

Dziewczyna i chłopak (Ożogowska, Loth) – o konstrukcji ról płciowych

DOROTA DĄBROWSKA

Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, asystent na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW w Warszawie, sekretarz redakcji czasopisma „Załącznik Kulturoznawczy”.
Zainteresowania naukowe: perswazyjność kultury artystycznej, współczesne koncepcje tożsamości polskiej, przekład intersemiotyczny.

Słowa kluczowe / Key words

esencjalizm, konstruktywizm, płeć, rola społeczna, *gender*, essentialism, constructivism, social role

DOI

10.56351/PLEOGRAF.2022.4.07

Streszczenie

Cel artykułu stanowi spojrzenie na serial *Dziewczyna i chłopak* (w reżyserii Stanisława Lotha) oraz jego literacki pierwowzór – powieść Hanny Ożogowskiej, pod kątem ich znaczenia dla kształtowania świadomości dotyczącej ról płciowych. Intencją autorki analizy jest uważny ogląd wybranych sposobów reprezentowania wzorców męskości i kobiecości, obowiązujących w realiach społecznych drugiej połowy XX wieku oraz refleksja nad ich wartościowaniem zawartym w tekstach kultury. Przeprowadzona interpretacja zmierza ku wskazaniu różnic między wizją zawartą w powieści Ożogowskiej oraz wpisaną w serial Lotha oraz próbie określenia, w jakim stopniu teksty te potraktować można jako wypowiedzi podważające obowiązujące konwencje relacji społecznych, w jakim zaś jako potwierdzenie ich silnego zakorzenienia w mentalności ich użytkowników. Pojęciami przydatnymi do usytuowania analizowanych wypowiedzi wśród innych dotyczących tej problematyki są konstruktywizm i esencjalizm – kategorie eksponujące zróżnicowane koncepcje epistemologiczne.

***Dziewczyna i chłopak* (Ożogowska, Loth) – o konstrukcji ról płciowych**

DOROTA DĄBROWSKA

Summary

The aim of the article is to look at the television series *Dziewczyna i chłopak* (*Girl and boy*, directed by Stanisław Loth) and its literary prototype – a novel by Hanna Ożogowska – in terms of their significance for the shaping of awareness of gender roles. The author's intention in the analysis is to look carefully at selected ways of representing patterns of masculinity and femininity, valid in the social reality of the second half of the 20th century, and to reflect on their value judgements contained in cultural texts. The aim of the interpretation is to indicate the differences between the vision contained in Ożogowska's novel and that of Loth's series, and to attempt to determine to what extent these texts can be treated as statements undermining the binding conventions of social relations, and to what extent as confirmation of their strong roots in the mentality of their users. Constructivism and essentialism – categories that expose different epistemological concepts – are useful concepts to situate the analysed utterances among others concerning this issue.

Dziewczyna i chłopak (Ożogowska, Loth) – o konstrukcji ról płciowych

DOROTA DĄBROWSKA

Dziewczyna i chłopak – sześcioczęściowy serial w reżyserii Stanisława Lotha, zrealizowany w 1977 roku, na podstawie opublikowanej pod tym samym tytułem kilkanaście lat wcześniej (1961) powieści Hanny Ożogowskiej – stanowi jeden z najistotniejszych i najbardziej popularnych polskich tekstów kultury XX wieku antycypujących współczesną refleksję nad konstruktywistycznym charakterem ról płciowych. Zagadnienie to podpowiadane jest w sposób jednoznaczny przez sam tytuł filmu i książki, zostaje również wyeksponowane w ich fabułach. Moją intencją jest podjęcie refleksji nad tym, w jakim stopniu zawarte w tych dwóch tekstach kultury obserwacje dotyczące ról płciowych komponują się ze współczesną wrażliwością społeczną, znajdującą odzwierciedlenie w badaniach naukowych, przede wszystkim z zakresu *gender studies*.

Podstawowym problemem, podejmowanym w obrębie tego nurtu badawczego jest kwestia antyesencjalnego definiowania płci, która postrzegana jest przez badaczy jako dwoista, składająca się z płci biologicznej i kulturowej¹.

Wyodrębnienie tego drugiego aspektu wiąże się ze świadomością, że kompozycja tych dwu płaszczyzn nie jest sprawą oczywistą – skoro wzorce związane z męskością i kobiecością mają status kulturowy², czyli nadany w procesie socjalizacji, to nie mają one charakteru determinującego, a – w większym stopniu – przygodny, możliwy do swobodnego kształtowania. Refleksja nad *Dziewczyną i chłopakiem* w kontekście *gender studies* na elementarnym poziomie oznacza więc pytanie o to, czy charakterystyka płci dokonywana jest tu z pozycji esencjalnego przekonania o przyległości wzorców kulturowych wobec determinant biologicznych (lub też wręcz o ich nierozzerwalności), czy też dochodzi do podważenia oczywistości tej relacji.

Nim przejdę do rozważań na temat przekazu zawartego w serialu Lotha, przyjrzyjmy się fabularnej konstrukcji literackiego pierwowzoru. Powieść Ożogowskiej przedstawia losy dwojga dzieci – rodzeństwa, nastoletnich Tosi i Tomka (uczniów klasy piątej i szóstej), którzy w rezultacie niefortunnej sytuacji postanowili zamienić się rolami, tzn. udawać siebie wzajemnie. Tomek, któremu ojciec w ramach kary zabronił wychodzić z domu, poprosił siostrę, by go udawała, ta – pod presją perswazji brata – zgodziła się, by uniknąć gniewu ojca. W wyniku nieoczekiwanej zmiany planów dotyczących wakacyjnych wyjazdów dzieci, Tosia – zgodnie z umową mająca udawać Tomka tylko przez

¹ A. Burzyńska, *Gender i queer* [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 442-450.

² Na temat dyskursywnego charakteru płci por. J. Butler, *Gra płci*, tłum. I. Kurz, „Dialog” 2003, nr 10, s. 101.

godzinę – pojechała w miejsce, gdzie oczekiwano jej brata, on zaś trafił na wieś, gdzie spodziewano się jej. Bohaterowie przez około miesiąc odgrywali wzajemnie swoje role, czytelnicy powieści są świadkami licznych perypetii, wynikających z konieczności dostrajania swoich zwyczajów i umiejętności do oczekiwań spoczywających na zastępowanych osobach. Powieść Ożogowskiej zawiera więc informacje na temat społecznych stereotypów dotyczących płci, weryfikuje je oraz sprawdza możliwość przekraczania reguł, które nimi sterują.

Ekspozycja materii wypowiedzi – w stronę konstrukttywizmu

Patrząc na tekst Ożogowskiej i serial Lotha z perspektywy analizy formalnej, dostrzec można w obu przekazach liczne elementy kwestionujące oczywistość związku między słowem/znakiem a rzeczywistością. Od pierwszych stron powieści czytelnik jest wprowadzany w rzeczywistość umowną, taką, której szkielet często się ujawnia, dzięki czemu powieść interpretować można jako autotematyczną wypowiedź na temat konstrukttywizmu. Dzieje się to przede wszystkim przez częste cytowanie sformułowań, które stylistycznie różnią się od mowy narratora: *Naturalnie, ojciec zawsze daje mamie „ostatnie słowo”³; Podobno, jak się mówi w rodzinie, odziedziczył te cechy po swoim ojcu* (H.O., s. 6); *tak zwaną życiową dzielność* (H.O., s. 6); *choć jest „oczkiem” w głowie* (H.O., s. 6); *Tomek (...) mówiący*

już o sobie „my mężczyźni” (H.O., s. 6); *Krótkie spięcia? To chyba za łagodne określenie* (H.O., s. 7); *pogoda, jak to się mówi, dopisała* (H.O., s. 143). Częste postugiwanie się cudzysłowem w początkowych partiach tekstu zapowiada zabieg stosowany w jego dalszych częściach: określanie Tomka-letnika jako „córki” lub „Tosi”, dziewczynki zaś jako „Tomka”.

W piątym akapicie tekstu pojawiają się sformułowania *pękata torba (...)* wybiera się z *Tomkiem daleko, (...) do leśniczówki do wuja Stefana i cioci Oli, na tak długo, dopóki tam z Tomkiem wytrzymają* (H.O., s. 5) oraz *Tomek będzie tam musiał chodzić jak zegarek* (H.O., s. 5), zaś w kolejnym – słowa „wytrzyma” i „zegarek” zostają ujęte w cudzysłów, jako wyrażenia „obce” mowie narratora, reprezentatywne dla sposobu myślenia ojca. Przejawem dystansowania się wobec możliwości jednoznacznego relacjonowania rzeczywistości są również liczne frazeologizmy, porównania, przysłowia, skonwencjonalizowane metafory, np. *jest jak beczka prochu, koło której trzeba chodzić ostrożnie i bardzo uważać na ogień; burze z piorunami; „trafiła kosa na kamień”; „jak pięść do nosa”; „boryka się z losem”; „pycha na sto dwa”* (H.O., s. 6-9).

Jako sygnał autotematyzmu i refleksji nad utrwalonymi konwencjami oraz możliwością ich przekraczania potraktować można również rozpoczęcie utworu⁴ od opisu bałaganu, którego

³ H. Ożogowska, *Dziewczyna i chłopak, czyli heca na 14 fajerek*, Akapit Press, Łódź 2004, s. 6. Kolejne cytaty z powieści Ożogowskiej oznaczone zostaną w nawiasach inicjałami H.O., wraz ze wskazaniem numeru strony.

⁴ Por. uwagi M. Kawki na temat metatekstowego charakteru formuł inicjalnych – M. Kawka, *Funkcje wyrażen i relacji metatekstowych w wypowiedzi literackiej* [w:] *Idem, Metatekst w tekście narracyjnym na przykładzie współczesnych utworów*

istotę stanowi zburzenie ładu, zakwestionowanie porządku (*Inaczej tu dzisiaj niż zwykle, obco i nawet niepokojąco. Zamiast codziennego, przyjemnego ładu panuje wyraźny rozgardiasz* – H.O., s. 5). W kontraście do chaosu panującego w mieszkaniu – w inicjalnym opisie pojawiają się również walizki, oczekujące na wyjazd – każda o innym charakterze, korespondującym z powieściową charakterystyką bohatera, będącego jej właścicielem. Można potraktować ten zabieg jako tematyzację napięcia, opozycji między utrwalonym układem a możliwymi odmiennymi kompozycjami rzeczy i zjawisk.

Związek fabuły *Dziewczyny i chłopaka* z, ufundowanymi na myśleniu konstruktywistycznym, *gender studies* przejawia się już w samym dążeniu analizowanych tu tekstów kultury do uwrażliwienia na „różnice płci oraz ich funkcję w społeczeństwie i kulturze”⁵.

„Bliźniacze” antycypacje, reprodukcje paternalistycznego wzorca

Jako serialowy odpowiednik wątków autotematycznych, skłaniających ku interpretacji problematyki płciowej w kontekście konstruktywizmu, potraktować można liczne sygnały podobieństwa bohaterów, uwidaczniające się nie tylko na płaszczyźnie fabularnej, ale w symbolice poszczególnych motywów, scen. Pojawiają się one przede wszystkim w pierwszym odcinku *Dziewczyny i chłopaka* zatytułowanym *Poprawka*. Tomek w

czasie odwiedzin u Tosi w szpitalu spotyka na korytarzu bliźniaków – Darka i Kasię, którzy zdradzają mu, że zamienili się ubraniami i udają siebie wzajemnie. Postaci te pojawiają się również w dalszej części odcinka – w scenie castingu do filmu (tu sugerują, że znów się zamienili, wbrew wrażeniu odbiorcy, że tym razem do tego nie doszło). Zgromadzony na podwórku tłumek składa się wyłącznie z par podobnych do siebie osób – widz obserwuje je jako początkowo odwrócone do kamery tyłem (prezentujące się w tym wydaniu jako identyczne), po chwili – po przekręceniu głów frontem do widza – jako zaskakująco do siebie podobne, choć nie całkownie identyczne. Zwielokrotnienie motywu nadaje mu niepokojącego charakteru, kojarzy się z rzeczywistością koszmarne snu, wprowadza aurę dezorientacji. Motyw bliźniaczego podobieństwa występuje również w ujęciu pokazującym matkę Tosi, poszukującą dla niej ubrań w sklepie – wśród kadrów prezentujących przeglądanie odzieży widz zaobserwować może również obraz dziecięcej głowy w czerwonym berecie, odbijającej się w lustrze. Z wątkiem tym koresponduje motyw przebierania się, przymierzania strojów – występuje on np. w ujęciu nakręconym przy Zodiaku, gdzie dziewczęta, napotkane przez Tosię, przymierzają kolejno jej kapelusik. Jako wyraźnie do siebie podobnych rozpoznajemy również braci – Jurka i Henia, którzy ukazują się jako przemykające między drzewami postaci w identycznych strojach. W serialowej wersji *Dziewczyny i chłopaka* została również dodana scena pomyłki sąsiadki, pani Krogulskiej, która wzięła Tosię za

literatury dla dzieci, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1990, s. 81-102.

⁵ A. Burzyńska, dz.cyt., s. 441.

Tomka. Podobieństwo, identyczność, drobna różnica, możliwość zmiany stroju, przebieranie się – wszystkie te motywy wiążą się z konstruktywistyczną koncepcją kształtowania tożsamości oraz z „teatrem życia codziennego”⁶, świadomością zapośredniczonego charakteru ról, w jakich człowiek funkcjonuje w świecie społecznym.

Wyeksponowanie motywu podobieństwa – w wielu wariantach – skłania ku refleksji nad ruchomością wzorców i identyfikacji, wskazuje na płynność tożsamości, sugeruje więc możliwość przekraczania ról, dynamicznego charakteru reprezentowanych cech i pozycji. W ten sposób film przybliżył się, podobnie jak powieść, do perspektywy konstruktywistycznej. Motyw podobieństwa pozwala na skojarzenie również z ludzką skłonnością do naśladownictwa, kopiowania innych oraz z płynnością tożsamości, jej zapośredniczeniem i zakorzenieniem we wzorcach. Wątek ten rozwinięty zostaje poprzez ukazanie dążenia chłopców do upodobnienia się do mężczyzn. Widać to szczególnie w tendencji Tomka do podkreślania autorytetu ojca oraz przejmowaniu niekiedy jego roli wobec Tosi (por.: *Tomek był chłopakiem bardzo ambitnym, urodzonym prowodyrem, chętnie narzucającym swą wolę innym i wymagającym posłuchu. Czyż nie był synem swego ojca? Czy nie mówi się, że jabłko pada niedaleko od jabłoni* – H.O., s. 13). Również kuzyni – Jurek i Henio – przyjmują rolę „twardych”, nieuczuciowych, zainteresowanych „męskimi”

zajęciami chłopaków. Gdy tylko jednak (serialowa) Tosia zdradza, że nie lubi polowań, chłopcy przyznają, że oni również (– *Dobrze, że nienabita. Ja tak nie lubię polowania i huku; „- Mądrze gadasz. To tak jak i my* – odcinek IV, *Dochodzenie*). Przedwczesne i sztuczne aspirowanie do męskich ról przez chłopców widać również wyraźnie w (serialowej) scenie, w której Henio głaszcze konia – z dużą czułością i wrażliwością. Gdy jednak bohater orientuje się, że znajduje się w horyzoncie obserwacji Tomka – te „niemęskie” cechy ustępują miejsca oschłości i chładowi. Konieczność refleksji nad tym, jaką postawę przyjąć, by wpisać się w społeczne oczekiwania, zrealizować poprawnie wzorzec, bywają wyrażane otwarcie, np. w wypowiedzi Tomka: *Ale co w takim wypadku byłoby najbardziej męskie? Przyznać się ojcu? Rany boskie!* (H.O., s. 35).

Ni pies ni wydra

Mimo wyeksponowania w pierwszej części – zarówno powieści, jak i serialu – pytań dotyczących tożsamości, dążenia do ujawnienia jej konstruktywistycznego charakteru, liczne wątki i sytuacje wpisane w fabuły obu utworów wskazują na istotne znaczenie dążenia do podtrzymywania utrwalonych, skonwencjonalizowanych wzorców. Nie zostaje ono ujęte krytycznie, jako konserwatywna forma oporu wobec wieloznacznej rzeczywistości, a raczej jako konsekwentnie powracająca potrzeba, będąca powszechnym doświadczeniem. Najbardziej wyrazistym przejawem ciężenia ku podtrzymaniu tożsamości „zakorzenionych”, „oswojonych” jest sam fakt, że Tosia i Tomek –

⁶ Por. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner, P. Śpiewak, Wydawnictwo Alatheia, Warszawa 2008.

niezależnie od tego, jak dobrze radzą sobie z przyjętymi rolami – tęsknią do swoich właściwych społecznych pozycji i dążą do ich odzyskania. Eksperyment z udawaniem osoby innej płci – w mniejszym lub większym stopniu udany – jest jedynie formą dość wymagającego wyzwania, które zmierzać musi nieuchronnie ku uldze powrotu (do tożsamości oswojonej).

Silne zakorzenie identyfikacji płciowej dochodzi do głosu w sytuacji, gdy towarzyski zabawy Tomka, przebranego za Tosię, określają obraźliwie chłopców, zaś o bohaterce mówią: *jedna dziewczyna jest mądrzejsza od pięciu chłopaków* (H.O., s. 66). Tomek reaguje na tę sytuację złością, a następnie poczuciem wewnętrznego konfliktu – *Zabolało jak ząb. Kogoś on tutaj reprezentuje, przeciw komu staje i czyich interesów broni? O zdrayco własnej płci, w jakąż to ślepa uliczkę wpakował cię najpierw brak subordynacji wobec ojca, a potem brak odwagi do wyznania przestępstwa!... Spróbuj teraz wyjść z tego z honorem!* (H.O., s. 67). Serialowi bohaterowie od początku do końca sygnalizują niechęć do mieszania ról – na sugestię, że Tosia może nosić, po powrocie ze szpitala, ubrania brata, ten odpowiada *jeszcze czego?!?*, zaś w ostatniej scenie filmu oboje reagują niezgodą na propozycję „zamienia ról” w filmie – notabene, właśnie przez nich odegranych w świecie przedstawionym serialu Lotha. Potrzeba kultywowania płciowej odrębności oraz jej silne odczuwanie przez bohaterów ujawniają się w serialowej scenie, w której Tomek opowiada Tosi o latawcach, ta zaś nie wykazuje zupełnie zainteresowania jego

słowami (dziewczyna stuka się w głowę, chłopiec wzdycha *dlaczego ja nie mam brata?!?* – odcinek I, *Poprawka*). Tosi zależy na tym, żeby nie była mylona z chłopcem, dlatego też postanawia sobie zrobić opaskę na szydełku.

Wyrazem przywiązania do konwencjonalnych ról płciowych są oczekiwania pozostałych dzieci względem Tomka i Tosi. Mimo fascynacji sprawczością i energicznością „Tosi” (przebranego Tomka), a może właśnie dzięki „rywalizacyjnemu” potencjałowi tych cech, chłopcy ze Słojewa, a przede wszystkim zdetronizowany wódz, Łukasz, oczekują od „Tosi” rezygnacji ze swojej nietypowej postawy: *Po coś te wszystkie sztuczki wyczyniała? Proce, skocznie, namiot! To dziewczyny tak robią? Ni pies, ni wydra, ni chłopak, ni dziewczyna. Istny cyrk!* (H.O., s. 135). Żądanie jednoznacznej identyfikacji z reprezentowaną płcią wraz z jej kulturowymi wzorcami umotywowane jest lękiem – przed utratą nie tylko zapewniającej stabilność hierarchii, lecz także uprzywilejowanej pozycji.

Wobec patriarchy

Problematyka ról płciowych jest obecna w *Dziewczynie i chłopaku* – zarówno Ożogowskiej, jak i Lotha – nie tylko przez temat zamiany dokonanej przez głównych bohaterów, ale również przez silnie ustrukturyzowany hierarchiczny model przedstawionej rzeczywistości społecznej. W polskiej rodzinie drugiej połowy XX wieku ukazywanej w analizowanych tu tekstach kultury władzę wyraźnie sprawuje mężczyzna, wszyscy pozostali członkowie rodziny są podporządkowani jego

woli. Pierwsza część powieści zawiera krytyczne spojrzenie na kulturę patriarchalną – od pierwszych opisów czytelnik jest świadkiem licznych sygnałów opresyjnego charakteru zależności między mężczyznami a kobietami, a także autorytarnej władzy ojca nad dziećmi⁷. Podkreśleniu rewizjonistycznej perspektywy zawartej w tekście służy postużenie się ironią – np. w następujących fragmentach opisu ojca: *Naturalnie, ojciec zawsze daje mamie „ostatnie słowo”, ale ono również zawsze, po krótkim namyśle, jednakowo brzmi: „Tak, jak powiedziałaś, będzie najlepiej”. Bo ojciec jest najmądrzejszy, a co z tego wynika – najważniejszy w rodzinie* (H.O., s. 6); *Ojciec, chociaż też uwielbiany przez córkę i syna, najtroskliwszy ojciec wymaga absolutnego podporządkowania się jego woli. Jest despotą, a do tego raptusem, w gorącej wodzie kąpanym* (H.O., s. 6); *Postanowiono (ojciec!) przenieść się do Warszawy* (H.O., s. 7). Mowa narratora jest naznaczona wewnętrznymi sprzecznościami, wskazuje na iluzoryczny charakter pewnych utrwalonych zapatrywań – „danie ostatniego słowa” jest pozorne, troskliwość kłóci się z despotyzmem, forma bezosobowa „postanowiono” sugeruje sprawczość zbiorową, jednak nawias upewnia czytelnika co do pozornego/ironicznego charakteru tej sugestii. Krytyczny obraz ojca uwidacznia się również w kontekście obserwacji jego podejścia do dzieci – Tosia jest przez niego wyraźnie faworyzowana (co zostaje uwypuklone u Lotha), zaś Tomek traktowany w sposób mało

delikatny, nie zasługuje na zrozumienie, życzliwe słowo (czego przykład stanowi serialowy dialog po powrocie chłopca z basenu: - *Przecież się uczyłem!* - *W wodzie?* - *Instruktor mnie pochwalił.* - *Dosyć!* – odcinek I, *Poprawka*). W kontraście do zachowania ojca ukazana zostaje postawa matki, która traktuje dzieci w bardziej sprawiedliwy, równy sposób⁸ (przykład stanowi scena, w której bohaterka wypowiada kolejno kwestie: - *Tomek, weź się za naukę,* - *Tosiu, wytrzym buzię* – odcinek I, *Poprawka*).

Strach przed gniewem ojca (por. H.O., s. 32) staje się motorem napędowym działań bohaterów – Tosia i Tomek postanawiają udawać siebie wzajemnie, by zapobiec domowej awanturze. Ma to dwuznaczną wymowę, bo z jednej strony pokazuje ogromną skalę lęku – skoro prowadzi on do podejmowania kuriozalnych, wymagających wyzwania, z drugiej zaś jest przyczyną perypetii o komicznym charakterze, nazwanych „heca” na czternaście fajerek”. Ojciec jest dla dzieci zarówno źródłem zagrożenia, jak i osobą wymagającą nadzwyczajnej troski, kimś w szczególny sposób potrzebującym ochrony. Wyraziście ujawnia się to w sytuacji oczekiwania dwojga domowników na powrót Tomka. Tosia, obserwująca zmartwionego rodzica, popada w przestraszenie, który skojarzyć można ze specyficzną zamianą ról (dziecko – rodzic): *Ojciec (...) po*

⁷ Serialowy Tomek, wezwany do pokoju przez ojca, wzdycha pod nosem „Na pewno będzie lanie” i dodaje, spoglądając w kierunku zdjęcia Tosi „Tośka, lepiej tego nie oglądaj” (Odcinek I, *Poprawka*).

⁸ Na temat zróżnicowanych postaw rodzicielskich (i ich językowych przejawów) w filmach por. M. Trysińska, *Chwalić czy krytykować? Analiza zachowań językowych filmowych rodziców (na przykładzie filmów animowanych dla dzieci)* [w:] *Język nasz ojczysty w sferze życia rodzinnego*, red. B. Taras, W. Kochmańska, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016, s. 120-121.

wyjściu obydwoh mężczyzn wrócił do pokoju i siadł ciężko na tapczanie. Nie chciał jeść. Podparł głowę rękami i milcząc patrzył w ziemię. Tosia przestraszyła się naprawdę. Niechby już ojciec krzyczał, kłął, kopał w krzesła i walił pięścią w stół – na to była przygotowana – ale taka cisza? (H.O., s. 22). W innym miejscu tekstu Tosia, odpowiadając na prośbę Tomka o to, żeby weszła w jego rolę przed ojcem, argumentuje: *Tomczku (...) czy ja bym ci nie pomogła? Ale ojciec. Ojciec. Czy nie przyrzekłeś mamie, tak jak i ja, że będziesz dbał o jego zdrowie i spokój?* (H.O., s. 28). Pokazanie figury rodzica jako kogoś potrzebującego opieki nadaje mu charakter bohatera słabego (uwytadnia się to dodatkowo w obawie matki przed pozostawieniem dzieci pod opieką ojca), ten zabieg sam w sobie potraktować można jako podawanie w wątpliwość patriarchalnego porządku. Nabiera to szczególnie wyrazistego (wręcz absurdalnego) wyrazu, gdy zdać sobie sprawę z tego, że zadanie opieki nad ojcem zostało powierzone dzieciom przez mamę – na czas jej nieobecności. Zamiana ról jest więc wątkiem obecnym w *Dziewczynie i chłopaku* na nie jednej płaszczyźnie tekstu.

Reprezentowany przez ojca, ale również przez Tomka i pozostałych chłopców, wzorec męskości mieści w sobie cechy, które nabierają u Ożogowskiej i Lotha krytycznego charakteru, m.in.: łaknienie uznania (por. H.O., s. 18), apodyktyczność, uniemożliwiająca dopuszczenie do głosu rozmówcy (serialowy ojciec przerywa i ucina wypowiedzi domowników – zarówno syna,

jak i żony⁹), poczucie bycia skazanym na rywalizację (zobrazowane np. w obawach Jurka i Henia, że Tomek będzie *chciał imponować (...)* *stolicą* – H.O., s. 67) lub dążenie do niej (widoczne w serialowej relacji między Tomkiem a Cześkiem – w scenach w szkolnej sali i na basenie), skłonność do przechwalania się (H.O., s. 149), „wyższościowy” stosunek do innych, a szczególnie do kobiet (*Bądź mężczyzną, chociaż rozumiem, że to przerasta twoje siły* – H.O., s. 96), przerzucanie odpowiedzialności na innych i działanie o charakterze manipulacyjnym (zobrazowane przez Tomkowe *Jeśli tu nastąpi koniec świata, to nie przeze mnie* – odcinek II, *Tosiek i Tomka*). Nieco ironicznie i niejednoznacznie zostaje przedstawiony również męski „honor”, nakazujący pomścić oponenta, który pozwolił sobie na nadanie Tomkowi przezwiska „Szydełko” (komiczny charakter motywu zostaje podkreślony zwłaszcza w serialu, przez użycie „tyrtejskiej” muzyki oraz dynamiczny montaż sceny pogoni za oprawcą). W tej perspektywie patriarchat jawi się jako system domagający się choćby częściowej rewizji, przeobrażenia, społecznie krzywdzący.

Z drugiej strony jednak wyraźnie przypisuje się mężczyznom cechy jednoznacznie pozytywne, takie jak umiejętność zarządzania innymi, sprawności organizacyjne, spryt (por. H.O., s. 92). Warto zwrócić uwagę również na wartościowanie towarzyszące opisom losów dwojga rodzeństwa. Zarówno Tosia, jak i Tomek przyjmują swoje nowe role z dużym zaangażowaniem, nie unikając

⁹ - *Do wyjazdu nie wyjdiesz z domu ani na krok. - Ja tylko chciałem... - Dostyć tego!* (Odcinek I, *Poprawka*).

błędów, a równocześnie dzielnie wychodząc naprzeciw wyzwaniom. Gdy przyjrzeć się jednak uważniej sposobowi, w jaki zarysowane zostają ich losy, można dostrzec różnicę w ujęciu scen „inicjalnych” oraz w ostatecznym „wydźwięku” podjętych przez bohaterów zadań. Początkowe sceny towarzyszące udawaniu dziewczynki przez Tomka obfitują w drobne nieporadności, ale przede wszystkim bohater wykazuje się w nich sprytem. Inaczej jest w wypadku Tosia, która początkowo zdaje się nie radzić sobie z nową rolą – w powieści z powodu prozaicznej przeszkody w postaci obecności psów: *Wobec groźnych łap i zębów straciła głowę. Wszystko jej się pomieszało. Ciocię chciała klepnąć w łopatkę, a Jurka o mały włos nie pocałowała w rękę.* Następnie Tosia używa sformułowań niepasujących do wrażliwości chłopięcej – *Tatuś koniecznie chce zmienić i tak się zapracowuje, że nerwy ma zupełnie rozkręcone* – co powoduje niejednoznaczną reakcję kuzynów (*Obaj chłopcy wybuchnęli śmiechem* – H.O., s. 69). U Lotha wypowiedzi Tosia w czasie pierwszej kolacji u wujostwa są naznaczone wyraźną niezręcznością i powodują dużą nieufność Jurka i Henia, Tosia wygłasza swoje kwestie dziecinny, wyraźnie dziewczęcym tonem.

Najistotniejsza różnica w kształtowaniu wizerunków dzieci „przemienionych” dotyczy jednak finału ich starań – Tomek „wytrzymuje” do samego końca w przyjętej roli, zostaje obficie obdarowany przez wujostwo, które wspomina go – jako dziewczynkę – z podziwem i wdzięcznością, zaś powieściowa Toia „nie wytrzymuje” i w

momencie presji obcięcia włosów „pęka”¹⁰ – zdradza swoją prawdziwą tożsamość gospodarzom wakacyjnego domu (w wersji serialowej dziewczynka „odstania się” jedynie przed kuzynem, Jurkiem, w sytuacji poczucia zagrożenia, w czasie nocnej wyprawy do lasu). Trudno uznać tę różnicę za mało znaczącą, mamy jednak obraz chłopca „nieugiętego”, niezłomnego i dziewczynki, która co prawda „bardzo się starała”, ale ostatecznie jednak wyszła ze swojej roli – z płaczem, w poczuciu własnej słabości, pod naporem społecznej presji. Różnicując w ten sposób losy dwójki dzieci, tekst Ożogowskiej zdaje się wskazywać na to, że słabość stanowi nie tylko rodzaj kulturowego konstruktu przypisywanego kobietom, ale jest ich cechą esencjalną. Wyraża się to w licznych scenach, w których Tosia bezpośrednio wskazuje na doświadczenie lęku i niepewności. Choć można przypisać dziewczynce dzielność i odwagę – w asertywnych odpowiedziach na złośliwe pułapki zastawiane przez kuzynów (np. w scenie wrzucenia jej do wody), w zgodzie na konną przejażdżkę i doprowadzeniu do namierzenia kłusownika – jej cechą charakterystyczną, wybijającą się na pierwszy plan pozostaje lęklivość¹¹. Słabość Tosia zostaje uwydatniona

¹⁰ *Ja już nie mogę! Naprawdę, już nie mogę!... Przecież starałam się!... I ten strych!... I na koniu bez siodła!... I na drzewo tak wysoko!... I przez ciemny las!... Wszystko wytrzymałam!... Ale włosów nie dam obciąć!...* H.O., s. 160. Można odnieść wrażenie, że w kontekście heroicznego sprostania wielu trudnym wyzwaniom przez dziewczynkę, jej rezygnacja z dalszego trwania przy podjętej decyzji ze względu na trywialną kwestię fryzury staje się również przedmiotem ironicznej „obróbki” powieściowej narracji.

¹¹ Co odzwierciedla się, nawiasem mówiąc, również w deklaracjach dziewczynki, identyfikującej różnicę między sobą – dziewczyną – a bratem następująco: *Tosia robi odkrycie: największa trudność do pokonania, największa różnica między nią*

przez umieszczenie w scenariuszu serialu nie pochodzącej od Ożogowskiej sceny, w której Jurek i Henio oczekują od „Tomka” udziału w łowieniu raków, a następnie straszą nimi i tak już przerażoną dziewczynkę. Wizualna organizacja sceny, montaż i zbliżenia na wydobywane z wody stworzenia umożliwiają widzowi utożsamienie się z niekomfortową pozycją Tosi, obrazują jej emocjonalną niedyspozycję.

Dziś dziewczyna nie różni się od chłopaka?

Dla rozważań na temat sposobu postrzegania ról płciowych wpisane w analizowane dzieła istotne jest, jaką wymowę mają ostatecznie wypowiedziane przez Tomka i Tosię zdania wskazujące na zacieranie się granic między tożsamością męską i kobiecą – czy są to prowokacyjne stwierdzenia o ironicznym potencjale, czy też deklaracje odzwierciedlające wewnętrzną logikę świata przedstawionego? Pierwszy raz wątek ten pojawia się w powieści w wypowiedzi Tosi, która w odpowiedzi na Tomkową odmowę pomocy przy domowych obowiązkach stwierdza: *Tomek, ty jesteś strasznie zacofany, nie widzisz, że teraz mężczyźni potrafią robić wszystko to samo co kobiety?* (H.O., s. 17), a następnie w perorach Tomka: *teraz takie czasy, że dziewczyna od chłopaka niczym się nie różni* (H.O., s. 56); *Czy dziewczyny to co gorszego? Ela, mówię ci, tylko bardzo, bardzo ciemna masa myśli, że dziewczyna nie potrafi tego, co chłopak* (H.O., s. 97). Genderowa swoboda (możliwość swobodnego

kształtowania roli) staje się dla Tomka narzędziem usprawiedliwienia swojej inności (jako ukrytego realizatora roli dziewczynki): *– A tam teraz taka moda, że na chłopaków się strzygą? – Tak. A chłopaki warkocze zapuszczają.* (H.O., s. 62).

Niewątpliwie doświadczenie przyjęcia roli osoby płciowo odmiennej okazuje się dla bohaterów wartościowe, owocuje nowymi umiejętnościami, wzbogaca świadomość. Równocześnie jednak w wypadku obojga dzieci jest ono zdeterminowane przez oczekiwanie na powrót do „punktu wyjścia”, do zakorzenionej, oswojonej tożsamości¹². Każdy z bohaterów przeżywa to nieco inaczej. Tosia tak bardzo tęskni do swojej dziewczęcej roli, że rozważa rezygnację z wyzwania już na wczesnym etapie (trzeci odcinek serialu, *Szef i inni*), by następnie porzucić ideę udawania chłopca w momencie, gdy zagraża jej ostrzyżenie. Powrót do „właściwej” roli jest przez nią odczuwany jako konieczność, decyzja ta nie zostaje jednak podjęta racjonalnie, a w związku z poczuciem niemożności sprostania sytuacji. Jeśli chodzi o Tomka, można przyjąć, że w większym stopniu niż w wypadku siostry dostrzec możemy „przyłgnięcie” do roli, jej realizację nienaznaczoną wewnętrznym konfliktem. Wynika to jednak nie tyle z większej elastyczności bohatera, ile z jego rezygnacji z intencji naśladowania siostry – Tomek w sukienkach siostry zachowuje się jak on sam (np. je łapczywie, powozi bryczką, porusza się w sposób nonszalancki, nienaznaczony próbą

a Tomkiem to strach. Czy Tomek zląkby się Kani? (...) Czy Tomek bał się kiedy ciemnego pokoju? Albo jazdy na linijce? Albo tej krowy, która oczy ma tak ogromne, a rogi związane kilka razy postronkiem i bodzie na pewno. H.O., s. 85.

¹² Por.: *Jeżeli Tosia zazdrościła kiedykolwiek bratu jego pewności siebie, jego samodzielności, a czasami nawet jego starszeństwa – to wyleczyła się z tego radykalnie. Sto razy, tysiąc razy woli być sobą niż Tomkiem.* H.O., s. 153.

naśladowania dziewczęcej delikatności), przejmując zatem nie rolę, a jej zewnętrzną powłokę, nadając jej nowe, odmienne znaczenia kulturowe.

W istocie więc mimo subwersywnego potencjału fabuły ukazującej ruchomość ról, przekaz obu analizowanych tekstów kultury przybliży się do optyki podkreślającej esencjalny charakter identyfikacji seksualnej.

Oczami młodego widza

Podsumowując rozważania na temat *Dziewczyny i chłopaka*, warto odwołać się do elementarnej kwestii związanej z przynależnością gatunkową obu tekstów, a mianowicie z ich społecznym funkcjonowaniem jako przekazów przeznaczonych dla młodzieży. Powyższa analiza, skoncentrowana na znaczeniu szczegółu, zwracająca uwagę na niuanse, ukazuje obserwowane teksty jako złożone i niejednoznaczne, umykające prostym klasyfikacjom (na osi esencjalizm – konstruktywizm). Jaki obraz wzorców płciowych ujawnia się jednak w lekturze nieco bardziej intuicyjnej, którą przypisać można widzowi niedoświadczonemu w analitycznej pracy nad tekstem¹³, a zatem skoncentrowanemu przede wszystkim na samej fabule, a nie na, niekiedy

subtelnych, trudno uchwytnych, formach wartościowania jej części składowych¹⁴ – ?

Można sądzić, że ostatecznie powieść Ożogowskiej i serial Lotha ciążą ku utrwaleniu dominujących sposobów postrzegania zagadnień męskości i kobiecości. Wyraża się to przede wszystkim w pokazaniu zabiegów podjętych przez bohaterów jako umotywowanych strachem przed ojcem. Wątek rozmowy, w której dzieci opowiadają o swoich przeżyciach i ich motywacji nie pojawia się w serialu, zaś w powieści na słowa rodzica „To wy się mnie aż tak boicie?...”, Tosia odpowiada (wymijająco) „Teraz już nie! Teraz już nie, tatusiu!”. Gdyby konkluzja powieści pozwalała się odczytywać tak, że dzieci bały się niestusznie i na pierwszy plan zostałyby wydobyte absurdalny i niewspółmierny charakter obciążających starań (zamiana ról) w stosunku do motywacji – przekaz, płynący ku młodemu widzowi, prowokowałby do krytycznej refleksji nad paternalistyczną rolą rodzica. Skoro jednak podjęte przez dzieci niecodzienne wyzwania jawią się jako uzasadnione, bo ich motywacja nie zostaje ostatecznie „skompromitowana”, nie ulega dewaluacji, to można przypuszczać, że młody odbiorca zostaje z poczuciem, że zaprezentowany ład świata, w którym należy przede wszystkim i niezależnie od wszystkiego – słuchać ojca, jest

¹³ Por. M. Wróblewski, *Dziecko w świecie ruchomych obrazów. Zarys problemu* [w:] *Dziecko w świecie ruchomych obrazów*, red. M. Wróblewski, S. Kołos, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018, s. 11. Na temat selektywnego odbioru filmu przez młodego widza por. J. Koblewska, W. Sadura, *Potrzeby rozwojowe dziecka i film* [w:] *Sztuka dla najmłodszych. Teoria – recepcja – oddziaływanie*, red. M. Tyszkowa, Wydawnictwo PWN, Poznań 1977, s. 215.

¹⁴ Na temat dwoistego charakteru twórczości skierowanej do dzieci i młodzieży – jej funkcji pedagogicznej i przynależności do literatury pięknej por. J. Cieślowski, *Przedmiot, sposób istnienia i metody badania literatury dla dzieci* [w:] tegoż *Literatura osobna*, Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1985, s. 31. Por. rozważania M. Hendrykowskiego na temat relacji między funkcją estetyczną a „powinnościami dydaktycznymi”: M. Hendrykowski, *Polski film fabularny dla dzieci i młodzieży*, Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu, Poznań 1994, s. 29.

słusznym modelem, a w tym, że ktoś ma tendencję do narzucania swojej wizji reszcie świata, nie ma niczego niewłaściwego.

Potwierdzenie patriarchalnego obrazu świata wyraża się również w stosunku Tosi do brata (szczególnie tym zarysowanym u Lotha) – wielokrotnie zwraca się ona do niego w myślach z pytaniami, prośbą o radę i ratunek, np. w drugim odcinku (*Tosiek i Tomka*) rzuca w pustą przestrzeń szept *Tomku, boję się, strasznie się boję, odmieńmy się na nowo*, a pod koniec piątego odcinka (*Oliwa do ognia*) wypowiada słowa: *Ja wiem, gdzie kłusownik ukrył sidła. (...) Tomku, co robić? Powiedzieć chłopcom? Może wujowi? Boję się. Tomku! Tomku!* Wrażenia, że brat przerasta siostrę pod względem odwagi, kompetencji, zdolności do podejmowania dobrych decyzji nie przykrywa – możliwa do przeoczenia przez młodego widza – parodia tendencji chłopca do fantazjowania na temat własnych zasług (odcinek V, *Oliwa do ognia*) oraz inne niedoskonałości jego postawy.

Dziewczyna i chłopak – literaccy i filmowi – okazują się więc przy uważnej lekturze, uwzględniającej niuansy natury formalnej, niejednoznacznyimi wypowiedziami na temat dynamicznych społecznych losów wzorców kulturowych, zaś w swoim potencjale dydaktycznym, na płaszczyźnie edukacyjnej, czytane przez młodego widza¹⁵ – stanowią teksty skłaniające ku uznaniu jednoznacznych

porządków za właściwe, potwierdzające zastany obraz rzeczywistości. Mimo wszystko – biorąc pod uwagę czas powstania powieści Ożogowskiej, można potraktować przeprowadzone przez autorkę formalne gry, podważające normatywny charakter wzorów, za wyraz jej szczególnej wrażliwości społecznej.

¹⁵ Por. uwagi M. Hendrykowskiego na temat „dwuzakresowości odbioru” i „poziomów wtajemniczenia” – M. Hendrykowski, dz.cyt., s. 39-48.