego)¹⁵**, co wyjaśniam dokładnie w kolejnej części artykułu.

Uznawany za część kultury konsumpcyjnej, postfeminizm bywa rozumiany jako zabieg medialny polegający na kreowaniu wizerunku silnych, aktywnych kobiet – atrakcyjnych we własnych oczach, ale też w oczach mężczyzn – i zwiększaniu za pomocą tych reprezentacji popytu na poszczególne produkty. Dobitnie wyjaśnia to zjawisko Amber E. Kinser (2004: 144), która zarazem kategorycznie odróżnia postfeminizm od feminizmu:

Feminizm jest fałszywy, gdy jest mylony ze sprzeciwem *per se*. W tej formie wszystko, co wygląda tak, jak gdyby ktoś odrzucał jakiejkolwiek kulturowe ograniczenia, szczególnie jeśli czyni to kobieta, liczy się jako feminizm. Postfeminizm jest genialny częściowo dlatego, że przejmuje język feminizmu, a następnie przypisuje go pewnego rodzaju zachowaniom konsumenckim, które zaspokajają młodzieńczy głód wyjątkowości, nawet jeśli ta sprzedawana wyjątkowość jest w przypadku innych osób taka sama. Ów „wolnorynkowy indywidualizm” [...] czy też „konsumencki feminizm” [...] nie tworzy ruchu feministycznego, chociaż daje kobietom takie poczucie oraz złudzenie, że i one pomagają go współtworzyć. [...] Jeśli [kobieta – W.K.] kupuje herbatę stworzoną wyłącznie dla kobiet, [...] albo kupuje czarny lakier do paznokci zamiast

¹³ Pojęcia *false feminism* używa m.in. Amber E. Kinser (2004). Autorka analizuje także zjawisko określane przez nią jako *weak feminism*. O ile fałszywy feminizm skutkuje, jej zdaniem, brakiem jakiejkolwiek autentycznego ruchu feministycznego, o tyle słaby – minimalizacją tego ruchu, który, w zredukowanej i zmarginalizowanej formie, nadal może być łatwo kontrolowany przez kulturę patriarchalną; zob. tamże: 144. Z kolei pojęcie *faux feminism* można znaleźć np. w: Pershing, Gablehouse, 2010: 153. Zarówno *faux feminism*, jak i *fake feminism* to terminy stosowane przez Jacka Zipesa (2012).

¹⁴ Angielski termin *empowerment* ma dość szerokie znaczenie; na język polski bywa tłumaczony jako „uwłasnowolnienie”, „upełnomocnianie” czy też „upodmiotowienie”; zob., odpowiednio, np.: Barani, 2008; Szolc, 2020; Farnia, 2019 (w ostatnim przypadku odwołuję się do oficjalnego tłumaczenia angielskiego tytułu: *Is the Film as Empowering as the Book?*). Wobec braku konsensusu w rodzimej literaturze fachowej co do polskiego odpowiednika tego terminu, w niniejszym artykule będę używała terminu angielskiego, poddając go polskiej fleksji – podobnie jak czynią to np. Anita Gulczyńska i Mariusz Granosik (2014) czy też Magda Urbańska (2011).

¹⁵ Kinser (2004: 142, 146) stwierdza, że wyraźne i klarowne odróżnienie się feminizmu trzeciej fali od postfeminizmu jest jednym z najważniejszych zadań tego pierwszego.

różowego, albo kupuje różowy, aby zmanifestować, że nie boi się kobiecości, albo kupuje L'Oreal, ponieważ jest tego warta, [...] te zachowania nie są równoznaczne z feminizmem, chociaż często funkcjonują jako substytuty ruchu feministycznego¹⁶.

Podobną refleksję formułuje Agnieszka Graff (2021: 195):

Postfeminizm oznacza gotowość czerpania ze zdobyczy ruchu kobiecego połączoną z aroganckim odrzuceniem jego ideałów. Jest to światopogląd możliwy dzięki temu, że pamięć zbiorowa, zwłaszcza tam, gdzie chodzi o prawa kobiet, bywa niezmiernie krótka. Nie pamięta się, jak niedawno tych praw nie miałyśmy i kto je dla nas wywalczył. Zapominanie stanowi zabieg niezwykle wygodny dla współczesnej kobiety sukcesu: tej realnej, usadowionej gdzieś w roli rodzyńka, i tej fikcyjnej, lakierowanej bohaterki czasopism kobiecych i seriali telewizyjnych.

Konstatacje obu cytowanych badaczek można by odnieść do, wydawałoby się, „feministycznych” tekstów kultury popularnej, których bohaterki kreowane są (i określane w publicystyce) jako kobiety silne, wyjątkowe, samostanowiące, wyemancypowane czy też emancypujące się itd. Zdaniem Adriaens i Van Bauwel (2014: 179), to popkultura – za pośrednictwem mediów masowych – odgrywa kluczową rolę w reprodukowaniu, utrwalaniu i rozwijaniu tego typu konstruktów kobiet i dziewcząt; dlatego też to właśnie perspektywa postfeministyczna pozwala wnikliwie badać teksty kultury popularnej.

W tym miejscu należy postawić pytanie o **relację między postfeminizmem a popfeminizmem**. Olivia Kłusek (2016: 40) na podstawie analizy luksusowej prasy kobiecej dostępnej w Polsce w drugiej dekadzie XXI w. stwierdza, że popfeminizm stanowi „post- lub pseudowersję” feminizmu, bazującą m.in. na „lifestylowej kobiecości”, „propagowaniu wolności, możliwości wyboru (przede wszystkim w seksualności, dobieraniu partnerów, do operacji plastycznych [...]), „byciu »sexy«”, „sukcesie w ramach własnej biografii” oraz „kobiecej współpracy”. Podobną refleksję formułuje Agnieszka Gromkowska-Melosik (2010: 225): jej zdaniem, popfeminizm „wydaje się trywialny i zaprzecza ideałom feminizmu, [...] jednak pozwala na osiągnięcie subiektywnego poczucia emancypacji i upodmiotowienia. [...] ikony popfeminizmu stanowią symbole asertywności, wyzwolonej i świadomej siebie seksualności, decyzyjności i samorealizacji”. Na potrzeby tego artykułu **popfeminizm i postfeminizm traktuję więc jako synonimy¹⁷, jednakże świadomie nie używam pierwszego z tych terminów**. W moim odczuciu, jeśli utożsamia-

¹⁶ Zob. także: Hammer, Kellner (2009: 225); autorzy uważają, że rozmaite odmiany feminizmu spopularyzowane przez mechanizmy medialne i rynkowe to w istocie eufemizm na określenie „»stylu życia« lub fałszywego feminizmu »seksu i zakupów«, który wspiera wartości ultrakapitalistyczne i konsumenckie, skupiony na sobie materializm oraz zachodnie ideały”.

¹⁷ Nie jestem w tym odosobniona; zob. Gromkowska-Melosik, 2010: 137.

my oba te pojęcia, jednocześnie przyjmując, że „postfeminizm” ma konotacje negatywne, przedrostek „pop” zdaje się mieć znaczenie pejoratywne, w związku z czym zdeprecjonowana zostaje sama kultura popularna; takiej sugestii chcę uniknąć, po pierwsze, „programowo”, po drugie zaś – ze względu na moje przekonanie, że nie wszystkie wytwory popkultury odnoszące się (wewnątrz- czy zewnątrztekstowo) do kobiet są z założenia postfeministyczne.

W kontekście badań nad kulturą popularną Adriaens (2009) stwierdza, że postfeminizm to „pluralistyczny dyskurs, umiejscowiony głównie w akademickim kontekście telewizji i kulturoznawstwa”. Moja propozycja metodologiczna polega na zastosowaniu go jako narzędzia analizy i perspektywy interpretacyjnej również na gruncie literaturoznawstwa, w badaniach nad utworami dla młodych dorosłych. Formułując poszczególne problemy badawcze, odniosę się do szeroko pojętej fantastyki; krytykę postfeministyczną można by jednak zastosować także wobec innych odmian gatunkowych literatury popularnej.

OBLICZA POSTFEMINIZMU W KULTURZE POPULARNEJ – PROBLEMY BADAWCZE W KONTEKŚCIE FANTASTYKI DLA MŁODYCH DOROSŁYCH

EGOCENTRYCZNY EMPOWERMENT

Słynna trzeciofalowa autorka o pseudonimie bell hooks¹⁸ w 2000 r. zwróciła uwagę na rozpowszechniające się przekonanie, zgodnie z którym kobieta może być feministką, nawet jeżeli nie próbuje podważać i zmieniać ani kulturowych norm, ani własnych postaw i sposobów myślenia; nie musi mieć ściśle określonych poglądów politycznych ani angażować się w politykę, by „wpasować” feminizm w swój styl życia (bell hooks – 2000: 5–6 – używała pojęcia *lifestyle feminism*). Podążając tym torem myślenia, Diane Negra i Yvonne Tasker (2007) odróżniły **feministyczną politykę** od **postfeministycznej kultury**, a więc w gruncie rzeczy popkultury – takich jej wytworów, które pozbawione są komponentu politycznego rozumianego jako świadome dążenie bohaterek (ale też twórców i twórczyń) do zmian systemowych, a więc przeobrażania patriarchalnego porządku społecznego – opartego na nierównościach, dyskryminacji i opresyjnych relacjach władzy – i to nie tylko we własnym, wąskim interesie. Badaczki kultury popularnej ostatnich trzech dekad niejednokrotnie wiążą tak postrzegany postfeminizm ze zrodzonym w latach 90. ubiegłego wieku zjawiskiem *girl power* (Lisiak, 2019: 49)¹⁹, łączonym

¹⁸ Właśc. Gloria Jean Watkins, jedna z czołowych przedstawicielek czarnego feminizmu.

¹⁹ Jak wyjaśnia Agata Lisiak (2019: 50), „popularyzacja *girl power* opierała się na jej zindywidualizowanej, odpolitycznionej wersji i obejmowała masową produkcję szablonów i metek. Prawdopodobnie najbardziej widoczne było to w estetyce *girl bandów* z lat 90. zeszłego stulecia, takich jak słynne Spice Girls, w którym każda z pięciu członkiń prezentowała zredukowany do kilku uproszczonych cech typ dziewczyny – typ, który można łatwo konsumować, kupując odpowiednie atrybuty”.

przez Sieracką (2015: 79) z „neoliberalnym imperatywem sukcesu”, a którego aspekty, zdaniem Christy Williams (2010: 100), „stały się społecznie akceptowalną formą feminizmu, przedkładającą indywidualną siłę i niezależność przy jednoczesnym zachowaniu seksualnej atrakcyjności nad pracę w kierunku zmiany społecznej czy systemowej”²⁰. W tym kontekście wielokrotnie wskazywano na postfeministyczny wymiar takich produkcji telewizyjnych oraz powieści i ich filmowych adaptacji, jak *Ally McBeal* (1997–2002), *Seks w wielkim mieście* (1998–2004), *Gotowe na wszystko* (2004–2012), *Dziennik Bridget Jones* (powieść – 1996, ekranizacja – 2001) czy *Diabeł ubiera się u Prady* (powieść – 2003, ekranizacja – 2006) (Graff, 2021: 182–201; Adriaens, 2009; Adriaens, Van Bauwel, 2014; McRobbie, 2007). Koncentracja na rozwoju indywidualnym rozumianym jako sukces zawodowy, satysfakcjonujący związek z mężczyzną, organizowanie swojego życia na podstawie wzorców i porad promowanych przez programy „lajfstajlowe” itd. bywa wręcz rozumiana jako antyfeminizm (McRobbie, 2007: 41). Kategoryczną opinię na ten temat przedstawiły Sarah Projansky i Leah R. Vande Berg; prowadząc rozważania nad serialem *Sabrina, nastoletnia czarownica* (emitowanym w latach 1996–2003), oskarżyły postfeminizm przejawiający się w mediach i kulturze popularnej (nazywany przez nie także *prime time* feminizmem) o doprowadzenie do sytuacji, w której „złożoność feministycznych teorii i działań jest stracona” (Projansky, Vande Berg, 2000: 15).

Skupienie wyłącznie na własnym interesie pod pozorem indywidualizmu oraz egocentryczny wymiar działań i wyborów, pozbawionych charakteru aktywności społeczno-politycznej, traktowane są często jako czynniki odróżniające postfeminizm od feminizmu (Negra, Tasker, 2007: 2). Według Graff (2021: 196) „postfeminizm sugeruje [odwrotnie niż feminizm – W.K.], że wszystko, z polityką włącznie, jest tak naprawdę prywatne”. Sieracka (2015: 81–82) pisze wręcz o „fetyszacji wolności wyboru” i dodaje, że „wrażliwość [postfeministyczna – W.K.] odrzuca realność opresji i przemocy wobec kobiet”. Czternaście lat po diagnozie bell hooks Adriaens i Van Bauwel (2014: 179) potwierdziły, że postfeminizm należy rozpatrywać „w XXI-wiecznym kontekście charakteryzowanym przez neoliberalizm, kapitalizm, społeczeństwo konsumenckie, indywidualizm, postmodernizm oraz malejące zainteresowanie polityką i aktywizmem”. Badaczki takie, jak przywoływana już Kinser, niezmiennie natomiast podkreślają, że postawa autentycznie feministyczna charakteryzuje się zdolnością do krytycznej analizy zastanej rzeczywistości oraz działaniami na rzecz zmiany społecznej, zaś *poczucie* siły i wzmocnienia (empowermentu) nie jest tożsame z wysiłkiem podejmowanym w celu ich *faktycznego* uzyskania (Kinser, 2004: 134, 146–147).

Jako badaczce kultury popularnej kluczowa wydaje mi się świadomość **różnicy między feministką a „silną kobietą”**, na co w kontekście dyskusji z mło-

²⁰ Zob. także: Melosik, 2010: 122; Gromkowska-Melosik, 2010. Z kolei Klusek (2016: 35) traktuje *girl power* jako odrębne względem popfeminizmu zjawisko.

dymi ludźmi (studentami i studentkami) na temat tekstów popkultury zwróciła uwagę Alyson Bardsley (2006: 192). Takie badaczki współczesnych filmowych retellingów baśni²¹, jak wspomniana już Williams (2010), a także Allison Craven (2017) czy Linda Pershing i Lisa Gablehouse (2010), wielokrotnie podkreślały, że zastąpienie biernej bohaterki aktywną ani nie konstytuuje feminizmu, ani nie stanowi gwarancji zakwestionowania spetryfikowanych kulturowych norm. Interesujące jest zresztą samo pojęcie aktywności. Współczesne słownikowe definicje objaśniają ją jako „zdolność albo skłonność do działania; energię” (*Słownik języka polskiego* pod red. W. Doroszewskiego), określenie „aktywny” zaś – jako „przejawiający inicjatywę, biorący żywy udział w czymś” (*Słownik języka polskiego PWN*). Zwróćmy uwagę, że żadna z tych dwóch definicji nie łączy aktywności ze **sprawczością** – na której przecież opiera się emancypacja i która stanowi jeden z podstawowych celów feminizmu. Filmowa Jasmina, protagonistka aktorskiego remake’u *Aladdyna* (2019) Wytwórni Disneya, nie staje się feministką jedynie dlatego, że przeciwstawia się swojemu antagoniście i ma ambicje polityczne (i tylko ambicje – widzowie nie mają szansy się dowiedzieć, jak faktycznie wykorzysta dostęp do władzy), ani też dzięki emocjonalnie wyśpiewywanej przez siebie piosence – wyrażającej jej chęć zyskania podmiotowości – o refrenie „I won’t go speechless”. Co więcej, jak wskazuje Gromkowska-Melosik (2010: 222), w rozpowszechnionym przez kulturę popularną „biograficznym projekcie samorealizacji” akcent przenoszony jest „ze strukturalnego wyjaśniania nierówności płci na partykularne okoliczności i cechy charakteru jednostki”. Stąd blisko już do diagnozy postawionej przez Williams (2010: 114–115), której zdaniem implikacje perspektywy postfeministycznej w tekstach kultury popularnej są następujące: „kiedyś było coś nie tak z kobietami – były słabe i bierne – ale teraz, gdy są silniejsze, wszystko jest w porządku”.

Problemy badawcze, które należy uwzględnić, analizując literaturę fantastyczną dla młodzieży z perspektywy postfeministycznej, proponuję zatem sformułować następująco:

- Na czym opiera się ewolucja bohaterki pretendująca do miana emancypacji? Jak konstruowane są „kobieca aktywność” i „kobieca siła”? Czy skutkują faktyczną sprawczością, a jeśli tak, to w jakim zakresie i w jakim celu – czemu i komu służy emancypacja bohaterki?
- Na czym bazują, czemu służą i do czego prowadzą społeczne interakcje postaci kobiecej?

²¹ Współczesne retellingi baśni w postaci utworów literackich, filmów czy seriali włączam do obszaru fantastyki; takie ich cechy jak wielowątkowa fabuła, psychologizacja postaci czy konkretyzacja przestrzeni sprawiają, że w sensie genologicznym nie są już baśniami. Z definicją postmodernistycznego retellingu baśni można zapoznać się w: Skowera, 2016: 56–58. O związku postmodernistycznych retellingów baśni z ideami zakorzenionymi w krytyce feministycznej i studiach genderowych zob.: Bacchilega, 1997; Bednarek, 2011; Kostecka, 2016. Na temat feministycznych reinterpretacji zarówno baśni, jak i mitów zob. Schanoes, 2014; Lasoń-Kochańska, 2004, 2005.

- Jakie jest źródło indywidualnego rozwoju i empowermentu bohaterki oraz czy mają one jakieś implikacje społeczne i polityczne?
- Czy badany utwór literacki kwestionuje istniejący porządek społeczny, kulturowe i systemowe przejawy nierówności, dyskryminacji, uprzedmiotowienia itd.? Czy nawiązuje w jakimś stopniu do idei feminizmu, zgodnie z którą ma on na celu „zakłócenie konwencjonalnych polaryzacji męskie/kobiece, dostrzeżenie innych stanowisk i identyfikacji oraz postawienie istotnych pytań dotyczących kwestii władzy i przywilejów, nie tylko w odniesieniu do płci i seksualności, lecz także rasy, pochodzenia etnicznego, klasy, kultury, niepełnosprawności, religii i narodowości” (Pershing, Gablehouse, 2010: 151)? Czy czerpie z feministycznej etyki troski, która „zakłada, że poczucie odpowiedzialności za innych w budowanych relacjach stwarza porządek społeczny, który nie pozwala na pełne korzystanie z praw indywidualnych” (Łapniewska, 2017: 104)?
- Idąc dalej tym tropem: jeśli autor lub autorka przedstawia losy bohaterki i jej społeczne interakcje w powiązaniu z rozważaniami nad kondycją środowiska naturalnego, czy czyni to w duchu ekofeminizmu, a więc czy dostrzega relację między traktowaniem kobiet i innych grup systemowo marginalizowanych a postawami wobec istot nie-ludzkich i przyrody (Warren, 1997: xi)?

W odniesieniu do literackiej fantastyki dla młodych dorosłych trzeba by np. postawić pytanie o motywacje podjęcia wysiłku emancypacji w przypadku takich walecznych bohaterek, jak Katniss Everdeen (*Igrzyska śmierci* Susan Collins, 2009, 2010a, 2010b), Cinder (*Saga księżycowa* Marissy Meyer, 2012, 2013, 2019, 2020), Mika (*5 sekund do Io* Małgorzaty Wardy, 2015, 2017), Alina Starkov (*Trylogia Grisza* Leigh Bardugo, 2013, 2014, 2015) czy też amazonka Diana (*Wonder Woman. Zwiastunka wojny* tej samej autorki, 2021). W jaki sposób zmieniało się postrzeganie własnej emancypacji przez te powieściowe protagonistki? Z czego wynikają ich starania o poczucie siły i upodmiotowienia? Czy i w jakim stopniu ich potrzeba stworzenia znaczącej, indywidualnej *herstory* przerodziła się w zaangażowanie we współtworzenie – czy też odkłamywanie – *herstory* wspólnotowej, o pozajednostkowym znaczeniu? Podobnie: czy i w jakim stopniu ich potrzeba indywidualnego empowermentu połączyła się z etyką troski i przerodziła w zaangażowanie społeczno-polityczne (a może też ekologiczne) – a jeśli się pojawiła, to czym była podyktowana? Dalej: jaką formę przybiera owo zaangażowanie, na jakich strategiach bazuje (spektakularne działania postaci wymienionych wyżej vs „praca u podstaw” np. głównej bohaterki *Roku próby* Kim Liggett, 2021, młodszej siostry protagonistki *Igrzysk śmierci* czy też, do pewnego stopnia, tytułowej Lustrzanny Christelle Dabos, 2019, 2020a, 2020b, 2021)? Jak są obrazowane i rozwiązywane ewentualne konflikty między szczęściem osobistym a dobrem społecznym w powieściach przywołanych autorek? Ostatecznie zaś: w jaki sposób i w jakim

zakresie twórcy i twórczynie fantastyki kierowanej do młodych dorosłych konstruują doświadczenie dziewczęcej i kobiecej sprawczości?

GIRL POWER VS SIOSTRZEŃSTWO

Postfeministyczna natura egocentrycznego, indywidualnego empowermentu przejawia się także w braku zainteresowania bohaterek tekstów kultury popularnej (a więc przypuszczalnie także ich twórców i twórczyń) ideą siostrzeństwa, a w skrajnej postaci – we wrogości między kobietami. Zdaniem bell hooks (2000: 13–18), nie istnieje wspólny interes wszystkich kobiet, siostrzeństwo powinno więc polegać na ich współdziałaniu przy jednoczesnej świadomości różniących je kontekstów społecznych, doświadczeń i problemów – czy wręcz z powodu tej świadomości. W 2012 r., kiedy to premierę miały filmy *Królewna Śnieżka* oraz *Śnieżka i Łowca*, a pierwszy sezon serialu *Dawno, dawno temu* (2011–2018) został już wyemitowany, głos zabrał słynny badacz baśni i ich współczesnych przeobrażeń Jack Zipes. Ostro skrytykował postfeministyczny wymiar wspomnianych tekstów popkultury: „te seriale i filmy skupiają się na kobietach i ich wzajemnych konfliktach. [...] Dlaczego przerabiamy opowieści Grimmów w uwsteczniający sposób, bez zrozumienia złożonych problemów, jakie mają dzisiaj kobiety? Te filmy nie mają nic do powiedzenia dzisiejszemu światu. [...] Zawsze jest tam nuta *faux* feminizmu, czy też *false* feminizmu” (Zipes, 2012)²². Tekst kultury, w którym silna, aktywna i niepokorna bohaterka mierzy się z wrogimi sobie (i/lub wobec siebie) kobietami czy choćby cierpi z powodu braku wsparcia z ich strony – i który w żaden sposób nie dekonstruuje tego typu relacji – z założenia zatem nie może być feministyczny.

Co więcej, z pozornym, fałszywym feminizmem mamy do czynienia nie tylko wtedy, gdy idea siostrzeństwa zostaje zakłócona, zanegowana, wypaczona itd., lecz także wówczas, gdy zostaje zupełnie zignorowana. Paradoksalnie takim przejawem unieważnienia, czy też unicestwienia siostrzeństwa, jest, jak dowodzi Agata Lisiak, koncepcja *girl power*. Badaczka postuluje „odheroizowanie” siły dziewczyn: „Wzorce dziewczynkości wykreowane przez *girl power* okazują się niewystarczające do utworzenia nowej wyobraźni politycznej, ponieważ zbyt mocno opierają się na rzekomej wyjątkowości doświadczeń pojedynczych dziewczyn zamiast na tym, co je łączy. Bohaterki są nam równie mało potrzebne, jak bohaterowie” (Lisiak, 2019: 60).

W tym kontekście problemy badawcze proponuję zatem sformułować następująco:

- Jaki jest charakter relacji między bohaterkami? Jeśli relacje te opierają się na (jednostronnej lub wzajemnej) niechęci czy wręcz wrogości, to czym jest ona podyktowana, i czy / w jakim kierunku ewoluują?

²² Na temat fałszywego feminizmu współczesnych baśni filmowych badacz wypowiadał się już wcześniej – zob. Zipes, 2009.

- Czy badany tekst ukazuje wyłącznie wyjątkowość jednostek, czy także siłę wspólnotowych więzi i ich realny wpływ na system społeczno-polityczny?
- Jeśli bohaterki tworzą wspólnotę, na jakich wartościach jest ona oparta?
- Czy owa wspólnota uwzględnia różnorodność jej członkiń, ich społecznych doświadczeń, a także potrzeb, interesów i celów?

Oczywiście w przypadku utworów fantastycznych dla młodzieży heroizacja bohaterek jest, zasadniczo, nieunikniona, jako że teksty te niezależnie od konwencji (czyli rozmaitych odmian fantastyki) mają zazwyczaj charakter inicjacyjny i/lub zawierają motywy questu – trudnego zadania, misji o ogromnym znaczeniu, której podejmuje się protagonistka²³. Czy jednak zawierają też motywy współdziałania w duchu siostrzeństwa? Z czego wynika wrogość między bohaterkami i czy zostaje przekształcona (co jest impulsem do zmiany?) w relacje o pozytywnym charakterze – czy pomimo nietożsamyh interesów bohaterki identyfikują wartości, doświadczenia, cele, które je łączą (*5 sekund do Io*; *Akademia dobra i zła* Soman Chainanego, 2015; *Trylogia Grisa*; *Lustrzanna*)? Za pomocą jakich środków narracyjnych i pomysłów fabularnych i w jakim celu dokonywana jest polaryzacja dziewczęcej/kobiecej grupy oraz jaką rolę odgrywają w tej polaryzacji postaci chłopców/mężczyzn (społeczność szkolna w *Królu Kier* Aleksandry Polak, 2017)? Na czym bazują modele pozytywnych relacji między bohaterkami i jakie społeczno-polityczne skutki przynoszą (*Wonder Woman*)? Czy można uznać za *reinterpretacje* klasycznych baśni, legend i mitów – a jeśli tak, to w jakim stopniu – takie utwory, które nadal ukazują destrukcyjne relacje między kobietami: motywy złej królowej, mściwej bogini, okrutnej macochy, niegodziwych siostr itd. (*Królowa wody* Marcina Szczygieskiego, 2019; *Królestwo łabędzi* Zoë Marriott, 2013; *Saga księżycowa*; *Akademia dobra i zła*)? Jak kształtują się relacje rodzinne bohaterek – z matką, babką, siostrą itd., ale też z męskimi członkami rodziny (matrylinearne więzi bohaterek *Domu na kurzych łapach* Sophie Anderson, 2020; różnorodne strategie kwestionowania autorytetu matki i zastanę modelu macierzyństwa oraz wykraczanie poza bycie-córką-matką w dylogii *Krew Ferów* Adama Fabera, 2019, 2020; *Igrzyskach śmierci*; *Wonder Woman*; *Lustrzannie*)? Wreszcie, na jakich założeniach i diagnozach społeczno-politycznych opierają się literackie próby dekonstrukcji zjawiska heroizacji bohaterek (*Igrzyska śmierci*; *Rok próby*; *Wonder Woman*)?

„OBLIGATORYJNOŚĆ” ROMANSU

Trywializacja feministycznej ideologii bardzo często idzie w parze z „obowiązkowym” schematem romansowym, w który włączane są popkulturowe pro-

²³ Kategoria questu wiąże się z Campbellowską (1997) koncepcją wędrowni bohatera mitycznego. Sarah Nicholson (2011) oraz Kristin Bovaird-Abbo (2014: 37) dostrzegły możliwość zastosowania tej koncepcji w analizach feministycznych, dotyczących kobiet jako bohaterek. Z kolei Maureen Murdock (1990) zaprezentowała autorską koncepcję schematu kobiecej wyprawy bohaterskiej.

tagonistki. Koncentracja na odnalezieniu szczęścia w romantycznej, obligatoryjnie heteronormatywnej relacji nierzadko izoluje bohaterkę – od problemów społecznych, ale też od innych kobiet. Co więcej, twórcy pozorują świadomy wybór protagonistki, podczas gdy jest to wynik bezrefleksyjnego powielania kulturowych wzorców. Zwróciły na to uwagę m.in. Pershing i Gablehouse w odniesieniu do filmu *Zaczarowana* (2007) wytwórni Walt Disney, którego twórcy grają wprawdzie z własną Disnejowską tradycją, jednak ostatecznie obraz ten „wzmacnia zgodność z nostalgicznym spojrzeniem na relacje społeczne i genderowe. [Tylko – W.K.] Postacie zgodne z heteronormatywnymi, rasistowskimi, klasowymi i seksistowskimi ideałami są bezpieczne i szczęśliwe” (Pershing, Gablehouse, 2010: 154). Z kolei Kim Snowden (2010: 162–163) postawiła tezę, iż

pomimo włączenia silnych kobiet, wojowniczek, liberalnych feministek i potężnych, magicznych dziewcząt, Disney i większość współczesnych mainstreamowych baśni filmowych ostatecznie niosą ten sam postfeministyczny przekaz: kobiety mogą odgrywać wszystkie te role, o ile ostatecznie dostosują się do norm społecznych w postaci heteroseksualnego małżeństwa.

Wydawałoby się, że *Kraina lodu* (2013) i jej kontynuacja zdezaktualizowały to stwierdzenie, jednakże na tle filmowej, serialowej i literackiej fantastyki kierowanej do młodych odbiorców i odbiorczyń produkcja ta zasadniczo okazuje się jednym z wyjątków. W odniesieniu do młodzieżowych powieści fantastycznych proponowałabym zatem namysł nad następującymi problemami badawczymi:

- W jakiej mierze działania podejmowane przez bohaterkę osadzone są w fabularnych schematach i kliszach heteronormatywnego romansu?
- W jakim stopniu posiadane przez postać kobiecą potrzeby, oczekiwania i plany o charakterze romantycznym determinują jej decyzje życiowe, relacje interpersonalne (tak z mężczyznami, jak z kobietami) i zaangażowanie społeczne?
- Jaką rolę odgrywa bohaterka w relacji romantycznej, a jaką – obiekt(y) jej uczuć?
- Na czym polegają literackie próby dekonstrukcji popkulturowych schematów i klisz romansowych?
- Jak kreowana jest bohaterka odbiegająca od tego rodzaju norm?

Motywy romansowe często pojawiają się w fantastyce młodzieżowej, prowokując do namysłu nad ich rolą w fabule oraz reprodukowanymi i utrwalanymi przez nie wzorcami. Przykładowo, można by postawić pytanie o społeczną aktualność powieści opartych na założeniu, iż życiowym priorytetem dziewcząt – o którego realizację należy walczyć w każdy dostępny sposób – wciąż jest status (pięknej) księżniczki cieszącej się względami księcia (*Akademia dobra i zła*). Równie istotne jest badanie narracji, w których decyzje i działania bohaterek motywowane są wyłącznie lub w dużej mierze względami romantycznymi (*Król Kier*) – zwłaszcza jeżeli owe decyzje i działania mają wymiar

społeczno-polityczny, jak w przypadku walczącej o pokój w swoim regionie świata Aliny Starkov, zafascynowanej mrocznym władcą cieni i jednocześnie zakochanej w swoim wieloletnim przyjacielu (*Trylogia Grisza*). Specyficznym przykładem prospołecznych działań „zakorzenionych” w schemacie roman-sowym jest rzekomo ekologiczny wątek powieści *Tam, gdzie śpiewają drzewa* Laury Gallego (2013); w jakich kategoriach (fałszywy ekofeminizm, fałszywa etyka troski?) należałoby rozpatrywać strategię literacką, która konstruuje budzącą się w protagonistce chęć ochrony przyrody poprzez motyw miłości bohaterki do mężczyzny – ożywionego drzewa?

Nie mniej interesujące są strategie dekonstruowania schematów roman-sowych, oparte np. na krytycznej, metafikcjonalnej analizie mechanizmów kultury masowej (*Igrzyska śmierci*), „uwalnianiu” bohaterki od motywacji romantycznych i dekonstrukcji postaci amanta (*Wonder Woman*). Równie frapujący bywa zabieg kwestionowania fabularnych „oczywistości” – jak cudowne wręcz współwystępowanie zmiany społecznej z romantycznym *happy endem* – do których przywykli hipotetyczni młodzi czytelnicy adresowanej do nich fantastyki (*Rok próby*). Wreszcie, warte wnikliwych badań byłyby role odgrywane przez uczestniczki (i uczestników) schematów romansowych wraz z próbą obnażenia kulturowo-społecznych stereotypów. Przykładowo: co sprawia, że bohaterka *Króla Kier* długo nie jest w stanie zakończyć nieudanej relacji z partnerem i w jaki sposób owa niemoc prezentowana jest czytelnikom i czytelnikom? W jaki sposób i w jakim celu autorka *Lustrzanny* w kolejnych tomach sagi ponawia paradoks, w wyniku którego protagonistka, nieustannie cierpiąca jako ofiara silnie patriarchalnego systemu wykreowanego przez powieściopisarkę, sama siebie niejednokrotnie postrzega jako „kata” w relacji z narzuconym jej małżonkiem (skądinąd ostatecznie się w nim zakochuje)? Dlaczego ma poczucie winy, nie odwzajemniając uczuć i nie podzielać potrzeb swojego partnera, dlaczego dręczą ją wyrzuty sumienia, gdy gniewnie przerywa pocałunek, na który nie uzyskał jej zgody ów partner? W tym przypadku pytania o społeczną aktualność powieści również okazują się istotne.

(NIE)POSIADANIE SWOJEGO CIAŁA

Uprzedmiotowanie kobiecego ciała jest nieprzemijającym problemem kultury popularnej upowszechnianej przez media masowe. Analizując współczesne filmowe adaptacje baśni, Kamila Kowalczyk (2016: 59) zauważa, że „eksponują [one – W.K.] seksualność swoich bohaterek, ukazują kobiece wdzięki i czynią z nich obiekt pożądania”. W odniesieniu do tytułowej protagonistki filmu *Jaś i Małgosia: Łowcy czarownic* (2013) badaczka wskazuje: „Seksualność bohaterki przejawia się przede wszystkim w jej samodzielności w czasie pokonywania wrogów przy jednoczesnym zachowaniu wdzięku i kobiecego seksapilu” (183); próba dekonstrukcji takiej androcentrycznej strategii obra-

zowania i wykorzystywania kobiecego ciała, opartej na tzw. *male gaze* (męskim spojrzeniu)²⁴, pojawia się w *Igrzyskach śmierci* (tak w oryginalnych powieściach, jak i ich ekranizacjach). W popularnej fantastyce powieściowej dla młodych odbiorców i odbiorczyń często ujawnia się również problem (nie)posiadania – w sensie kulturowym, społecznym i politycznym – własnego ciała przez dziewczęta i kobiety. Elizabeth Grosz, przedstawicielka feminizmu korporalnego, w latach 90. ubiegłego wieku wskazywała, że ciało jest wytworem kultury i stanowi próg mediacji między jednostką a społeczeństwem (Grosz, 1994); ta konstatacja niejednokrotnie ma swoje odzwierciedlenie w literackiej fantastyce dla młodych dorosłych.

Wreszcie, postfeminizm w tekstach kultury popularnej nieraz łączy się z celebrowaniem przez bohaterki swojej cielesności poprzez koncentrację na jej aspektach seksualnych. Zmianę w postrzeganiu kobiecej seksualności, zauważalną od lat 90. ubiegłego wieku, Adriaens (2009) wyjaśnia następująco:

Feministki drugiej fali opowiadają się za pesymistyczną wizją seksualności i podkreślają głównie „niebezpieczeństwa” i „wady” kontaktów seksualnych z punktu widzenia kobiet. Skupiają się na takich tematach, jak choroby przenoszone drogą płciową, wykorzystywanie seksualne i uprzedmiotowienie seksualne kobiet w dyskursie medialnym. [...] postfeministki wskazują na wagę przyjemności seksualnej, wolności i [możliwości – W.K.] wyboru.

Tropiąc postfeministyczne elementy w powieściach fantastycznych dla młodych dorosłych, należałoby więc formułować następujące pytania:

- Czy – lub w jakim stopniu – sposób obrazowania dziewczęcego i kobiecego ciała jest determinowany przez kulturowe męskie spojrzenie? Na czym polegają przypadki (re)konstruowania narracji opartych na męskich fantazmatach?
- Czy – lub w jakiej mierze – bohaterka faktycznie posiada swoje ciało w sensie kulturowym, społecznym i politycznym? Jeśli dziewczęce/kobiece ciało jest polem walki, jakie wartości, idee i światopoglądy się w niej ścierają?
- Jak są skonstruowane i czemu służą obrazy hybrydyzacji czy też cyborgizacji kobiecego ciała w kontekście kulturowych schematów jego uprzedmiotowienia oraz prób upodmiotowienia?
- Jakie są powody, cele, sposoby i konteksty afirmowania przez poszczególne postaci swojej „kobiecości” i jak jest ona przez nie rozumiana?
- Jak konstruowane są obrazy kobiecej seksualności i czy wiążą się z doświadczeniem emancypacji – a jeśli tak, to w jaki sposób?

W filmowej *Królownie Śnieżce* wyreżyserowanej przez Tarsema Singha znajduje się znacząca scena, w której tytułowa bohaterka walczy na miecze z księciem; radzi sobie doskonale do momentu, aż młodzieniec sprytnie przecina wstążki jej sukni w taki sposób, że dziewczyna staje przed nim nago, ku hipote-

²⁴ O wieloaspektowości zjawiska *male gaze* w literaturze i kulturze zob. Bloom, 2017.

tycznej radości widzów i niewątpliwej satysfakcji księcia. Ten epizod, pozornie niewinny i nieistotny dla fabuły, okazuje się bardzo ważny w sensie symbolicznym. Ostatecznie zawsze chodzi o uroczą dziewczynę, obnażoną, zawstydzoną i bezbronną wobec przystojnego amanta²⁵. Podobną refleksję można by sformułować w odniesieniu do takich powieści, jak *Król Kier*, *Saga księżycowa*, *Akademia dobra i zła* czy *Trylogia Grisza*, choć bohaterki tych cykli podejmują próby wyemancypowania się z definiującego je męskiego spojrzenia. W jaki sposób konstruowany jest „seksapil” fantastycznych protagonistek, a na czym polegają próby jego dekonstrukcji? W jakich zabiegach fabularnych i narracyjnych ujawniają się akty kulturowego – czy wręcz patriarchalnego – zawłaszczania dziewczęcego/kobiecego ciała (traumatyzujące zagrożenie gwałtem w powieści *Tam, gdzie śpiewają drzewa*, nieustanne torturowanie dziewczęcego ciała w *Lustrzannie*, kontrola nad kobiecym ciałem i, tym samym, kobiecą magią w *Cieniu i kości*, autoupprzedmiotowienie i niechęć do własnego ciała jako niespełniającego kulturowych norm w *Krwi Ferów* bądź też skutek jego cyborgizacji do czasu akceptacji i afirmacji przez mężczyznę w *Sadze księżycowej* itd.)? W jaki sposób konstruowane są posthumanistyczne obrazy kobiecego ciała (protagonistka *Cinder* będąca cyborgiem, bohaterka *5 sekund do Io* jako awatar)? Jak kreowana jest relacja między kobiecą tożsamością a zmieniającą się kobiecą cielesnością (radikalnym przykładem jest tutaj cykl *Żniwiarz* Pauliny Hendel – 2017a, 2017b, 2018, 2019, 2020 – którego protagonistka literalnie zmienia cielesną powłokę, by po śmierci móc powrócić do świata żywych)? Czy autorzy i autorki młodzieżowej fantastyki podejmują próby zaprezentowania scen seksu, a jeżeli tak, w jakim stopniu wiążą się one z kobiecym doświadczeniem emancypacji, a w jakim – reprodukują i utrwalają androcentryczną perspektywę postrzegania kobiecej seksualności (*Saga księżycowa*, *Lustrzanna*)?

EMANCYPACJA POPRZEZ „ROLĘ MĘSKĄ”

Jak już zostało powiedziane, bohaterki współczesnej fantastyki coraz częściej kreowane są nie jako pasywne heroiny, dzięki którym bohaterowie mogą wykazać swoją „męskość”, lecz jako odważne wojowniczkę i liderki – sprawne fizycznie, władające bronią, przejmujące inicjatywę. Jednakże przeświadczenie, że tekst kultury prezentujący bohaterkę w zbroi zamiast w sukni, z mieczem zamiast biżuterii itd. jest „feministyczny”, oraz postrzeganie imitacji „modeli męskich”²⁶ jako kobiecego empowermentu uważam za kolejny przejaw postfeminizmu. Niejednokrotnie bohaterki mogą działać i być postrzegane jako aktywne tylko dzięki temu, że odgrywają role tradycyjnie uznawane za męskie (Płoszaj, 2016: 36; Uniłowski, 2003: 23). Redaktorki tomu *Kobiecego strona pop-*

²⁵ O teorii *male gaze* w kinie zob. Sassatelli, 2011.

²⁶ O tradycyjnym modelu męskości i jego ewolucji w odniesieniu do literatury dla młodych odbiorców i odbiorczyń zob. Lasoń-Kochańska, 2012: 122–140.

kultury zwracają uwagę, że kultura popularna „jest przestrzenią interesującą badawczo, ponieważ emancypacja przenika się w niej z silną stereotypizacją. Zaciera się również tradycyjny podział na postaci kobiece i męskie oraz zniżenie odmienności sposobów ich konstruowania” (Jewtuch, Kowalczyk, Płoszaj, 2016: 9). Trzeba jednak postawić pytanie, z czego wynikają owe zmiany – jeśli faktycznie bohaterki i bohaterowie kreowani są za pomocą tych samych strategii, czy jest to rezultat „modelowania” przez autorów i autorki nowych konstruktów kobiecości i męskości, czy też obrazy kobiecości dostosowywane są do obrazów męskości? W odniesieniu do literatury dziecięcej Adrianna Zabrzewska (2019: 13) formułuje refleksję, którą z powodzeniem można odnieść także do tekstów (pop)kultury adresowanych do młodych dorosłych:

[...] w subwersywnych reprezentacjach płci nie chodzi o to, żeby dokonać mechanicznego zwrotu o sto osiemdziesiąt stopni. Nie chodzi więc o to, by automatycznie wpisać bohaterów chłopięcych w paradygmat ciepła emocjonalnego, troski o drugiego człowieka, ugodowości na drodze wzajemnej komunikacji, a bohaterki dziewczęce – w paradygmat chłodnej racjonalności, niezależności, asertywności i zdolności do zabiegania o własne cele. Chodzi raczej o to, by pokazać, że wszystkie osoby mogą przyjmować na siebie różne role w zależności od tego, czego wymaga dana sytuacja.

Poszukiwanie subwersywnych bohaterek fantastyki, kreowanych w kontrze do postfeministycznych obrazów kobiet odgrywających role stereotypowo uznawane za męskie, jest zatem kolejnym problemem badawczym, którego aspekty można by sformułować następująco:

- W jakim stopniu i w jakim zakresie literackie konstrukty kobiecości i dziewczęcości tworzone są jedynie poprzez odwzorowywanie modeli genderowych tradycyjnie (i stereotypowo) uznawanych za męskie?
- Czy „siła” bohaterek zasadza się na „męskich” atrybutach i cechach? Czy dopuszcza istnienie „słabości” oraz jak jest ona postrzegana przez samą bohaterkę, pozostałe postaci oraz w sensie narratologicznym? Co jest miarą sukcesu postaci kobiecej?
- W jakiej mierze i w jakim zakresie literackie konstrukty kobiecości i dziewczęcości wnoszą jakąś wartość dodaną? Czy uzasadnione byłoby określanie owych konstruktów jako „nowe”, czyli wyłamujące się z tradycyjnych schematów kulturowych?
- W jaki sposób konstruują sprawczość bohaterek autorki i autorzy, którzy chcą uniknąć strategii „inwersji” genderowej, a więc obdarzania ich cechami i atrybutami tradycyjnie uznawanymi za męskie?
- Czy w fantastyce młodzieżowej pojawiają się próby wyjścia poza binarne schematy genderowe?

W odniesieniu do ostatniego pytania trzeba zauważyć, że jak dotąd rodzima literatura przedmiotu odnotowuje zasadniczo tylko jeden taki przypadek – Kinga Kasperek (2014: 245–246 i 249) zwróciła uwagę na bohaterkę

sagi Andrzeja Sapkowskiego o Wiedźminie, Ciri, będącą „przedstawicielką nowej generacji bohaterek *fantasy* – postpłciową, androginiczną, wyzwoloną spod genderowego normatywizmu, której daleko do kolejnej wariacji na temat kobiety-wojowniczkii lub nagrody do zdobycia” i której zachowania „często są subwersywne”. Warte poszukiwań i badań są zatem literackie próby wykreowania niejako trzeciej drogi dla fantastycznych protagonistek poprzez przekroczenie ram owego „genderowego normatywizmu”. W jakim zakresie wyrasta on ze społeczno-kulturowych oczekiwań i w jaki sposób może być dekonstruowany (*Igrzyska śmierci*)? Jak kształtowana jest wspomniana trzecia droga bohaterek (*Mroczne materie* – wciąż funkcjonujące w świadomości odbiorców kultury popularnej dzięki serialowej adaptacji wyprodukowanej przez HBO – i *Księga prochu* Philipa Pullmana, 2004a, 2004b, 2004c, 2020a, 2020b; *5 sekund do Io*; *Rok próby*) – na jakich kobiecych/dziewczęcych cechach, umiejętnościach i kompetencjach się opiera? W jaki sposób bohaterki negocjują swoje dziewczęce/kobiece tożsamości, funkcjonując w nacechowanym patriarchalnie systemie społecznym (*Saga księżycowa*; *Trylogia Grisza*; *Żniwiarz*)?

KONKLUZJE

U progu drugiej dekady XXI w. Gromkowska-Melosik (2010: 206) dowodziła, że „współczesna kobieta może konstruować się i rekonstruować w sposób niemalże dowolny, a szeroko rozumiana kultura popularna daje jej nieograniczoną liczbę wyborów w tym zakresie”. Tę hipotetyczną – a według mnie rzekomą – dowolność należy jednak nieustannie poddawać wnikliwej i krytycznej analizie. Jak słusznie konstatują Joanna Helios i Wioletta Jedlecka (2018: 162), „zakres aktywności kobiet z całą pewnością uległ rozszerzeniu”, jednakże kobiety „realizują [...] stare wzorce w nowych kontekstach”. Czy zatem duża część tekstów kultury popularnej, prezentującej, wydawałoby się, mnogość i różnorodność emancypacyjnych ścieżek rozwoju dla dziewcząt i kobiet, nie oferuje w istocie ograniczonego repertuaru postfeministycznych klisz? Czy faktyczne doświadczenie emancypacji, sprawczości i empowermentu jest możliwe jedynie poprzez działania egocentryczne, pozbawione wymiaru wspólnotowego i dążenia do zmiany społeczno-kulturowej?

Niejedna protagonistka literackiej fantastyki dla młodych dorosłych staje się, choćby tymczasowo, bohaterką masowej wyobraźni, ikoną dziewczęcości czy też kobiecości. W niniejszym artykule przedstawiłam kilka kryteriów pozwalających określić konstrukcję postaci – ale też samą powieść, w której ta występuje – jako feministyczną lub, przeciwnie, postfeministyczną²⁷. Pierw-

²⁷ Przy czym wiele z powieści przywołanych w niniejszym artykule zawiera elementy (motywy, postaci, schematy fabularne, zabiegi narracyjne itd.), które w ramach roboczej hipotezy określiłabym jako mające częściowo charakter feministyczny, częściowo zaś – postfeministyczny. Wstępne ustalenia – wymagające weryfikacji – skłaniają mnie

sze z nich uważam za najważniejsze i nadrzędne w takim sensie, że to właśnie z niego wynikają kolejne. W ramach podsumowania kryteria te proponuję ująć – w uproszczeniu – w formie tabeli:

Feministyczny model bohaterki	Postfeministyczny model bohaterki
Dążenie do emancypacji poprzez działania na rzecz zmiany społeczno-kulturowej, a nawet politycznej	Dążenie do emancypacji poprzez egocentryczne działania na rzecz indywidualnego poczucia empowermentu
Działanie w zgodzie z ideami siostrzeństwa	Bezrefleksyjna afirmacja <i>girl power</i> , ignorowanie idei siostrzeństwa, w skrajnej postaci – wrogość między kobietami
Niezależność działań, rozwoju i sukcesu od relacji o charakterze romantycznym	Uwikłanie w obligatoryjny schemat heteronormatywnego romansu
Posiadanie własnego ciała w sensie społecznym i kulturowym	Zawłaszczenie ciała przez patriarchalną kulturę i społeczność
Subwersywność genderowa, uwolnienie z normatywizmu płci kulturowej – „trzecia droga”	Odgrywanie roli tradycyjnie uznawanej za męską

Proponowane przeze mnie kierunki rozważań mają charakter wewnątrztekstowy. Konkludując, chcę jednak zaznaczyć moją świadomość uwarunkowań zewnątrztekstowych – rynkowo-marketingowych, ale też związanych z psychologią odbioru – a zarazem zasygnalizować tę kwestię jako wartą osobnych, choć komplementarnych, analiz. Jak słusznie zauważa Małgorzata Wójcik-Dudek (2017: 64):

[...] odbiór „wyrafinowanej” literatury feministycznej wymaga od czytelniczki porzucenia tego, co do tej pory było dla niej swojskie i bezpieczne, choć wygenerowane przecież przez męską kulturę. Swoistego rodzaju ogołocenie z wartości, które do tej pory były gwarantem stabilności kobiecego świata, skutkuje samotnością, bezradnością, ale skłania również do poszukiwania i definiowania siebie od nowa. Taka lektura zawsze jest trudnym wyzwaniem, ale czasami bywa udanym seansem terapeutycznym.

Popularność postfeministycznych tekstów kultury wynika zatem również z komfortu ich odbioru. *Fake* feminizm daje przyjemną i atrakcyjną iluzję kwestionowania patriarchalnych wzorców, emancypacji utożsamianej z szeroko pojętym sukcesem osobistym oraz wyzwolenia z kulturowej opresji. Identyfikację i wnikliwą analizę zarówno autentycznie, jak i fałszywie feministycznych utworów, szczególnie chętnie czytanych przez młodych dorosłych, a więc przypuszczalnie współtworzących ich schematy myślenia – a do takich niewątpliwie należy fantastyka – uważam za wyjątkowo ważną; zwłaszcza w Polsce, w której debata społeczna nad modelami kobiecości wciąż jest bardzo żywa i wyraźnie potrzebna.

ku tezie, że jest to przypadek m.in. *Igrzysk śmierci*, *Trylogii Grisza*, *Wonder Woman* i *Roku próby*.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTU

- Anderson, S. (2020). *Dom na kurzych łapach*. (P. Helmej, tłum.). Białystok: Wydawnictwo Kobiece.
- Bardugo, L. (2013). *Cień i kość. Trylogia Grisza. Tom 1*. (A. Pochłódka-Wątarek, tłum.). Słupsk: Papierowy Księżyc.
- Bardugo, L. (2014). *Szturm i grom. Trylogia Grisza. Tom 2*. (A. Pochłódka-Wątarek, tłum.). Słupsk: Papierowy Księżyc.
- Bardugo, L. (2015). *Ruina i rewolta. Trylogia Grisza. Tom 3*. (A. Pochłódka-Wątarek, tłum.). Słupsk: Papierowy Księżyc.
- Bardugo, L. (2021). *Wonder Woman. Zwiastunka wojny*. (A. Laskowska, tłum.). Warszawa: Egmont Polska.
- Chainani, S. (2015). *Akademia Dobra i Zła*. (M. Kaczarowska, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Jaguar.
- Collins, S. (2009). *Igrzyska śmierci*. (M. Hesko-Kołodzińska, P. Budkiewicz, tłum.). Poznań: Wydawnictwo Media Rodzina.
- Collins, S. (2010a). *Igrzyska śmierci. W pieścieniu ognia*. (M. Hesko-Kołodzińska, P. Budkiewicz, tłum.). Poznań: Wydawnictwo Media Rodzina.
- Collins, S. (2010b). *Igrzyska śmierci. Kosogłos*. (M. Hesko-Kołodzińska, P. Budkiewicz, tłum.). Poznań: Wydawnictwo Media Rodzina.
- Dabos, Ch. (2019). *Lustrzanna. Tom 1: Zimowe zaręczyny*. (P. Łapiński, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Entliczek.
- Dabos, Ch. (2020a). *Lustrzanna. Tom 2: Zaginieni z Księżycowa*. (P. Łapiński, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Entliczek.
- Dabos, Ch. (2020b). *Lustrzanna. Tom 3: Pamięć Babel*. (P. Łapiński, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Entliczek.
- Dabos, Ch. (2021). *Lustrzanna. Tom 4: Echa nad światem*. (P. Łapiński, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Entliczek.
- Faber, A. (2019). *Krew Ferów. Miasto snów*. Poznań: We need YA.
- Faber, A. (2020). *Krew Ferów. Dom wiedźm*. Poznań: We need YA.
- Gallego, L. *Tam, gdzie śpią drzewa*. (2013). (K. Jaszecka, tłum.). Rzeszów: Dreams Wydawnictwo.
- Hendel, P. (2017a). *Żniwiarz. Pusta noc*. Poznań: Czwarta Strona.
- Hendel, P. (2017b). *Żniwiarz. Czerwone słońce*. Poznań: Czwarta Strona.
- Hendel, P. (2018). *Żniwiarz. Trzynasty księżyc*. Poznań: Czwarta Strona.
- Hendel, P. (2019). *Żniwiarz. Droga dusz*. Poznań: Czwarta Strona.
- Hendel, P. (2020). *Żniwiarz. Czarny świt*. Poznań: Czwarta Strona.
- Liggett, K. (2021). *Rok próby*. (D. Olejnik, tłum.). Wrocław: Wydawnictwo Śląskie.
- Marriott, Z. (2013). *Królestwo łabędzi*. (M. Walendowska, tłum.). Warszawa: Egmont Polska.
- Meyer, M. (2012). *Cinder*. (D. Konowrocka, tłum.). Warszawa: Egmont Polska.
- Meyer, M. (2013). *Scarlett*. (D. Konowrocka, tłum.). Warszawa: Egmont Polska.
- Meyer, M. (2019). *Cress*. (D. Konowrocka, tłum.). Warszawa: Egmont Polska.
- Meyer, M. (2020). *Winter*. (D. Konowrocka, tłum.). Warszawa: Egmont Polska.
- Polak, A. (2017). *Król Kier*. Poznań: Czwarta Strona.
- Pullman, Ph. (2004a). *Mroczne materie. Tom 1: Zorza północna*. (E. Wojtczak, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Albatros.
- Pullman, Ph. (2004b). *Mroczne materie. Tom 2: Magiczny nóż*. (E. Wojtczak, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Albatros.

- Pullman, Ph. (2004c). *Mroczne materie. Tom 3: Bursztynowa luneta*. (E. Wojtczak, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Albatros.
- Pullman, Ph. (2020a). *La Belle Sauvage*. (W. Szypuła, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo MAG.
- Pullman, Ph. (2020b). *Tajemna wspólnota*. (W. Szypuła, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo MAG.
- Szczygielski, M. (2019). *Królowa wody*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza AS, Instytut Wydawniczy Latarnik im. Zygmunta Kałużyńskiego.
- Warda, M. (2015). *5 sekund do Io*. Poznań: Wydawnictwo Media Rodzina.
- Warda, M. (2017). *5 sekund do Io. Rebeliantka*. Poznań: Wydawnictwo Media Rodzina.

LITERATURA PRZEDMIOTU

- Adriaens, F. (2009). Post feminism in popular culture: A potential for critical resistance?. *Politics and Culture*, 4.
- Adriaens, F., Van Bauwel, S. (2014). *Sex and the city*: a postfeminist point of view? Or how popular culture functions as a channel for feminist discourses. *Journal of Popular Culture*, 47(1), 174–195.
- Bacchilega, C. (1997). *Postmodern fairy tales: Gender and narrative strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Barani, K. (2008). Wirtualne wspólnoty kobiet na forach internetowych jako źródło wsparcia w przygotowaniu do macierzyństwa. W: B. Szmigielska (red.), *Całe życie w sieci* (s. 177–204). Kraków: WUJ.
- Bardsley, A. (2006). Girlfight the power: Teaching contemporary feminism and pop culture. *Feminist Teacher*, 16, 3, 189–204.
- Bednarek, M. (2011). Ucieczka z zamkowej wieży, czyli o feministycznym prze-pisywaniu baśni w prozie polskiej po 1989 r. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 2, 229–249.
- bell hooks (2000). *Feminism is for everybody: Passionate Politics*. Cambridge, MA: South End Press.
- Bloom, J.D. (2017). *Reading the male gaze in literature and culture: Studies in erotic epistemology*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bovaird-Abbo, K. (2014). Neglected yet noble: Nyneve and female heroism in Thomas Malory's *Le morte darthur*. W: L.M. Campbell (red.), *A quest of her own: Essays on the female hero in modern fantasy* (s. 35–54). Jefferson, NC: McFarland.
- Całek, A., Olkusz, K., Korczak, A., Skowera, M. (2017). Ta dziwna instytucja zwana fantastyką młodzieżową. O polskich i zachodnich badaniach nad fantastyką młodzieżową rozmawiają Anita Całek, Ksenia Olkusz, Aleksandra Korczak i Maciej Skowera. *Creatio Fantastica*, 1(56), 115–125.
- Campbell, J. (1997). *Bohater o tysiącu twarzy* (A. Jankowski, tłum.). Poznań: Zysk i S-ka.
- Cart, M. (2010). *Young adult literature: From romance to realism*. Chicago: American Library Association.
- Cart, M. (2016). Young adult literature: The state of a restless art. *SLIS Connecting*, 5, 1, 47–65. DOI: 10.18785/slis.0501.07.
- Cielemęcka, O. (2014). Czas feminizmu. W: P. Chudzicka-Dudzik, E. Durys (red.), *Konteksty feministyczne. Gender w życiu społecznym i kulturze* (s. 27–40). Łódź: Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych Uniwersytetu Łódzkiego.
- Craven, A. (2017). *Fairy tale interrupted: Feminism, masculinity, wonder cinema*. Bern, New York: Peter Lang.

- Cristofari, C., Guitton, M.J. (2016). Aca-fans and fan communities: An operative framework. *Journal of Consumer Culture*, 0(0), 1–19.
- Farnia, F. (2019). Is the film as empowering as the book? Studying empowerment in *A Monster Calls*. *Dzieciństwo. Literatura i Kultura*, 1(1), 147–158.
- Flamma, A. (2021). *Akcja jest kobietą. Lara Croft oraz inne bohaterki gier akcji i przygodowych typu point & click z lat 1996–2018*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Graff, A. (2021). *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*. Wyd. poszerzone i uzupełnione. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy. Wersja elektroniczna.
- Gromkowska-Melosik, A. (2010). Power Girl i kontrowersje wokół (pop)kulturowej emancypacji kobiet współczesnych. W: A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik (red.), *Kultura popularna. Konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe* (s. 205–230). Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls.
- Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Gulczyńska, A., Granosik, M. (red.). (2014) *Empowerment w pracy socjalnej. Praktyka i badania partycypacyjne*. Warszawa: Centrum Rozwoju Zasobów Ludzkich.
- Hammer, R., Kellner, D. (2009). Third-wave feminism, sexualities, and the adventures of the posts. W: B. Mousli, E.-A. Roustang-Stoller (red.), *Women, feminism, and femininity in the 21st century: American and French perspective* (s. 219–234). New York: Palgrave Macmillan.
- Helios, J., Jedlecka, W. (2018). *Urzeczywistnianie idei feminizmu w ogólnowiatowym dyskursie o kobietach*. Wrocław: E-Wydawnictwo. Prawnicza i Ekonomiczna Biblioteka Cyfrowa. Wydział Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Jewtuch, K., Kowalczyk, K., Płoszaj, J. (red.). (2016). *Kobieca strona popkultury*. Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”.
- Kasperek, K. (2014). Ciri – dziecko, dziewczica, cyborg. W: E. Bartos, D.K. Chwolik, P. Majerski, K. Niesporek (red.), *Literatura popularna. T. 2: Fantastyczne kreacje światów* (s. 245–262). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kinser, A.E. (2004). Negotiating spaces for/through third-wave feminism. *NWSA Journal*, 16, 3, 124–153.
- Kłusek, O. (2016). Prawda o kobiecie – feminizm i trywializacja w kobiecej prasie segmentu luksusowego w Polsce. *Media – Biznes – Kultura. Dziennikarstwo i komunikacja społeczna*, 1, 27–44.
- Kostecka, W. (2016). Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue. *Creatio Fantastica*, 2(53), 23–39.
- Kowalczyk, K. (2016). *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*. Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Lasoń-Kochańska, G. (2004). Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu. *Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska*, 3, 173–182.
- Lasoń-Kochańska, G. (2005). Kora, Demeter i inne. Córki ojców, córki matek. *Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska*. 4, 189–200.
- Lasoń-Kochańska, G. (2012). *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar tematyczny*. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej.
- Lisiak, A. (2019). Poza girl power. Dziewczyński opór, kontrpubliczności i prawo do miasta. *Praktyka Teoretyczna*, 32, 47–63.
- Łapniewska, Z. (2017). Etyka troski a gospodarka przyszłości. *Praktyka Teoretyczna*, 24, 2, 101–122.

- Marecki, Z. (2018). *Nowy sentymentalizm. Światopogląd i poetyka polskiej powieści dla kobiet po 1989 roku*. Słupsk: Akademia Pomorska.
- McRobbie, A. (2007). Post-feminism and popular culture: Bridget Jones and the new gender regime. W: D. Negra, Y. Tasker (red.), *Interrogating postfeminism: Gender and the politics of popular culture* (s. 27–39). Durham, London: Duke University Press.
- Melosik, Z. (2010). *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls.
- Mrozik, A. (2012). „Siostrzeństwo nas wyzwoli”? W: *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku* (s. 235–241). Warszawa: Pro Cultura Litteraria, Instytut Badań Literackich.
- Munford, R., Waters, M. (2014). *Feminism and popular culture: Investigating the postfeminist mystique*. London, New York: I.B. Tauris.
- Murdock, M. (1990). *The heroine's journey: Woman's quest for wholeness*. Boston, MA: Shambhala.
- Myrdzik, B. (2017). O niektórych konsekwencjach zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych. *Educatio Nova*, 2, 116–128. DOI: 10.17951/n.2017.2.115.
- Negra, D., Tasker, Y. (2007). Introduction: Feminist politics and postfeminist culture. W: D. Negra, Y. Tasker (red.), *Interrogating postfeminism: Gender and the politics of popular culture* (s. 1–26). Durham, London: Duke University Press.
- Nicholson, S. (2011). The problem of woman as hero in the work of Joseph Campbell. *Feminist Theology*, 19(2), 182–193. DOI: 10.1177/0966735010384331.
- Pershing, L., Gablehouse, L. (2010). Disney's *Enchanted*: Patriarchal backlash and nostalgia in a fairy tale film. W: P. Greenhill, S.E. Matrix (red.), *Fairy tale films: Visions of ambiguity* (s. 137–156). Logan, Utah: Utah State University Press.
- Pinterics, N. (2001). Riding the feminist waves: In with the third?. *Canadian Women's Studies*, 20/21, 4/1, 15–23.
- Płoszaj, J. (2016). Powabne wybranki Mordimera Madderdina. Kreacje i role postaci kobiecych w cyklu inkwizytorskim Jacka Piekary na tle przygodowego schematu fabularnego. W: K. Jewtuch, K. Kowalczyk, J. Płoszaj (red.), *Kobiecego strona popkultury* (s. 33–49). Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”.
- Projansky, S., Vande Berg, L.R. (2000). Sabrina, the teenage...?: Girls, witches, mortals and the limitations of prime-time feminism. W: E.R. Helford (red.), *Fantasy girls: Gender in the new universe of science fiction and fantasy television* (s. 13–40). Lanham, Md: Rowman & Littlefield.
- Pryszmont-Ciesielska, M. (2017). *Opowiedz mi o swoich badaniach, a powiem Ci, kim jesteś*. O splataniu się życia osobistego z pracą naukową w kontekście auto/biograficznych praktyk badawczych. *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja*, 20, 4(80), 121–132.
- Sassatelli, R. (2011). Interview with Laura Mulvey: Gender, gaze and technology in film culture. *Theory, Culture & Society*, 28(5), 123–143. DOI: 10.1177/0263276411398278.
- Schanoes, V.L. (2014). *Fairy tales, myth, and psychoanalytic theory: Feminism and retelling the tale*. Farnham: Ashgate.
- Sieracka, J. (2015). Postfeministyczne próby odzyskania „kobiecego doświadczenia” jako odpowiedź na trzeciofalowy kryzys zwrotu doświadczeniowego. W: Ł. Gajewski, J. Osiński, A. Szwagrzyk, P. Tański (red.), *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne* (s. 76–83). Toruń: ProLog. *Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne*.
- Skowera, M. (2016). Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych. *Creatio Fantastica*, 2(53), 41–56.
- Słownik języka polskiego pod red. W. Doroszewskiego, hasło: „aktywność”, <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/aktywnosc;5408256.html>.

- Słownik języka polskiego PWN*, hasło: „aktywny”, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/aktywno%C5%9B%C4%87.html>.
- Snowden, K. (2010). Fairy tale film in the classroom: Feminist cultural pedagogy, Angela Carter, and Neil Jordan's *The Company of Wolves*. W: P. Greenhill, S.E. Matrix (red.), *Fairy tale films: Visions of ambiguity* (s. 157–177). Logan, Utah: Utah State University Press.
- Strand, G. (2011). Feminizm amerykański trzeciej fali – zmiana i kontynuacja. *Przegląd Politologiczny*, 2, 19–27.
- Szolc, K. (2020). Upęłnomocnianie (empowerment) kobiet z plemienia Hmongów w Wietnamie. *Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze*, 586(1), 60–69.
- Uniłowski, K. (2003). Wojowniczk, czarodziejki i kochanki. Pamięci więdźmy Saymoore. *Opcje*, 3, 20–28.
- Urbańska, M. (2011). Empowerment dziewcząt. Spojrzenie z perspektywy równości płci. W: A. Garbarz, B. Szluz, M. Urbańska, W. Walc (red.), *Rodzina w środowisku lokalnym. Pomoc – wsparcie – opieka* (s. 105–118). Rzeszów: „Koraw” Dorota Koząb.
- Valdivia, A.N., Projansky, S. (2006). Feminism and/in mass media. W: B.J. Dow, J.T. Wood (red.), *The Sage handbook of gender and communication* (s. 273–296). Thousand Oaks – London – New Delhi: Sage Publications.
- Walker, R. (1992). Becoming the Third Wave. *Ms Magazine*, 41, 86–88.
- Warren, K.J. (1997). *Ecofeminism: Women, culture, nature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Williams, Ch. (2010). The shoe still fits: Ever after and the pursuit of a feminist Cinderella. W: P. Greenhill, S.E. Matrix (red.), *Fairy tale films: Visions of ambiguity* (s. 99–115). Logan, Utah: Utah State University Press.
- Worek, B. (2012). Kiedy poznający podmiot jest działającą kobietą: przypadek badań feministycznych. *Zarządzanie Publiczne*, 19, 125–135.
- Wójcik Dudek, M. (2017). Siostrzaństwo lektury. O związkach powieści dla kobiet i dziewcząt. W: K. Tałuc (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży. Tom 5* (s. 57–78). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Zabrzewska, A. (2019). Gender w literaturze dla dzieci. Feministyczna metodologia: Ciało, Głos, Opowieść. *AVANT*, XI, 3, 133–150.
- Zasacka, Z. (2014). *Czytelnictwo dzieci i młodzieży*. Warszawa: Instytut Badań Edukacyjnych.
- Zasacka, Z. (2020). Czytelnictwo młodzieży szkolnej 2017. *Rocznik Biblioteki Narodowej*, LI, 11–243.
- Zipes, J. (2009). *Relentless progress: The reconfiguration of children's literature, fairy tales, and storytelling*. New York: Routledge.
- Zipes, J. (2012). A Grimm review of *Snow White and the Huntsman*: Fairy tale expert Jack Zipes shares his thoughts on the latest adaptation. Rozmowa przeprowadzona przez K. Annabelle Smith. *Smithsonian.com*. Pobrano z: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/a-grimm-review-of-snowwhite-and-the-huntsman-113203213/>.
- Żaglewski, T. (2019). Supermoc dziewczęcej przyjaźni. Wokół wybranych komiksowych wizerunków *girl power*. *Literatura i Kultura Popularna*, 25, 407–428. DOI: 10.19195/0867-7441.25.23.

NETOGRAFIA

- Arya, A. (2018). 19 must-watch movies with strong female characters in the lead. *Vogue*. Pobrano z: <https://www.vogue.in/content/19-must-watch-movies-with-strong-female-characters-in-the-lead>.

- Majmurek, J. (2021). Kobieca siła przekracza stereotypy. *Forbes*. Pobrano z: <https://www.forbes.pl/forbeswomen/jaka-jest-nowa-bohaterka-seriali-o-kobietach-i-dla-kobiet-lamanie-stereotypow/hh7mb93>.
- Silna postać kobieca w literaturze*, <https://lubimyczytac.pl/dyskusja/69/24257/silna-postac-kobieca-w-literaturze>.
- Silne kobiety w literaturze Young Adult* (2017). Niestatystyczny.pl. Pobrano z: <https://niestatystyczny.pl/2017/08/07/silne-kobiety-w-literaturze-young-adult/>.
- Sterna, A. (2019). Odważne i zdeterminowane: silne kobiety w filmach. Onet Film. Pobrano z: <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/odwazne-i-zdeterminowane-silne-kobiety-w-filmach/dsd373j>.
- Strong Female Character Book Lists*, <https://www.goodreads.com/list/tag/strong-female-character>.
- Tarnawska, M. (2019). Siła kobiet, czyli filmowe bohaterki, które biorą sprawy w swoje ręce. *Empik Pasje. Magazyn Online*. Pobrano z: <https://www.empik.com/empikultura/sila-kobiet-czyli-filmowe-bohaterki-ktore-biora-sprawy-w-swoje-rece,107290,a>.