

Anna Klimont

Dziedzina nauk humanistycznych i społecznych

Dyscyplina literaturoznawstwo

**Obecność i funkcje neutralnego zaimka *hen* w szwedzkich
książkach obrazkowych**

**The employment and functions of the gender-neutral pronoun *hen* in Swedish
picturebooks**

Rozprawa doktorska

wykonana

w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych i Społecznych

Uniwersytetu Gdańskiego

pod kierunkiem

dr hab. Hanny Dymel-Trzebiatowskiej, prof. UG

Gdańsk 2024

Język daje możliwość dwojaką: można używać go, by zadeklarować prawdziwą uniwersalność obejmującą wszystkie osoby bądź też by wprowadzać hierarchię, w obrębie której pewne osoby mają prawo mówić, a innym [...] to prawo się odbiera.

(Butler 2008:224)

Spis treści

Wprowadzenie	3
1. Ustalenia wstępne	5
1.1. Cel rozprawy i pytania badawcze	5
1.2. Terminologia	6
1.3. Literatura podmiotu	10
1.3.1. Kryteria wyboru utworów	10
1.3.2. Materiał do analizy	12
2. Metodologia i teoria	20
2.1. Poetyka kognitywna	21
2.1.1. Perspektywa kognitywna w badaniach literatury dla dzieci	23
2.1.2. Schematy płci	25
2.2. Cechy żeńskie i męskie a konstruowanie neutralności płciowej w ikonotekście	29
2.3. Ikonotekst i relacje między słowem a obrazem	34
2.4. Inne elementy inkluzywne w ikonotekstach	35
3. Kontekst badań	37
3.1. Aktualny stan badań nad książką obrazkową	37
3.1.1. Rys historyczny	37
3.1.2. Badania nad książką obrazkową w Szwecji	41
3.1.3. Badania nad książką obrazkową w Polsce	44
3.2. Neutralność płciowa i zaimek <i>hen</i>	49
3.2.1. Historia zaimka <i>hen</i>	49
3.2.2. Wczesniejsze prace o płci i <i>hen</i> w ikonotekście	56
3.2.3. Zagadnienie płci i neutralności płciowej w szwedzkiej literaturze dla dzieci ...	58
3.3. Szwedzka polityka równościowa w edukacji	62
3.3.1. Akty prawne	63
3.3.2. Perspektywa normokrytyczna	64
4. Analiza	69
4.1. <i>Hen</i> w odniesieniu do postaci ludzkich	70

4.1.1.	Analiza językowa	70
4.1.1.1.	Analiza kwantytatywna zaimka <i>hen</i>	70
4.1.1.2.	Imiona i określenia postaci	74
4.1.2.	Analiza ikonotekstowa	82
4.1.2.1.	Postaci pierwszoplanowe: Kivi i Hen	82
4.1.2.1.1.	Kivi	82
4.1.2.1.2.	Hen	97
4.1.2.2.	Postaci drugoplanowe i epizodyczne	107
4.2.	<i>Hen</i> w odniesieniu do zwierząt i innych stworzeń	137
4.2.1.	Analiza językowa	138
4.2.1.1.	Analiza kwantytatywna zaimka <i>hen</i>	138
4.2.1.2.	Imiona i określenia postaci	139
4.2.2.	Analiza ikonotekstowa	144
4.2.2.1.	Postaci zwierząt	145
4.2.2.2.	Stworzenia fantastyczne i inne postaci nie-ludzkie	153
4.3.	<i>Hen</i> w odniesieniu do zjawisk abstrakcyjnych i transcendentnych	162
4.3.1.	Analiza językowa: wykorzystanie zaimka <i>hen</i> i inne określenia postaci	163
4.3.2.	Analiza ikonotekstowa	165
4.3.2.1.	Postać Boga	165
4.3.2.2.	Radość	169
4.4.	Uniwersalne zastosowanie <i>hen</i>	171
4.4.1.	Analiza językowa	171
4.4.2.	Analiza ikonotekstowa	174
4.5.	Świat przedstawiony i inne elementy inkluzywne w książkach z <i>hen</i>	184
5.	Podsumowanie i wnioski	205
	Streszczenie w języku polskim	211
	Streszczenie w języku angielskim	213
	Załączniki	215
	Bibliografia	219
	Spis tabel	232
	Spis ilustracji	232

Wprowadzenie

Odkąd pamiętam, powiązania między literaturą i językiem a otaczającą mnie rzeczywistością były obiektem mojej nieustannej fascynacji. Literatura, odzwierciedlając nasz świat, a jednocześnie aktywnie uczestnicząc w jego kreowaniu, niesie ze sobą ogromny potencjał, który dziś wydaje się wyjątkowo ważny – książki, będąc odbiciem i komentarzem problemów i pytań, z którymi się mierzymy, jednocześnie mają wpływ na to, jak postrzegamy i jak dalej konstruujemy naszą rzeczywistość. Kluczową rolę odgrywa tu użyty w nich język, czemu szczególnie przyglądam się w moich badaniach. Bez niego literatura nie miałaby prawa bytu, a jednocześnie to także przez literaturę język rozwija się i stale zmienia swój kształt. Dynamika ta obecna jest również w książce obrazkowej, formie długo niedocenianej i traktowanej za ledwie jako książeczka dla dzieci, której daleko do prawdziwej literatury.

Jak opisuję, książka obrazkowa to medium o niezwyklej złożoności i szerokich możliwościach, forma artystycznej ekspresji, która nieustannie zaciera granice, dynamicznie zmienia swój kształt i reaguje na społeczne i technologiczne zmiany, przez co coraz częściej przypisywana jest jej ranga artefaktu kulturowego. Na równi z „klasycznymi” tekstami, nieposługującymi się kodem wizualnym, potrafi nie tylko poruszyć pojedynczego czytelnika, ale też wywołać debatę wykraczającą daleko poza ramy samej literatury. Przykładem jest historia książki *Kivi & Monsterhund* [Kivi i Pies-potwór]¹ i użytego w niej neutralnego płciowo zaimka *hen*, która nie tylko doprowadziła w Szwecji do ożywionej dyskusji na temat tego, co w języku i w literaturze dla dzieci jest potrzebne i dozwolone, ale też spowodowała zmiany językowe na poziomie instytucjonalnym i społecznym, oferując miejsce tym, którzy wcześniej czuli się pominięci lub wykluczeni.

Książka obrazkowa jest dla mnie medium szczególnie interesującym również ze względu na to, jaką rolę odgrywa dla większości z nas – jest zazwyczaj pierwszą formą literatury, z jaką się spotykamy. Długo pamiętamy o utworach, które czytaliśmy i oglądaliśmy w dzieciństwie, i do których wielokrotnie powracaliśmy, a niekiedy wciąż powracamy. To te pierwsze, niezapomniane spotkania z książkami obrazkowymi często mają też wpływ na nasz późniejszy stosunek do literatury i na to, jakimi czytelnikami stajemy się na kolejnych etapach życia. Mają też udział w

¹ Książka ta, podobnie jak pozostałe utwory wchodzące w skład literatury podmiotu, nie ukazała się dotychczas w polskim tłumaczeniu. Tłumaczenie tytułu *Kivi & Monsterhund* i pozostałych części serii o Kivi za Hanną Dymel-Trzebiatowską (Dymel-Trzebiatowska 2017; Dymel-Trzebiatowska 2020), tłumaczenia pozostałych tytułów i fragmentów pochodzą od autorki pracy, o ile nie podano inaczej.

kształtowaniu poczucia estetyki, a wiele z nich bez wątpienia można nazwać dziełami sztuki. Co więcej, posługując się integrującym słowo i obraz ikonotekstem, książka obrazkowa otwiera przed czytelnikami szeroką gamę poziomów znaczeń, które przy ograniczeniu się do tylko jednego z systemu znaków nie byłyby dla nas dostępne. Uczy też posługiwania się kodem wizualnym, co we współczesnym świecie kultury obrazu wydaje się umiejętnością szczególnie pożądaną.

Niezwykle bogaty potencjał książki obrazkowej staje się obecnie coraz bardziej zauważany i odkrywany – zarówno przez czytelników, edukatorów, badaczy, a nawet pisarzy wcześniej niezwiązanych z tym typem literatury². Mam nadzieję, że uda mi się dołożyć cegiełkę do rozwoju ogromnego pola badań książki obrazkowej i pokazać, jak duży wpływ może mieć na nasz język, a także poprowadzić ku refleksji nad tym, jakie znaczenie może mieć dla postrzegania drugiego człowieka oraz konceptu płci i związanych z nim obowiązujących norm.

Rozprawa ta nie powstałaby jednak bez ogromnego wsparcia, jakie otrzymałam od wielu napotkanych na mojej drodze naukowej osób. Dziękuję przede wszystkim mojej promotor, dr hab. Hannie Dymel-Trzebiatowskiej, prof. UG, która służyła nieocenioną pomocą w czasie powstawania pracy, i która na każdym etapie była dla mnie wspaniałą mentorką i nauczycielką. Bez niej i jej ogromnego wsparcia, na które zawsze mogłam liczyć, tekst ten nigdy by nie powstał.

Dziękuję też Instytutowi Szwedzkiemu (Svenska Institutet), którego pomoc finansowa umożliwiła mi wyjazdy na kwerendy do Szwedzkiego Instytutu Książki dla Dzieci (Svenska barnboksinstitutet) oraz na Uniwersytet Sztokholmski, w trakcie których gromadziłam materiał do rozprawy. Szczególne podziękowania kieruję też do personelu Szwedzkiego Instytutu Książki dla Dzieci, który przyjął mnie niezwykle ciepło, służąc fachową pomocą i dopingując w pisaniu. Dziękuję również koleżankom i kolegom z Instytutu Skandynawistyki i Fennistyki, w szczególności zespołowi linii szwedzkiej oraz dr hab. Marii Sibińskiej, prof. UG za nieustanną motywację do dalszego rozwoju i pracy nad doktoratem.

² Wspomnieć tu można chociażby *Zgubioną duszę* z tekstem Olgi Tokarczuk i ilustracjami Joanny Concejo (2017).

1. Ustalenia wstępne

1.1. Cel rozprawy i pytania badawcze

Badania nad książką obrazkową są aktualnie bardzo prężnie rozwijającym się kierunkiem naukowych eksploracji w wielu dziedzinach. Jako obszar interdyscyplinarny, łączący w sobie zagadnienia m.in. z zakresu literaturoznawstwa, pedagogiki czy nauk o sztuce i kulturze, badania ikonotekstu pozwalają na przyjrzenie się książce obrazkowej z różnych perspektyw oraz dojrzenie niezwyklej złożoności i potencjału tej formy sztuki. Obecnie badacze pochylają się m.in. nad jej ewolucją i dynamiką zachodzącą między tekstem a obrazem, a także dążą do wytyczenia teoretycznych ram, które pozwoliłyby na ściślejsze określenie istoty tego medium i dalsze jego poznanie, co przedstawiam w kolejnych podrozdziałach. W rozprawie przyglądam się roli książki obrazkowej w procesie implementacji zmian językowych i budowania dyskursu równościowego w literaturze i edukacji. Skupiam się na użytym w książkach obrazkowych neutralnym płciowo szwedzkim zaimku *hen*, który pojawił się w literaturze dla dzieci w 2012 roku w książce *Kivi & Monsterhund* z tekstem Jespera Lundqvista i ilustracjami Bettiny Johansson. Była to pierwsza książka obrazkowa wykorzystująca nowy zaimek³, wówczas niebędący jeszcze oficjalną częścią języka. Obecność *hen* w literaturze skierowanej do dzieci wywołało medialne poruszenie i zapoczątkowało społeczną debatę na temat tożsamości i neutralności płciowej, której echa widoczne są do dziś.

W celu opisanego miejsca i roli zaimka *hen* w książkach obrazkowych oraz zbadania ich z perspektywy szwedzkiej polityki równościowej w edukacji, w rozprawie stawiam następujące pytania badawcze:

- W jakich szwedzkich książkach obrazkowych pojawia się *hen* i do jakich postaci/zjawisk się w nich odnosi?
- Jakie funkcje w nich spełnia?

³ Niemal równoległe z *Kivi & Monsterhund* nakładem wydawnictwa Albert Bonniers Förlag ukazała się powieść dla dorosłych Åsy Marii Kraft *Självpornografi. Akt 1: Pastoral prosa* [Autopornografia. Akt 1: Proza pastoralna - AK] – historia miłosna skierowana do dorosłego czytelnika, w której również pojawia się zaimek *hen*. Książka, eksperymentując z gramatyką i testując granice tekstu jako formy przekazu, zebrała pozytywne recenzje, jednak w odróżnieniu od *Kivi & Monsterhund* nie zajęła istotnego miejsca w debacie na temat nowego zaimka. Pełną historię zaimka *hen* opisuję w części 3.2.1.

- Jak zaimek *hen* współgra z pozostałymi elementami ikonotekstu i czy tworzy z nimi spójny przekaz?
- Czy analizowane książki obrazkowe, w których wykorzystany został zaimek *hen*, jednoznacznie reprezentują idee równości i neutralności płciowej?
- Czy książki obrazkowe wykorzystujące zaimek *hen* wpisują się w program równościowej polityki edukacyjnej w Szwecji i mogą być potencjalnie wykorzystywane do realizacji jej założeń na wczesnych etapach edukacji?

Odpowiedzi na cztery pierwsze pytania udzielę na podstawie analizy wybranej literatury podmiotu, przedstawionej w podrozdziale 1.3. Aby rozstrzygnąć ostatnie z pytań badawczych, porównam otrzymane wyniki z założeniami szwedzkiej polityki równościowej w edukacji omówionym w podrozdziale 3.3.

1.2. Terminologia

Książka obrazkowa oraz ikonotekst stanowią dwa kluczowe dla rozprawy zagadnienia i to właśnie im poświęcony jest niniejszy podrozdział. Zrozumienie tych pojęć oraz ukazanie ich złożoności jest jednym z punktów wyjścia dla przedstawionych w kolejnych częściach pracy rozważań oraz dla analizy wybranych utworów. Omówienia terminów związanych z wykorzystywaną metodologią znajdują się w rozdziale trzecim.

Książka obrazkowa jako obiekt badań akademickich wciąż nie doczekała się usystematyzowanej i powszechnie przyjętej wśród badaczy terminologii. Z jednej strony może to zaskakiwać, biorąc pod uwagę jej już kilkudziesięcioletnią obecność w akademii – pierwsze wzmianki o książkach obrazkowych, ale również pierwsze obszernie opracowania na ten temat, pojawiły się na przełomie lat 60. i 70. XX wieku⁴. Z drugiej jednak, transgresyjny charakter tego typu literatury sprawia, że trudno jest ją jednoznacznie sklasyfikować, a niespójności terminologiczne widoczne są na kilku płaszczyznach.

⁴ Jako kamień milowy i symboliczny początek historii badań nad książką obrazkową zazwyczaj wskazuje się pracę Barbary Bader *American Picturebooks. From Noah's Ark to the Beast Within* (1976), która jako pierwsza poświęcona została w całości właśnie temu rodzajowi literatury. Wzmianki o książkach obrazkowych można jednak znaleźć także w pracach innych akademików z przełomu lat 60. i 70. XX wieku (np. Hürlimann 1968; Cianciolo 1970). Szczegółową historię badań nad książką obrazkową opisuję w rozdziale 3.

Problematyczny jest już sam termin genologiczny – zarówno w języku polskim, jak i angielskim stosowane są różne jego warianty. W pracach anglojęzycznych wyróżnić można trzy sposoby zapisu stosowane przez badaczy: *picture book*, *picture-book* oraz *picturebook*. To ostatnia z propozycji jest aktualnie dominująca, choć wciąż pozostaje nieuwzględniona w największych słownikach języka angielskiego i uważana jest przez nie za błędną⁵. Badacze coraz częściej skłaniają się jednak ku temu wariantowi ze względu na symboliczny sposób, w jaki zapis łączny podkreśla wyjątkowy charakter tekstu książki obrazkowej. To właśnie symbiotyczne i nierozzerwalne połączenie słowa i obrazu, równoległe uczestniczących w budowaniu treści, jest wyróżnikiem tego rodzaju medium i odróżnia je np. od książek ilustrowanych, w których obraz odgrywa drugorzędną rolę, o czym w pracach przeglądowych wspominały w ostatnich latach m.in. Małgorzata Cackowska i Bettina Kümmerling-Meibauer (Cackowska 2017:12-13; Kümmerling-Meibauer 2018:3-4).

Angielskie nazwy pojawiają się też coraz częściej w opracowaniach polskojęzycznych (np. Śniecikowska 2022), lecz jako nazwę najczęściej używaną w pracach polskich badaczy wskazać należy określenie książka obrazkowa. Chociaż aktualnie to właśnie ono dominuje w dyskursie akademickim, nie jest jednak, obok *picture book*, *picture-book* i *picturebook*, jedynym stosowanym terminem. W języku potocznym, ale i w niektórych tekstach o charakterze naukowym, nadal używane jest też zdrobnienie książeczka obrazkowa. Nazwa deminutywna jest jednak sformułowaniem o pejoratywnym wydźwięku i można odczytywać ją jako wyraźny znak infantylizacji książki obrazkowej i traktowania jej jako podrzędnej wobec „poważnej” literatury, co wpływa negatywnie na jej postrzeganie i nie oddaje we właściwy sposób jej potencjału i złożoności. Książka obrazkowa, korzystając z połączenia dwóch kodów przekazu, wymaga od czytelnika zestawu kompetencji pozwalających na odczytanie i interpretację zarówno tekstu, jak i obrazu, a także istniejących między nimi połączeń, które nie występują w literaturze opierającej się na przekazie czysto tekstowym. Słowo „książeczka” sugeruje też, że jest to typ literatury z założenia skierowany wyłącznie do dzieci, co jest stwierdzeniem mylnym. Książki obrazkowe są medium wyjątkowo otwartym na wieloadresowość nie tylko ze względu na szerokie możliwości

⁵ Jako kilka przykładów można wymienić tu *The Cambridge Dictionary* i *Macmillan Dictionary*, które uwzględniają jedynie pisownię rozdzielną: *picture book*, oraz słownik *Collins*, który oprócz niej obejmuje także wariant *picture-book* wskazując go jako zapis amerykański:

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/picture-book> [dostęp: 19.09.2024];

<https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/picture-book> [dostęp: 02.08.2022];

<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/picture-book> [dostęp: 19.09.2022].

interpretacyjne wynikające z zastosowania dwóch kodów, ale również ze względu na swój performatywny charakter. Książki skierowane dla dzieci, zwłaszcza w pierwszych latach życia, czytane są im zazwyczaj na głos przez dorosłego, co automatycznie stawia go w pozycji współodbiorcy, a autorowi daje szansę na prowadzenie równoległych i świadomych dialogów z czytelnikami o różnym stopniu kompetencji. Ponadto, coraz większą popularność zyskują również książki obrazkowe przeznaczone stricte dla dorosłych (Ommundsen 2018:220-221). W swoich badaniach posługuję się konsekwentnie terminem książka obrazkowa, który uważam za najbardziej adekwatny – oddający sprawiedliwość formie, jaka się pod nim kryje, jak i wpasowujący się w język niniejszej pracy.

Drugim z problemów terminologicznych jest precyzyjne określenie tego, czym jest książka obrazkowa – jako forma transgresyjna doczekała się ona szeregu definicji kładących nacisk na różne jej aspekty, co obecnie często stanowi punkt wyjścia do dyskusji o ikonotekście. Jako kilka przykładów można wymienić tu antologię *The Routledge Companion to Picturebooks* (Kümmerling-Meibauer 2018), *Translating Picturebooks. Revoicing the Verbal, the Visual and the Aural for a Child Audience* (Oittinen 2018), *Książka obrazkowa. Wprowadzenie* (Cackowska 2017) oraz monografie pojedynczych autorów, m.in. *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books* Perry'ego Nodelmana (1988) i *How Picturebooks Work* Marii Nikolajevej i Carole Scott (2001⁶), które obrazują różnorodność podejść do zagadnienia książki obrazkowej i jej istoty. Wśród bogatego dorobku badań nad pojęciem książki obrazkowej znaleźć można też szereg definicji, które skupiają się m.in. na jej formie – jak definicja szwedzkiej literaturoznawczynie Kristin Hallberg z 1982 (1982:164), funkcji – np. typologia zaproponowana przez Riittę Oittinen, Anne Ketola i Melissę Garavini (2018:15-22) czy relacji między tekstem a obrazem i zachodzącą między nimi dynamiką oraz sposobem jej oddziaływania na czytelnika (Bader 1976:1; Nikolejeva & Scott 2006:1-2). Definicje te, do dziś przywoływane w pracach badaczy na całym świecie, to tylko wybrane przykłady obrazujące szerokie zróżnicowanie aspektów książki obrazkowej, co z jednej strony podkreśla złożoność jej natury, z drugiej stawia jednak pytania o jej niejasne granice. Współcześnie książki obrazkowe definiowane są m.in. jako: odmiana/forma/typ/kategoria/gatunek literatury, ikonotekst, forma sztuki, tekst fuzyjny, medium

⁶ Pierwsze wydanie *How Picturebooks Work* opublikowano w 2001 roku, w rozprawie korzystam jednak z kolejnego wydania, które ukazało się pięć lat później. Stąd w dalszych częściach pracy, w których odwołuję się do *How Picturebooks Work* i odnoszę się do konkretnych stron lub cytuję autorki, jako rok wydania podaję 2006.

werbalno-wizualno-performatywne oraz artefakt kultury (Dymel-Trzebiatowska 2021:23-25). Mnogość proponowanych terminów, definicji i podejść oraz brak określonych ram gatunkowych wynikających z wielopłaszczyznowego charakteru książki obrazkowej podkreśla także Beata Śniecikowska:

Zainteresowanie badawcze nie przekłada się jednak na klarowność pojęciową i metodologiczną – ani u nas, ani w (bardzo obfitej) refleksji anglojęzycznej. Trudność uzgodnienia konceptów analitycznych i teoretycznych wynika m.in. z wielodyscyplinowości – ale już niekoniecznie interdyscyplinarności – badań nad książkami obrazkowymi (prowadzonych m.in. przez pedagogów, psychologów, literaturoznawców, historyków sztuki, kulturoznawców, językoznawców) (Śniecikowska 2022:49-50).

Pisząc o książce obrazkowej, zdecydowałam się na wymienne stosowanie trzech określeń: medium, forma literatury oraz typ literatury. Pierwsze z nich w sposób holistyczny odnosi się do szerokiego spektrum środków przekazu łączących w sobie różne kody komunikacyjne. Werbalno-wizualna natura książki obrazkowej wpasowuje się w kategorię medium, które może obejmować zarówno klasyczne wydania papierowe, jak i książki cyfrowe i hybrydowe, których na rynku pojawia się coraz więcej. Jest to też określenie chętnie wykorzystywane w pracach przeglądowych z ostatnich lat, m.in. w *New Directions in Picturebook Research* (Colomer 2010) i *The Routledge Companion to Picturebooks* (Kümmerling-Meibauer 2018), co wskazuje na zwrócenie uwagi czołowych badaczy na transgresyjny charakter książki obrazkowej. Mimo to uważam, że można klasyfikować ją także jako formę lub typ literatury. Wiele z jej aspektów pozostaje bowiem charakterystycznych dla tych właśnie kategorii: m.in. jej fizyczny kształt i materiał, z którego jest wykonywana⁷, wykorzystanie kodu werbalnego⁸ oraz powszechny fakt stosowania nazwy „czytelnik”⁹ wobec jej odbiorcy.

Drugim zagadnieniem, które nie jest traktowane przez badaczy w jednolity sposób, jest pojęcie ikonotekstu. Część z nich wykorzystuje je jako wyrażenie synonimiczne do książki obrazkowej (np. Christensen 2003), jednak w moim rozumieniu nie są to pojęcia tożsame. Termin

⁷ Wśród książek obrazkowych, zwłaszcza przeznaczonych dla małych dzieci, można znaleźć przykłady o niestandardowym kształcie i wykonane z materiałów takich jak gąbka, karton czy tekstylia oraz wspomniane już wcześniej wydania cyfrowe i hybrydowe. Zdecydowana większość książek obrazkowych wciąż wpisuje się jednak w tradycyjną formę książki drukowanej na papierze i opatrzonej okładką.

⁸ I tu wskazać można wyjątki, jakimi są beztekstowe książki obrazkowe bazujące jedynie na narracji wizualnej (ang. *wordless picturebooks*), jednak wciąż są one zjawiskiem marginalnym.

⁹ W tekstach polskich poświęconych książce obrazkowej spotkać można się też z określeniem *widzoczytelnik* (np. Nyczek 1998; Śniecikowska 2022), podkreślającym dualistyczny charakter odbioru ikonotekstu. Nie jest ono jednak powszechnie używane.

„ikonotekst”, ukuty przez Kristin Hallberg przed ponad czterema dekadami, określa nie tyle samą książką obrazkową, co obecny w niej sposób narracji, opierający się na dwóch współzależnych od siebie kodach: wizualnym i werbalnym. W swoim artykule z 1982 roku, który w polskim przekładzie ukazał się 35 lat później, Hallberg określiła mianem ikonotekstu „właściwy tekst książki obrazkowej”, który jest „interakcją pomiędzy jej dwoma semiotycznymi systemami” (Hallberg 2017:52)¹⁰. W 2022 roku Hallberg powróciła do i zarazem rozwinęła pojęcie ikonotekstu w artykule *Ikonotext revisited – ett begrepp och dess historia* [Ikonotekst revisited – pojęcie i jego historia; Hallberg 2022]. Wskazała w nim z jednej strony na to, że ikonotekst stanowi immanentny element książki obrazkowej i jest terminem analogicznym do tekstu słownego w tradycyjnej książce, budując opowieść w taki sam sposób, w jaki robi to kod tekstowy w dziele literackim pozbawionym elementów obrazowych (Hallberg 2022:9). Z drugiej strony zaznaczyła, że aktualnie nazwa „ikonotekst” nie jest zarezerwowana wyłącznie dla książki obrazkowej – termin znalazł zastosowanie również poza nią: „Ikonotekst jako koncepcja tekstu uzyskała [...] perspektywę intermedialną, którą można zastosować do wszystkich rodzajów kontekstów, w których obraz i tekst wchodzi ze sobą w interakcję” (Hallberg 2022:5). Ikonotekst jest zatem aktualnie określeniem adekwatnym w przypadku wszelkich form multimedialnych posługujących się połączeniem kodów wizualnego i tekstowego, obejmujących m.in. komiksy, plakaty reklamowe i okładki.

Podsumowując, pojęcia „książka obrazkowa”, którą klasyfikuję jako medium, formę oraz typ literatury, używam do określenia obiektu moich badań, a terminu „ikonotekst” – odnosząc się do obecnego w niej sposobu konstruowania fabuły będącego połączeniem słowa i obrazu.

1.3. Literatura podmiotu

1.3.1. Kryteria wyboru utworów

Materiał do analizy wybrany został na podstawie następujących pięciu kryteriów: wszystkie tytuły to: książki obrazkowe (kryterium 1.), wydane w Szwecji (kryterium 2.), w języku szwedzkim (kryterium 3.), w przedziale czasowym 2012-2020 (kryterium 4.), w których

¹⁰ W części analitycznej niniejszej pracy określenia „tekst właściwy” używam właśnie względem ikonotekstu budującego opowieść badanych przeze mnie książek obrazkowych. Nie obejmuje ono paratekstów takich jak blurb, nota wydawcy czy informacje na stronie redakcyjnej.

wykorzystany został zaimiek *hen* (kryterium 5.). Obecność zaimka *hen* w warstwie tekstowej możliwa jest do zweryfikowania w jednoznaczny sposób, podobnie jak to, gdzie, kiedy i w jakim języku dany tytuł został wydany. Pytanie o przynależność danego utworu do kategorii książek obrazkowych wymaga jednak bardziej precyzyjnego namysłu terminologicznego, umożliwiającego wskazanie tytułów wpisujących się w to kryterium. Jak wskazałam w części 1.2., książka obrazkowa doczekała się szeregu definicji zwróconych ku różnym jej aspektom. Aby wyodrębnić materiał do analizy, w wyborze literatury zdecydowałam się bazować na definicjach autorstwa Barbary Bader oraz Kristin Hallberg.

Przedstawiona w 1976 roku i do dziś ciesząca się dużą popularnością wśród badaczy ikonotekstu definicja Barbary Bader prezentuje holistyczne spojrzenie na książkę obrazkową i odnosi się do różnych jej cech:

[...] książka obrazkowa (picturebook) jest tekstem, ilustracjami i całościowym projektem; może być wykonana ręcznie albo stanowić komercyjny produkt; jest społecznym, kulturowym i historycznym dokumentem, a przede wszystkim jest doświadczeniem dla dziecka. Jako forma sztuki zasadza się na współzależności obrazów i słów pokazywanych symultanicznie na rozkładówkach w akcie przewracania strony (Bader 1976:1).

Bader kładzie tym samym silny nacisk na dynamikę zachodzącą między komponentami ikonotekstu, co uważam za istotny aspekt w badaniach tego typu literatury.

Definicja Kristin Hallberg nie podkreśla w podobny sposób istoty ikonotekstu, jednak oferuje jednoznaczne kryterium ilościowe dotyczące częstotliwości występowania ilustracji: według autorki książka obrazkowa to „[...] przede wszystkim książka dla dzieci z jednym lub większą liczbą obrazków na każdej rozkładówce” (Hallberg 2017:51). Takie spojrzenie pozwala na łatwe oddzielenie książki obrazkowej od innych rodzajów literatury, w których pojawiają się ilustracje, co – jak wskazuje dalej sama autorka – „ułatwia [...] praktyczne działania” (Hallberg 2017:51). To właśnie z tego aspektu definicji Hallberg, pozwalającego na jednoznaczny weryfikację przynależności danego utworu do kategorii książki obrazkowej, korzystałam przy wyborze tytułów do analizy. Kwestia domniemanego odbiorcy, silnie zaznaczona przez Hallberg, ale obecna również u Bader, nie była natomiast dla mnie jednym ze wskaźników przy wyborze materiału do analizy – współcześnie zjawisko książki obrazkowej przeznaczonej dla dorosłego czytelnika staje się coraz bardziej powszechne, a wiele utworów cechuje dwuadresowość, o czym wspominam w podrozdziale 1.2. Niemniej jednak, analizowane przeze mnie utwory skierowane są przede wszystkim do dziecięcego czytelnika, o czym świadczy

zarówno ich forma, jak i wskazania wydawców dotyczące wieku odbiorców, dla których są one przeznaczone.

1.3.2. Materiał do analizy

W oparciu o powyższe definicje oraz na podstawie analizy corocznych raportów Szwedzkiego Instytutu Książki dla Dzieci (Svenska barnboksinstitutet/SBI), stron internetowych szwedzkich wydawców i księgarń, publikacji w czasopiśmie lingwistycznym „Språktidningen”, a także kwerend w bibliotece Szwedzkiego Instytutu Książki dla Dzieci i bibliotece Uniwersytetu Sztokholmskiego, udało mi się wyróżnić dwanaście wydanych w latach 2012-2020 tytułów, które wpisują się w ustalone przeze mnie kryteria. Poniższa tabela zawiera podstawowe informacje wydawnicze, którym następnie towarzyszą krótkie opisy poszczególnych utworów z poglądowym streszczeniem ich ikonotekstowej fabuły. Szczegółowe analizy znajdują się w rozdziale 4.

Lp.	Tytuł oryginalny i jego tłumaczenie na język polski ¹¹	Tekst	Ilustracje	Rok wydania	Wydawnictwo
1.	<i>Kivi & Monsterhund</i> [Kivi i Pies-potwór]	Jesper Lundqvist	Bettina Johansson	2012	Olika
2.	<i>Kivi & den gråtande goraffen</i> [Kivi i płacząca gorafa]	Jesper Lundqvist	Bettina Johansson	2012	Olika
3.	<i>Känn med hen</i> [Czuj z hen]	Anette Skåhlberg	Katarina Dahlquist/Vintrafors	2012	Sagolikt
4.	<i>Simri på hattäventyr</i> [Kapeluszowa przygoda Simri]	Karin Salmson	Maria Clason	2013	Olika
5.	<i>Skuggbarnen</i> [Dzieci cienia]	Ulf Stark	Anna Höglund	2014	Bonnier Carlsen

¹¹ Ze względu na to, że żadna z analizowanych książek nie ukazała się dotychczas w polskim przekładzie, w tabeli uwzględniam własne propozycje tłumaczeń. Wyjątek stanowią przekłady tytułów serii o Kivi, których autorką jest Hanna Dymel-Trzebiatowska (Dymel-Trzebiatowska 2017; Dymel-Trzebiatowska 2020).

6.	<i>Alla dör</i> [Wszyscy umierają]	Jesper Lundqvist	Gabi Frödén	2015	Olika
7.	<i>Kivi & Drakbrakaren</i> [Kivi i Grzmotomok]	Jesper Lundqvist	Bettina Johansson	2016	Olika
8.	<i>Kroppens ABC</i> [ABC ciała]	Lina Boozon Ekberg, Eva Emmelin, Linda Madsen	Alaya Vindelman	2017	Olika
9.	<i>När Herr Normsson träffade Hen</i> [Kiedy Pan Normak spotkał Hen]	Diana Hancock	Anna Windseth	2018	Idus
10.	<i>Kluriga ordens ABC. Bland arbetsmyror, dammråttor och solkatter</i> [ABC zawiłych fraz. Wśród pracowitych mrówek, kotków z kurzu i słonecznych zajączków]	Mia Kim	Maria Källström	2018	Olika
11.	<i>Familjejakten</i> [Na tropie rodziny]	Jesper Lundqvist	Daniel Sjö	2019	Olika
12.	<i>Fyndiga uttryckens ABC. Bland eldiga bakar och hungriga vargar</i> [ABC pomysłowych wyrażen. Kto uwija się jak w ukropie, a kto jest głodny jak wilk]	Mia Kim	Karin Holmström	2020	Olika

Tabela 1: Wykaz literatury podmiotu

Wydana w 2012 roku książka *Kivi & Monsterhund* autorstwa Jespera Lundqvista i Bettiny Johansson rozpoznawalna jest przede wszystkim jako pierwszy tytuł dla dzieci, w którym wykorzystano *hen*, a także jako utwór, który dał początek głośnej debacie na temat nowego zaimka. Książka doczekała się dwóch kolejnych części – *Kivi & den gråtande goraffen* (2012) oraz *Kivi & Drakbrakaren* (2016), z którymi tworzy spójną, spisana wierszem opowieść o trzech przygodach Kivi. Poszczególne tomy serii płynnie przechodzą z jednej historii w drugą, a przedstawione w nich wydarzenia charakteryzuje linearność i ciągłość zarówno pod względem czasu, jak i miejsca. Głównym(-ną) bohaterem(-rką) serii jest tytułowy(-wa) Kivi, w każdej z książek przeżywający(-ca) inną przygodę. W części pierwszej marzy o własnym psie, który w końcu pojawia się w jego/jej domu, co przysparza szeregu kłopotów i doprowadza do niemałego zamieszania w okolicy. Upragniony pies okazuje się bowiem ogromną bestią o wątpliwej higienie: Psem-potworem, który rozrabia i niszczy niemal wszystko na swojej drodze. Przedstawiona w *Kivi & Monsterhund* historia wykorzystuje popularny w literaturze dziecięcej motyw snu zacierającego granice między fantazją a rzeczywistością – pojawienie się Psa-Potwora zaraz po zaśnięciu Kivi oraz jego nagłe zniknięcie i brak jakichkolwiek śladów wizyty nietypowego gościa, gdy dziecko budzi się następnego dnia, sugerują, że ten był tylko elementem sennych marzeń¹². W tomie drugim Kivi marzy z kolei o własnym gorylu. Po wizycie w ogrodzie zoologicznym bohater(ka) wraca do domu jednak nie z gorylem, a z gorafą – hybrydą kilku gatunków zwierząt, która bez ustanku płacze. Ostatnia książka serii, *Kivi & Drakbrakaren*, opowiada historię tytułowego Grzmotosmoka, który przybywa do miasteczka, gdzie mieszka Kivi. Początkowo budzi on wśród mieszkańców strach i wywołuje panikę, szybko okazuje się jednak, że Grzmotosmok wcale nie ma złych intencji – głośne odgłosy i ogień są jedynie konsekwencją zjedzonego wcześniej lunchu, który ewidentnie zaszkodził stworzeniu. Cykl o Kivi można czytać jako samodzielne pozycje, ale także jako całościową historię w trzech aktach. Poza płynnymi przejściami między poszczególnymi tomami serii i linearnością fabuły, o jej spójności świadczą nawiązania do wydarzeń z poprzednich książek. Ze względu na ową spójność i bezpośrednią kontynuację narracji między kolejnymi częściami serii będę analizować je jako całość – zwracając uwagę na kwestie

¹² Ikonotekst Lundqvista i Johansson stanowi ponadto formę hipertekstu książki obrazkowej *Vilda bebin får en hund* [Dzikię dziecko dostaje psa] autorstwa Barbro Lindgren i Evy Eriksson z 1985 roku, opowiadającej historię równie niezależnego i rezolutnego dziecka marzącego o psie. O powiązaniach między tytułami i obecnym w nich aspekcie parodystycznym pisała Hanna Dymel-Trzebiatowska (Dymel-Trzebiatowska 2022).

zaimka *hen* i inkluzywności nie tylko w każdej książce z osobna, ale także biorąc pod uwagę ogólny wydźwięk serii o Kivi¹³.

Känn med hen autorstwa Anette Skåhlberg i Katariny Dahlquist ukazała się w 2012 roku, krótko po premierze pierwszej części serii o Kivi i jest utworem otwierającym cykl *X-serien Mini*, skierowany do odbiorców w grupie wiekowej 1-5 lat. *Känn med hen* to rymowana opowieść o rodzinie *h* i jej pięciu członkach: *hen, hun, hin, hån* i *hyn*. Każdy z krewnych symbolizuje jedną z podstawowych emocji: radość, smutek, złość, strach oraz ekscytację, a myślą przewodnią książki, powtarzającą się przy przedstawieniu każdego z bohaterów, jest to, że „[...] wszystkie uczucia są ważne i dobrze jest ich doświadczać” (Skåhlberg & Dahlquist 2012:7, 13, 19, 25, 30). Przy opisie każdego z uczuć następuje też bezpośredni zwrot do czytelników, zawierający pytania m.in. o to, w jakich sytuacjach przeżywają oni dane stany emocjonalne, oraz z którym(-rą) z bohaterów(-rek) identyfikują się w chwili odbioru ikonotekstu. W 2012 roku *Känn med hen* ukazał się ponadto w formie audiobooka, czytanego przez autorkę tekstu Anette Skåhlberg, a w 2022 roku doczekał się wznowienia wydania papierowego¹⁴.

Kolejna z książek, *Simri på hattäventyr* autorstwa Karin Salmson i Marii Clason z 2013 roku, to również pisana wierszem opowieść. Utwór przedstawia historię szczura(-rzyca) Simri, który(-a) mieszka w kapeluszu na kwiatowej rabatce. Pewnego dnia nakrycie głowy wraz z jego mieszkanką(-ańcem) porywa wiatr, co staje się przyczynkiem do serii przygód. Simri spotyka na swojej drodze m.in. kota, rekina i wieloryba, przemierza morze i wygrzewa się na pięknej wyspie, aby ostatecznie wrócić do domu i swoich przyjaciół. *Simri på hattäventyr* to jedna z ponad dwudziestu książek obrazkowych, do których tekst napisała Karin Salmson – pisarka silnie związana z nurtem normokrytycznym w literaturze dziecięcej i pedagogice, która jest także autorką, współautorką i redaktorką kilku podręczników, m.in. do normokrytycznej analizy książek obrazkowych (Salmson 2021) oraz normokreatywnej pracy z dziećmi na etapie edukacji przedszkolnej (Salmson & Ivarsson 2015), do których również odwołuję się w mojej pracy.

¹³ W ramach serii o Kivi w sprzedaży pojawił się także dodatek *Rita & klura med Kivi* [Rysuj i główkuj z Kivi; Lundqvist & Johansson 2016b] oraz materiał multimedialny *Sagostund med Dragqueens: Kivi och drakbrakaren* [Bajki z drag queens: Kivi i grzmotsmok] – nagranie, w których dwie drag queens czytają na głos trzeci tom serii. W niniejszej pracy nie poświęcam uwagi tym elementom, jako że nie są to książki obrazkowe, lecz odpowiednio zeszyt zadań, głównie łamigłówek i kolorowanek tematycznie związanych z historiami o Kivi i występującymi w nich bohaterami, oraz materiał audiowizualny.

¹⁴ W wydaniu z roku 2022 ilustratorka pojawia się na okładce już pod nowym nazwiskiem jako Katarina Vintrafors, a nie Katarina Dahlquist.

Kolejna z pozycji, *Skuggbarnen*, to utwór stworzony przez Ulfa Starka i Annę Höglund, jednych z najbardziej rozpoznawalnych współczesnych szwedzkich autorów książek dla dzieci i laureatów prestiżowej Nagrody Augusta, którą otrzymali wspólnie w 1996 roku za utwór *Min syster är en ängel* [Moja siostra jest aniołem]. *Skuggbarnen* to ich jedenasta wspólnie wydana książka obrazkowa, oparta na sztuce teatralnej *Skuggflickan* [Dziewczynka cienia], do której Stark napisał scenariusz, a Höglund przygotowała scenografię i kostiumy. *Skuggbarnen* przedstawia historię rodzeństwa żyjącego w świecie bez cieni, snów, wspomnień i bajek. Pewnego dnia brat znika, a jego siostra wyrusza na poszukiwania, które bez pomocy cieni okazują się być skazane na niepowodzenie. Utwór ten można odczytywać z jednej strony jako historię o połączonym ze sobą silną więzią rodzeństwie, a z drugiej jako filozoficzną opowieść traktującą o relacji między dobrem i złem – światłem i ciemnością, które potrzebują siebie nawzajem, by móc w pełni istnieć. W *Skuggbarnen* nie brakuje abstrakcyjnych stwierdzeń i budzących niepokój wizualnych przedstawień, w książce obecne są również liczne motywy biblijne. Utwór ten wyróżnia silny wieloadresowy charakter, widoczny na wielu poziomach ikonotekstu, choć sam wydawca rekomenduje go jako odpowiedni dla odbiorców w wieku 3-6 lat.

Alla dör, również przeznaczona dla dzieci w wieku 3-6 lat, to kolejna pozycja z tekstem Jespera Lundqvista. Ilustracje stworzyła Gabi Frödén, a opowieść skupiona jest wokół śmierci, będącej tematem powszechnie podejmowanym w skandynawskich książkach dla dzieci¹⁵. *Alla dör* jest tematycznie spójne z wieloletnią tradycją włączania śmierci w literaturę dla najmłodszych, lecz pod kątem fabuły wyróżnia ją wieloaspektowe przedstawienie śmierci jako nieodłącznego elementu życia, kontrastujące z obecnym w wielu innych utworach skupieniem na jednej postaci i jej historii¹⁶. Wskazuje m.in. na nieuniknioną i wszechobecną śmierć w przyrodzie, zwyczaje i obrzędy związane z chowaniem nieboszczyków, trudne uczucia towarzyszące bliskim osobom zmarłym, a także stawia pytanie o to, co dzieje się z nami, kiedy umrzemy. Książka nawiązuje do wielu kultur i religii, przedstawiając różnorodne wierzenia i zwyczaje, nie brakuje

¹⁵ Umieranie, w części kultur traktowane jako tabu, w skandynawskiej literaturze dla dzieci jest motywem powszechnie obecnym już od drugiej połowy lat 40. XX wieku. W kolejnych dekadach temat ten coraz częściej zajmował centralne miejsce w fabule utworów (Dymel-Trzebiatowska 2018:148), a tendencja wzrostowa zauważalna jest także w ostatnich latach, co potwierdzają raporty Szwedzkiego Instytutu Książki dla Dzieci (np. SBI 2018, SBI 2019, SBI 2020).

¹⁶ Należy tu zaznaczyć, że, choć należy do mniejszości, *Alla dör* nie jest jedyną szwedzką książką dla dzieci o śmierci mającą charakter faktograficzny i przedstawiającą temat umierania w sposób wieloaspektowy. Podobną koncepcję zaobserwować można m.in. w *Małej książce o śmierci* autorstwa Pernilli Stalfelt, która w Polsce ukazała się w 2008 roku w przekładzie Iwony Jędrzejewskiej nakładem wydawnictwa Czarna Owca (Stalfelt 2008).

w niej również elementów humorystycznych, w niektórych przypadkach silnie kontrastujących z podejmowaną tematyką, jak np. ilustracja lodówki, z której stopy nieboszczyków wystają znad pomidorów i marchewek (Lundqvist & Frödén 2015:12). Zakończenie utworu ma jednak silnie pozytywny wydźwięk – nawołuje odbiorcę do tego, by cieszyć się życiem, podkreślając jak bardzo jest ono wyjątkowe i wartościowe.

Kolejnym utworem jest abecadlnik *Kroppens ABC*, do którego tekst napisały Lina Boozon Ekberg, Eva Emmelin i Linda Madsen, a ilustracje stworzyła Alaya Vindelman. Książka przedstawia, wyjaśnia i zgłębia różne aspekty ludzkiej fizjonomii i fizjologii, poszczególne hasła poświęcając m.in. częściom ciała, chorobom czy płynom ustrojowym przypisanym konkretnym literom alfabetu. Wśród omawianych przez autorki terminów nie brak jednak zagadnień nie związanych stricte z ciałem. W książce pojawia się m.in. joik – rodzaj ludowego śpiewu Saamów, przy okazji którego wyjaśnione zostają kwestie takie jak głos, struny głosowe i język migowy, oraz hasło *QUEER*, przedstawione jako pojemny termin obejmujący zarówno tożsamość, jak i obiekty uczuć. Przypisany literze W walc wiedeński (szw. *wienervals*) stanowi z kolei punkt wyjścia do skrótowego omówienia pracy mięśni. *Kroppens ABC*, pomimo swojego tytułu, który jasno wskazuje na tematykę związaną właśnie z ciałem, podejmuje kwestie dotyczące nie tylko fizyczności, ale także innych, różnorodnych aspektów ludzkiego życia.

När Herr Normsson träffade Hen, z tekstem Diany Hancock i ilustracjami Anny Windseth, scharakteryzować można natomiast jako baśniowy utwór opowiadający historię miasteczka Normköping i jego mieszkańców, żyjących według surowych zasad, na straży których stoi tytułowy Herr Normsson. Pewnego dnia do Normköping przybywa Hen, które kwestionuje obowiązujące reguły, ostatecznie doprowadzając do ich zniesienia. Formą utwór nawiązuje do schematów bajki magicznej, co widoczne jest już w otwierającym książkę zdaniu: „Było kiedyś miasto, które leżało daleko, daleko za omszałymi górami” (Hancock & Windseth 2018:1). W postaciach Herr Normssona i Hen można rozpoznać odpowiednio Proppowskiego bohatera i donatora. Hen, poddając w wątpliwość sensowność panujących w Normköping zasad, wystawia Herr Normssona na próbę, w wyniku której ten decyduje się przełamać strach i znieść niepotrzebne reguły, co sprawia, że do miasta powraca radość. Przyglądając się *När Herr Normsson träffade Hen* pod kątem przynależności do gatunku książki obrazkowej, utwór ten może wzbudzać pewne wątpliwości. Współzależność obrazów i słów, wskazana przez Bader jako podstawa i istota medium, wydaje się w tym przypadku nie do końca jednoznaczna, a przynajmniej nie równie

wyraźna jak w pozostałych utworach. Może to sugerować, że *När Herr Normsson träffade Hen* przynależy raczej do kategorii książek ilustrowanych niż obrazkowych, w których warstwa wizualna istnieje niejako „obok” warstwy tekstowej zamiast tworzyć z nią swoistą symbiozę przekazywania znaczeń i budowania narracji. Biorąc jednak pod uwagę kwantytatywne kryterium Hallberg oraz fakt, że część badaczy uznaje książkę ilustrowaną za rodzaj książki obrazkowej (Nikolajeva 2000:16) zdecydowałam się włączyć ten tytuł do korpusu analizowanego materiału uznając go za wartościowy dla niniejszej pracy.

Kluriga ordens ABC... i *Fyndiga uttryckens ABC...* to kolejne, po *Kroppens ABC*, abecadniki wydawnictwa Olika. Tematyka utworów z tekstem autorstwa Mii Kim skupia się jednak nie na ciele, lecz na kwestiach językowych – pomysłowych słowach i wyrażeniach o nieoczywistym znaczeniu. Poszczególne przykłady przypisane zostały kolejnym literom alfabetu, a na każde z haseł składa się krótka rymowanka z użyciem danego słowa bądź danej frazy, pisane prozą wyjaśnienie oraz zwrot do czytelnika(-niczki) zakończony pytaniem, które w mniej lub bardziej bezpośredni sposób nawiązuje do omawianego hasła. Co istotne, ilustracje do *Kluriga ordens ABC...* i *Fyndiga uttryckens ABC...* stworzyły dwie różne artystki – odpowiednio Maria Källström i Karin Holmström, jednak w utworach tych widać wiele zbieżności koncepcyjnych i kompozycyjnych, co sprawia, że również na poziomie warstwy wizualnej są one spójne, a ich przynależność do jednej serii nie pozostawia wątpliwości.

Ostatnia z pozycji wchodzących w skład literatury podmiotu to *Familjejakten* z rymowanym tekstem Jespera Lundqvista i ilustracjami Daniela Sjö opowiadająca historię przybysza(-szki) z obcej planety, który(-ra) przylatuje na Ziemię, aby dowiedzieć się, czym jest rodzina. Po kolei odwiedza różne domy, w których spotyka między innymi rodziny tęczowe, patchworkowe i osobę nieposiadającą dzieci oraz partnera, w międzyczasie próbując naprawić swój statek kosmiczny, który dwukrotnie ulega awarii. *Familjejakten* wpisuje się także w formę książki aktywnościowej, na ostatniej rozkładówce zapraszając czytelników i czytelniczki do udziału we współtworzeniu opowieści. Znajduje się tam miejsce na narysowanie swojej rodziny, którą przybysz(ka) z kosmosu chce poznać, a towarzyszący pustemu polu tekst składa się w dużej mierze z pytań pomocniczych, dotyczących m.in. struktury rodziny, miejsca zamieszkania czy sposobów wspólnego spędzania czasu.

Już na etapie przekrojowego przedstawienia utworów literatury podmiotu uwagę zwraca fakt, że aż 75% tytułów ukazało się nakładem tego samego wydawnictwa: Olika, a tekst do ponad

40% napisał ten sam autor: Jesper Lundqvist. Olika, z którym ściśle współpracuje Lundqvist, jest wydawnictwem specjalizującym się w literaturze dziecięcej, duży nacisk kładąc właśnie na kwestie równości, normokrytykę i normokreatywność, o których piszę dalej w podrozdziałach 3.2.3. i 3.3.2. Tak silna reprezentacja książek wykorzystujących *hen* u właśnie tego wydawcy może świadczyć o łączeniu zaimka z podejściem równościowym i normokrytycznym, będącymi dewizą Olika. Ponadto, związany z Olika Lundqvist, który jako pierwszy zdecydował się na użycie *hen* w książce obrazkowej, już przy premierze *Kivi & Monsterhund* deklarował, że chętnie napisze więcej tekstów z użyciem zaimka. Wykorzystanie *hen* już wówczas motywował jako zabieg praktyczny, ułatwiający czytelnikom i czytelniczkom identyfikację z postacią, jak i szansę na pełniejsze przedstawienie bohaterki(-ra)¹⁷.

¹⁷ Wywiad z autorem na stronie: <https://www.barnboksprat.se/2012/01/18/intervju-jesper-lundqvist-berattar-om-hen/> [dostęp: 19.09.2023]

2. Metodologia i teoria

Analizę utworów, ze względu na specyfikę medium, jakim jest książka obrazkowa, przeprowadzam na dwóch płaszczyznach: językowej oraz ikonotekstowej. Pierwsza z nich skupiona jest na *hen* i jego obecności w prezentowanych książkach obrazkowych, odpowiadając m.in. na pytanie, do kogo lub do czego *hen* odnosi się w danej książce, a także – w przypadku, gdy użyty został wobec konkretnych postaci – jakie imiona, określenia oraz ewentualne inne zaimki zostały im przypisane i jak mogą być one interpretowane pod kątem płci. Podrozdziały poświęcone językowi obejmują również kwantytatywną analizę występowania zaimka zarówno w odniesieniu do pozostałych zaimków w 3 os. l. poj., jak i do całkowitej liczby słów w tekście właściwym, czego zestawienie przedstawia Załącznik 1.

Analiza ikonotekstowa poświęcona jest z kolei badaniu szerszego spektrum reprezentacji neutralności płciowej w utworach – m.in. poprzez przyjrzenie się wizualizacji obecnych w nich postaci oraz ich cechom i zachowaniom. Pozwoli ona na zweryfikowanie spójności wykorzystania neutralnego płciowo zaimka *hen* z ikonograficznym przedstawieniem postaci.

Podstawę metodologiczną dla analizy ikonotekstowej stanowi dla mnie poetyka kognitywna, której założenia przedstawiam bliżej w podrozdziale 2.1, ze szczególnym uwzględnieniem teorii schematów płci, opisaną w części 2.1.2. Owe narzędzia metodologiczne pozwolą na zbadanie reprezentacji płci w korpusie tekstów zaprezentowanych w części 1.3.2. oraz rozważenie ich potencjalnej percepcji i interpretacji przez czytelnika. Ponieważ analizie poddam książki dla dzieci, w pracy wykorzystuję teoretyczne ustalenia Marii Nikolajevej (1998), Marissy Trevino (2019) oraz Karin Salmson i Johanny Ivarsson (Salmson & Ivarsson 2015; Salmson 2021) dotyczące stereotypowych cech kobiecych i męskich charakterystycznych dla literatury dla najmłodszych, które przedstawiam w podrozdziale 2.2. Aby zweryfikować spójność narracji obu poziomów multimedialnych tekstów, będę ponadto odwoływać się do typologii relacji w obrębie ikonotekstu autorstwa Marii Nikolajevej i Carole Scott (Nikolajeva & Scott 2000; Nikolajeva & Scott 2006), którą przedstawiam w części 2.3. Ostatni etap analiz stanowi badanie obecności innych elementów inkluzywnych. Opieram się tu o wskazane przez Karin Salmson kategorie norm (Salmson 2021), które opisuję bliżej w podrozdziale 2.4.

Analizując każdy z utworów, będę kierowała się następującymi pytaniami, które pozwolą na sformułowanie wniosków dotyczących określenia miejsca i funkcji zaimka *hen* w szwedzkich książkach obrazkowych oraz ich ewentualnego charakteru inkluzywnego:

1. Do czego lub kogo odnosi się zaimek *hen*? Jaką rolę przyjmuje w narracji?
2. Jeśli *hen* odnosi się do konkretnej postaci, to czy używane są wobec niej inne zaimki, imiona lub określenia, a jeśli tak, to na którą z płci wskazują?
3. Jeśli *hen* odnosi się do konkretnej postaci, to cechy charakterystyczne dla której płci są w niej dominujące?
4. Czy przedstawienie postaci i obecne u niej cechy związane z płcią są takie same w warstwie tekstowej i wizualnej utworu?
5. W jaki sposób postać ta wyróżnia się na tle innych bohaterów w kontekście przedstawienia płci? Czy można wyróżnić cechy, które wskazują na niebinarność postaci?
6. Jakie inne elementy inkluzywne obecne są w badanych książkach?

Po przeprowadzeniu analizy utworów w oparciu o przedstawiony wyżej schemat, porównam otrzymane wnioski z przedstawionymi w podrozdziale 3.3. założeniami szwedzkiej polityki równościowej w edukacji, co pozwoli odpowiedzieć na ostatnie z postawionych przez mnie w części 1.1. pytań badawczych.

2.1. Poetyka kognitywna

Poetyka kognitywna sięga swoimi korzeniami do będącej interdyscyplinarną nauką kognitywistyki obejmującej m.in. neurobiologię, psycholingwistykę i językoznawstwo. W literaturoznawstwie obecna jest od lat 90. XX wieku, kiedy nastąpił tzw. zwrot kognitywny, a badania zaczęły koncentrować się na próbach zrozumienia tego, jak nasze umysły, z uwzględnieniem kontekstu kulturowego, przetwarzają i odbierają czytane teksty (Coats 2018:119). Zaczęto skupiać się na sposobie, w jaki czytelnik postrzega i interpretuje literaturę – przekierowując uwagę z pytań o to, *co* i *dlaczego* czytamy na kwestie tego, *jak* to robimy i w jaki sposób rozumiemy teksty literackie (Nikolajewa 2014a:4). Jako że podejście to zaczęło wykorzystywać na polu badań literaturoznawczych stosunkowo niedawno i wciąż dynamicznie się ono rozwija, jego granice nie zostały jeszcze jasno określone – poetyka kognitywna nie jest zatem jednolitą koncepcją, a raczej obejmuje szerokie spektrum metodologiczne, łączące w sobie różne kierunki badań literackich i teorii ludzkiego poznania (Nikolajewa 2014a:4). Odzwierciedla to chociażby heterogeniczne nazewnictwo podejścia kognitywnego w literaturoznawstwie, które

występuje m.in. pod nazwami: retoryka kognitywna, krytyka kognitywna, narratologia kognitywna, kognitywizm literacki czy właśnie poetyka kognitywna. Ewentualne różnice w umiejscowieniu punktu ciężkości badań w niektórych z powyższych nurtów nie są jednak istotne z perspektywy przeprowadzanego badania, a terminem, którym zdecydowałam się posługiwać jest poetyka kognitywna – według moich obserwacji nazwa najczęściej pojawiająca się w polskojęzycznych tekstach dotyczących badań kognitywnych w literaturoznawstwie.

Peter Stockwell, jeden z pierwszych badaczy opisujących teorię badań kognitywnych na polu literatury, przedstawia istotę poetyki kognitywnej w następujący sposób: „Poetyka kognitywna bada czytanie literatury” (Stockwell 2006:1). Definicja ta, jak zauważa sam Stockwell na pozór banalna, uwzględnia jednak wszystkie elementy procesu czytelniczego: trójkąt „autor – tekst – czytelnik”, przez co, nie ograniczając się do badania wyłącznie jednego lub dwóch z nich, jest w stanie objąć całość owego czytelniczego schematu i zaproponować spojrzenie na tekst z szerszej perspektywy (Stockwell 2006:7). To właśnie odróżnia ją od narratologii i teorii rezonansu czytelniczego, z którymi posiada pewne punkty stykowe, takie jak zwrócenie uwagi na strukturę narracji i styl tekstu w przypadku pierwszej z nich, czy doświadczenie i odbiór tekstu przez czytelnika w przypadku drugiej. Poetyka kognitywna jest jednak bardziej holistycznym spojrzeniem na dzieło literackie, jego autora i odbiorcę. Łączy w sobie zarówno spojrzenie na twórcę i jego strategię w budowaniu opowieści oraz obecnych w niej artystycznych reprezentacji (Stockwell 2006:7; Nikolajeva 2014a:4), jak i na zaangażowanie czytelnika w fikcję (ang. *reader engagement*), uwzględniając jego „wiedzę, doświadczenia, wspomnienia, uczucia i emocje, które wnosi w proces czytania książki” (Stockwell 2006:136). Jako podejście metodologiczne oferuje „interdyscyplinarne spojrzenie na proces czytania, kompetencje literackie i literaturę [...], biorące pod uwagę interakcje między czytelnikami i dziełami literackimi oraz sposoby konstruowania tekstów” (Nikolajeva 2014a:4). Dzięki temu pomaga w przekształcaniu często bardzo intuicyjnych i nie zawsze świadomych interpretacji w możliwe do opisanie i wyjaśnienia „wyrażalne sensy” (Stockwell 2006:11). Innymi słowy: pomaga zrozumieć i wytłumaczyć, dlaczego odbieramy teksty właśnie w taki, a nie inny sposób oraz przygląda się temu, jak ich poszczególne elementy oraz sposób konstrukcji wpływają na interpretację i odbiór tekstu przez czytelnika, w tym, w jaki sposób wywołują one u niego dane emocje, skojarzenia i wyobrażenia.

Jako że poetyka kognitywna, w odróżnieniu od klasycznych badań recepcji dzieła literackiego, wykracza poza idee czysto teoretyczne i bierze pod uwagę rolę literatury w tym, jak

odbieramy świat wokół nas, uważam ją za najbardziej odpowiednią bazę do przeprowadzenia analizy. Wykorzystanie *hen* w książkach dla dzieci miało znaczący wpływ na postrzeganie samego zaimka oraz koncepcji neutralności płciowej i niebinarności, jednocześnie rodząc pytania o potencjalne szkodliwe oddziaływanie owych książek na młodych czytelników i kształtowanie ich poczucia tożsamości płciowej (co opisuję w podrozdziale 3.2.1.). Biorąc pod uwagę historię *hen* i następstwa jego pojawienia się w ikonotekście dla dzieci oraz silną obecność schematów i skryptów płci w książkach obrazkowych, perspektywa poetyki kognitywnej wydaje się adekwatnym podejściem metodologicznym, aby osiągnąć postawione w niniejszej rozprawie cele. Ponadto, wykorzystanie założeń poetyki kognitywnej można zaobserwować w innych pracach dotyczących przedstawień płci w książkach obrazkowych (zob. Coats 2018), co dodatkowo potwierdza kompatybilność wskazanych ram metodologicznych z tym rodzajem badań.

2.1.1. Perspektywa kognitywna w badaniach książek obrazkowych dla dzieci

Stosowanie podejście kognitywnego w badaniach książek obrazkowych dla dzieci przez długi czas było zjawiskiem niemal zupełnie niespotykanym. Jak pisała Nikolajeva w 2014 roku: „istnieją ograniczone badania kognitywne literatury dla dzieci, a bardzo niewiele uwagi, o ile w ogóle, poświęcono tekstom multimodalnym” (Nikolajeva 2014b:123). Od tego czasu tendencja ta uległa zmianie, a podejście kognitywne w badaniach literatury dla dzieci – obejmujących zarówno teksty oparte wyłącznie na słowie, jak i ikonoteksty – cieszy się coraz większym zainteresowaniem, o czym świadczą m.in. prace czołowych współczesnych badaczy takich jak właśnie Maria Nikolajeva czy Bettina Kümmerling-Meibauer i Jörg Meibauer. W swoich pracach teoretycznych zwracają oni uwagę m.in. na efektywność tego rodzaju badań w przypadku książek obrazkowych dla najmłodszych i jako powód wskazują zarówno niestandardową formę tego typu literatury, jak i specyfikę docelowej grupy odbiorczej.

Po pierwsze, książki obrazkowe łączą w sobie równoległe płaszczyzny przekazywania informacji: wizualną – przez ilustracje i relacje między nimi, oraz tekstową – przez tekst i relacje między jego fragmentami na poszczególnych stronach książki (Kümmerling-Meibauer & Meibauer 2018:393). Tego rodzaju literatura wymaga zatem od czytelników szerokiego spektrum umiejętności: nie tylko samej znajomości języka, ale także odpowiednich kompetencji wizualnych i narracyjnych (Kümmerling-Meibauer & Meibauer 2018:392). Nie bez znaczenia są również

umiejętności analityczne, które pozwalają na zestawianie ze sobą, porównywanie i znajdowanie analogii oraz rozbieżności w tekstowych i wizualnych przedstawieniach obecnych w ikonotekście. Przy czytaniu ikonotekstu należy bowiem warstwy wizualną i tekstową rozpatrywać wspólnie i z uwzględnieniem zachodzących między nimi relacji (Kümmerling-Meibauer & Meibauer 2018:392); dopiero czytając ikonotekst jako połączenie tych dwóch kodów, a nie prowadzone równoległe i niezależne od siebie narracje, czytelnik jest w stanie w pełni zrozumieć istotę opowieści. Już sama forma medium, jakim jest książka obrazkowa, stanowi bogaty materiał dla badań kognitywnych – oddziałuje na czytelnika poprzez zróżnicowane kody wykraczające poza „klasyczny” tekst.

Ponadto, wykorzystanie warstwy wizualnej w utworach samo w sobie jest zabiegiem szczególnie interesującym pod kątem badań kognitywnych. Nikolajewa wskazuje na fakt, że bodźce wzrokowe działają szybciej i silniej niż wypowiedzi słowne i tekstowe (Nikolajewa 2014b:123). W analizach tekstów pod uwagę bierze m.in. zdolności wyciągania wniosków i interpretowania intencji, planów i potrzeb innych osób oraz bada funkcjonowanie elementów obrazu takich jak mimika, gestykulacja czy postawa ciała jako nośników informacji o emocjonalnych i mentalnych stanach bohaterów. Jedną ze stawianych przez nią tez jest to, że wymienione powyżej komponenty mogą być „potężnym narzędziem dla wzmocnienia inteligencji emocjonalnej u dzieci [...], także tych bardzo małych w przedśmiennym okresie życia” (Ibid.). Idąc tym tropem można stwierdzić, że książki obrazkowe są typem literatury, który dzięki warstwie wizualnej może wyjątkowo silnie i w sposób niedostępny dla „czystego” tekstu oddziaływać m.in. na rozwój empatii u czytelnika i wzmocnić jego zdolności odczytywania emocji u innych.

Kolejnym aspektem przemawiającym za wykorzystaniem podejścia kognitywnego w badaniach książek obrazkowych jest ich zabarwienie dydaktyczno-ideologiczne, charakterystyczne dla literatury przeznaczonej dla dzieci. Biorąc pod uwagę fakt, że tego rodzaju teksty często wykorzystywane są w edukacji, pytania o to, czego i w jaki sposób dzieci mogą się z nich uczyć wydają się szczególnie istotne (Kümmerling-Meibauer & Meibauer 2018:391). Podobne stanowisko w tej kwestii zajmuje Nikolajewa, zadając następujące pytanie: „Jeśli literatura jest, tak jak się twierdzi, potężnym narzędziem mogącym oświecić czytelnika, przekazać wiedzę, budować poczucie obywatelskości, to w jaki sposób to robi?” (Nikolajewa 2014a:3). Przywołane w powyższym cytacie „przekazanie wiedzy” można przenieść również na szczególnie

istotne dla tej pracy kwestie płci i socjalizacji płciowej. Aspekty te zajmują ważne miejsce zwłaszcza w przypadku dzieci w wieku przedszkolnym, kiedy znajdują się one na etapie kształtowania swojej tożsamości, także seksualnej, i które w owym czasie są szczególnie podatne na czynniki socjalizacji (Weitzman et al. 1972:1126). Jest to też okres, kiedy elementy takie jak szkoła, nauczyciele czy rówieśnicy nie odgrywają jeszcze równie ważnej roli, jak w późniejszych etapach życia dziecka (Ibid.), przez co wzory, normy i wartości obecne w książkach obrazkowych mogą mieć wówczas tym większe oddziaływanie. Literatura może być zatem wykorzystywana jako narzędzie socjalizacji i nośnik, przez który, w bardziej lub mniej bezpośredni sposób, możemy być konfrontowani z konkretnymi zachowaniami, cechami i oczekiwaniami związanymi z płcią:

Książki obrazkowe odgrywają ważną rolę we wczesnej socjalizacji płciowej, ponieważ są dla młodego czytelnika przekaznikiem wartości społecznych. Poprzez książki, dzieci uczą się o świecie wykraczającym poza ich najbliższe otoczenie: dowiadują się, co robią, mówią i czują inni chłopcy i dziewczęta; uczą się co jest dobre, a co złe; dowiadują się, czego oczekuje się od dzieci w ich wieku. Co więcej, książki dają dzieciom wzory do naśladowania – obrazy tego, jakie mogą i powinny być, kiedy dorosną (Weitzman et al. 1972:1126).

To właśnie wspomniane przez Weitzman „wzory do naśladowania” stanowią jedne z głównych tropów metodologicznych, które wykorzystuję w analizie elementów ikonotekstu. Opisane w powyższym cytacie obrazy, oczekiwania i normy są bowiem niczym innym jak schematami i skryptami, które opisuję w podrozdziale 2.1.2, i które są jednymi z filarów poetyki kognitywnej.

2.1.2. Schematy płci

Teoria schematów płci (ang. *gender schema theory*) to zaproponowane przez psycholożkę Sandrę L. Bem ujęcie opisujące procesy „nabywania preferencji, umiejętności, cech osobowości, zachowań i samoświadomości zgodnych z płcią” (Bem 1983:598), czyli procesy tzw. typizacji płciowej (ang. *sex-typing*)¹⁸. Samo pojęcie schematu po raz pierwszy użyte zostało dużo wcześniej, bo już w latach 30. ubiegłego wieku, przez psychologa Frederica Charlesa Bartlett’a w pracy

¹⁸ Pojęcie *sex-typing* pojawia się w tekstach polskich badaczy m.in. pod nazwami „określenie seksualne” (np. Kuczyńska 2002), „typizacja rodzajowa” (np. Cylikowska-Nowak & Plucińska 2010) i „typizacja płciowa” (np. Palus 2006). To ostatni z tych terminów uważam na najbardziej adekwatne z tłumaczeń i właśnie nim posługuję się w niniejszej pracy.

Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology (Bartlett 1932) skupionej na pamięci i konwencjonalizacji – czyli zakorzenieniu – poszczególnych pojęć w umyśle. Dwie dekady później Jean Piaget wprowadził termin na pole badań kognitywnych.

Teoria stworzona w latach 80. przez Sandrę L. Bem skupia się wyłącznie na schematach dotyczących płci definiowanych jako „struktury kognitywne, sieci skojarzeń, które porządkują i kierują percepcją na poziomie indywidualnym” (1983:603). Schemat jest tu strukturą uprzednią (ang. *anticipatory structure*), budowaną poprzez powtarzające się doświadczenia, która na bazie zebranych w niej konotacji i wiedzy pozwala na „przetwarzanie nowych informacji, które w jakiś sposób związane są z danym schematem” (Bem 1983:604). Bem wykorzystuje elementy teorii rozwoju poznawczego oraz teorii społecznego uczenia się, wskazując m.in. na to, że proces typizacji płciowej jest zabiegiem wyuczonym, w dużej mierze wywodzącym się ze zróżnicowanych pod kątem płci praktyk społecznych oraz skłonności do odkodowywania i porządkowania informacji w odniesieniu do siebie samych na podstawie kulturowych definicji męskości i kobiecości (Bem 1983:602-603). Za najistotniejsze w tym procesie uznaje się mechanizmy, które sprawiają, że rozpoznajemy i przyswajamy elementy otaczającego nas świata jako męskie lub żeńskie, a następnie w oparciu o tę kategoryzację staramy się dopasować i umiejscowić siebie i innych w kulturowych definicjach męskości i kobiecości.

Z perspektywy psychologii kognitywnej, płeć i związane z nią procesy poznawczo-behawioralne, takie jak właśnie typizacja, są szczególnie ważne ze względu na to, jak powszechnie i szeroko są stosowane. Jak pisze Bem, „rozdzielenie pomiędzy mężczyzną a kobietą stanowi podstawową zasadę organizacji dla każdej ludzkiej kultury” (1981:354), a „pomimo że poszczególne społeczeństwa różnią się pod względem konkretnych zadań przypisywanych tym dwóm płciom, wszystkie przydzielają dorosłe role na podstawie płci i oczekują tego samego przydziału w procesie socjalizacji dzieci” (Ibid.). Teza Bem znajduje poparcie m.in. w społeczno-poznawczym ujęciu stereotypizacji i uprzedzeń, które jako trzy pierwotne elementy, do których zazwyczaj sięgamy klasyfikując innych ludzi wskazuje rasę, wiek oraz właśnie płeć (Nelson 2003:43). Są to dla nas najszybsze i najłatwiej dostępne narzędzia tzw. kategoryzacji (Nelson 2003:43), a płeć szczególnie wyróżnia się spośród nich ze względu na swoje wyjątkowo szerokie zastosowanie – odwołujemy się do niej nawet w kontekstach, w których inne aspekty wydawałyby się mieć pierwszeństwo (Bem 1981:354; Bem 1983:616). Jak wskazuje Bem, płeć zajmuje w związku z tym szczególnie istotne miejsce w obrębie płaszczyzny poznania: „żadna inna

dychotomia w ludzkim doświadczeniu nie obejmuje tak wielu elementów, jak rozróżnienie między mężczyzną a kobietą” (Bem 1983:603). Typizacja oparta o płeć wykracza daleko poza obszary bezpośrednio z nią powiązane i oprócz aspektów takich jak np. budowa ciała, funkcje rozrodcze, podział pracy i cechy osobowości, skojarzenia związane z mężczyznami i kobietami występują także na płaszczyznach, które z płcią mają niewiele wspólnego lub gdzie powiązania te funkcjonują wyłącznie na poziomie metaforycznym (Ibid.). Jako przykłady, Bem zestawia ze sobą m.in. abstrakcyjne kształty o zaokrąglonych oraz kanciastych brzegach, przymiotniki *czuły* i *asertywny*, oraz gatunki ptaków takie jak słowik i orzeł; wszystkie te elementy, choć nie mają bezpośredniego połączenia z płcią, podlegają instynktownej kategoryzacji na odpowiednio żeńskie i męskie (Bem 1983:603-604). Jasno pokazuje to, że nawet jeśli dany przedmiot czy cecha funkcjonuje w wymiarach innych niż płciowy, to właśnie kategorie oparte na płci są tymi, do których automatycznie się odwołujemy (Bem 1983:608).

Terminem często pojawiającym się w kontekście schematów płci są związane z nimi skrypty, czyli „spodziewane sekwencje działań, których oczekujemy na podstawie wywołanego schematu” (Coats 2018:119). Analizując książki obrazkowe z zaimkiem *hen*, nie przyglądam się bliżej owym skryptom, a nacisk kładę jedynie na obecne w ikonotekście schematy płci. Sama świadomość istnienia skryptów i sposobu, w jaki działają jest jednak ważna dla mojego badania. Jak wskazuje Coats, książki obrazkowe dla dzieci są „jednym z wielu kulturowych przekazników, które tworzą schematy i skrypty u czytelnika, poprzez budowanie oczekiwań względem tego, jak teksty literackie przedstawiają obiekty, relacje i wzory obecne w świecie”, a „obrazy silniej niż słowa, a przynajmniej w bardziej zautomatyzowany sposób, przywołują schematy i wywołują oczekiwania dla skryptów” (Coats 2018:120). Kategoryzacja elementów i zjawisk nie kończy się tym samym na klasyfikowaniu danych obiektów, postaci, czy zachowań względem konkretnych schematów, lecz instynktownie wywołuje też przyporządkowane do nich oczekiwania. Przykładowo, widząc na ilustracji postać w sukience, czytelnik najprawdopodobniej skategoryzuje ją natychmiast jako osobę płci żeńskiej, a w związku z powiązanymi z tym skryptami płci mogą pojawić się u niego oczekiwania dotyczące m.in. tego, czym dana postać się interesuje, jaki ma zawód lub jakie cechy charakteru będzie wykazywać. Wykraczanie poza stereotypowe ramy jest zadaniem wyjątkowo trudnym, jako że zarówno schematy jak i skrypty są konstruktami, z których korzystamy automatycznie i najczęściej nieświadomie, a umiejętność rozpoznawania i interpretowania na ich podstawie jest wyuczona, a nie wrodzona (Coats 2018:120; Nikolajewa

2014a:4). To, jak owe schematy i skrypty wyglądają, powiązane jest naturalnie z ich społeczno-kulturowym podłożem, przez co niezwykle istotnym aspektem przy pracy z tymi zagadnieniami jest kontekst pozwalający na uporządkowanie i skategoryzowanie poszczególnych przedstawień. Może on się oczywiście znacząco różnić się i zmieniać w zależności od danej kultury, grupy społecznej czy osobistych doświadczeń jednostki. W badaniach opierających się na poetyce kognitywnej należy rozpatrywać go w możliwie szerokiej perspektywie, jak wskazuje Stockwell „obejmującej zarówno aspekty społeczne, jak i indywidualne” (Stockwell 2006:3).

Aby przeprowadzić analizę tego, w jaki sposób płęć, role płciowe i neutralność płciowa przedstawione są w książkach obrazkowych wykorzystujących zaimek *hen*, przyglądam się tekstom z perspektywy współczesnej kultury europejskiej, w ramach której owe tytuły powstały i zostały wydane, i w obrębie której sama funkcjonuję. To obecne właśnie w tym kontekście stereotypy, skojarzenia i wyobrażenia związane z męskością i kobiecością tworzą podstawę przywoływanych schematów. Zwrócenie na nie uwagi w analizie pozwoli na bliższe zbadanie sposobów, w jakie czytelnik odbiera i interpretuje zawarte w ikonotekście reprezentacje, oraz tego, jak autorzy mogą konstruować tekst i ilustracje, by przekazać wybrane idee. Co więcej, dychotomia płci w oparciu o schematy jest szczególnie łatwo dostrzegalna w książkach obrazkowych, gdzie wiele z elementów schematów płci – m.in. rodzaj ubrania bohaterów, ich wzrost, biżuteria, długość rzęs – widocznych jest bezpośrednio na ilustracjach (Coats 2018:123). W książkach posługujących się jedynie tekstem wiele z tych detali zazwyczaj zostaje pominiętych, o ile nie są one szczególnie istotne dla przedstawianej historii. Ponadto, obrazy są przez odbiorcę szybciej kojarzone z i dopasowywane do obowiązujących schematów niż tekst (Coats 2018:120), a także wydają się silniej oddziaływać na odbiorcę, na co z kolei zwraca uwagę Nikolajeva: „[...] odczytywanie czyjejś mimiki i postawy ciała wysyła do mózgu silniejszy sygnał, niż sformułowanie: »Ta osoba jest szczęśliwa, smutna, zła lub przerażona«” (Nikolajeva 2014b:123). Ponadto, jak wskazuje Nikolajeva, w procesie odbioru tekstu przez czytelnika schematy i skrypty wpływają nie tylko na interpretację, ale również na zaangażowanie czytelnika w fikcję, które zależne jest m.in. od jego umiejętności „rozpoznania schematów i odchyień od tych schematów, a w drugim z tych przypadków rozpoznania wymagającego uwagi i pamięci pozwalających na ich dopasowanie i przebudowanie” (Nikolajeva 2014a:4). Pomimo że badaczka demonstruje również pewne braki teorii schematów dotyczące wskazania przyczyn kluczowej roli, jaką czytanie i przekazywanie opowieści zajmują w ludzkim życiu, jednocześnie wskazuje, że teoria ta „oferuje

satysfakcjonujący model dla głębokiej analizy powtarzających się w literaturze wzorców” (Nikolajeva 2014a:4).

2.2. Cechy żeńskie i męskie a konstruowanie neutralności płciowej w ikonotekście

Analizę elementów ikonotekstu pod kątem przedstawień płci zdecydowałam się oprzeć na dychotomicznym podziale cech i elementów na kobiece i męskie. Jak wskazałam w podrozdziale 2.1.2., podział ten występuje na wielu płaszczyznach i może obejmować wiele różnorodnych komponentów, które automatycznie kategoryzujemy jako atrybuty danej płci. Ewentualna neutralność płciowa bohaterów może być zatem przedstawiona poprzez niewłączanie do ikonotekstu tego rodzaju elementów lub poprzez łączenie i przeplatanie ze sobą kontrastujących komponentów w obrębie jednej postaci, co utrudnia jej jednoznaczną kategoryzację. Obie te strategie niosą jednak ze sobą pewne ograniczenia. Pierwsza z nich, zakładająca całkowite pominięcie elementów wywołujących konotacje z płcią, wydaje się zadaniem niezwykle trudnym, jeśli nie niemożliwym – zwłaszcza w przypadku ikonotekstów uwzględniających postaci ludzkie lub antropomorfizowane, a które stanowią zdecydowaną większość. Ponadto, w przypadku obu wymienionych koncepcji, brak wskazania na konkretną płć może skutkować odczytaniem przez odbiorcę postaci nieokreślonych jako męskich – według teorii feministycznych, w przypadku, gdy płć danej osoby nie jest jasno wskazana, to utożsamiany z normą mężczyzna staje się pierwszym wyborem interpretacyjnym (de Beauvoir 2019; Bem 2000:16; Hellinger, Bußmann et al. 2003:11, 13, 19). Wiąże się to z brakiem zdefiniowanych schematów związanych z neutralnością oraz głębokim zakorzenieniem dychotomicznego podziału płci w kulturze i jego wpływem na rozumienie otaczającego nas świata, co podkreśla psychologia kognitywna. Konstruowanie postaci neutralnych płciowo jest zatem zadaniem niezwykle trudnym, zwłaszcza w komunikatach, które poza tekstem wykorzystują również obraz.

Za punkt wyjścia do analizy konstrukcji płci i jej neutralności w badanych ikonotekstach zdecydowałam się przyjąć dualistyczny podział schematów płci, ponieważ uważam go za najodpowiedniejszą dostępną obecnie strategię. Symetryczna obecność elementów przynależących do schematów żeńskiego i męskiego w obrębie jednej postaci, niepozwalająca na jednoznaczne i kategoryczne określenie jej jako kobiety/dziewczyny lub mężczyzny/chłopca, będzie dla mnie przesłanką do uznania bohatera(-rki) za neutralnego(-ną) pod względem płci – bez

względu na ewentualne implikacje dotyczące recepcji utworu związane z podświadomym łąčeniem neutralności z męskością. Poprzez analizę obecności i częstotliwości występowania elementów stereotypowo męskich i żeńskich będę mogła zweryfikować, czy ewentualna neutralność jest obecna w ikonotekście i – jeśli występuje – jak dokładnie jest konstruowana, a następnie, czy i w jakim stopniu wybrane tytuły wpisują się w nurt literatury normokrytycznej. W analizie elementów płci pod uwagę biorę m.in. cechy charakteru postaci, ich zachowanie, wygląd zewnętrzny, wypowiedzi, umiejscowienie w świecie przedstawionym oraz to, za pomocą jakich innych zaimków i określeń opisywani są przez narratora.

Pierwszym z narzędzi, które wykorzystuję w kategoryzacji powyższych elementów jest zaproponowany przez Marię Nikolajewą w *Barnbokens byggklossar* [Morfologia książki dla dzieci; 1998] podział indywidualnych cech postaci w książkach dla dzieci (Tabela 2).

Mężczyźni/chłopcy	Kobiety/dziewczynki
silni	piękne
brutalni	niestosujące przemocy
obojętni, twardzi	emocjonalne, łagodne
agresywni	posłuszne
rywalizujący	gotowe na poświęcenia
zaborczy	troskliwe, opiekuńcze
chroniący	bezbronne
niezależni	zależne
aktywni	pasywne
analizujący	syntetyzujące
myślący kwantytatywnie	myślące kwalitatywnie
racjonalni	intuicyjne

Tabela 2: Zestawienie cech typowo męskich i żeńskich według typologii Marii Nikolajewej (1998:64-65)

Obejmuje on dwanaście par kontrastujących ze sobą cech, typowo występujących u postaci mężczyzn/chłopców i kobiet/dziewczynek. Wyszczególnione cechy zostały umieszczone na dwóch przeciwległych biegunach, co odpowiada tradycyjnemu rozumieniu kontrastujących ze sobą pojęć męskości i kobiecości opisywanych przez Bem. Wymienione przez Nikolajewą

elementy, funkcjonujące w opozycji wobec siebie, pojawiają się także w późniejszych badaniach innych autorów dotyczących przedstawień płci w książkach dla dzieci. Wspomnieć tu można m.in. analizy Gooden & Gooden (2001), Hamilton et. al (2006) oraz niezwykle obszerne korpusowo badanie McCabe et al. obejmujące ponad 5000 tytułów (2011). Wyniki wszystkich wymienionych tu prac korespondują z modelem dwubiegunowego podziału płci i kontrastujących ze sobą przedstawień postaci męskich i żeńskich w literaturze dla dzieci, co dodatkowo przemawia za wykorzystaniem właśnie tego modelu w niniejszej analizie. Co więcej, typologia zaproponowana przez Nikolajewą jest też zgodna z innymi, proponowanymi wcześniej zestawieniami cech męskich i żeńskich w obrębie badań literackich (np. Stephens 1996).

Przykłady przedstawień niektórych z wyszczególnionych przez Nikolajewą cech wymienione są w pracy Marisy B. Trevino *Gender in Children's Picture Books: A 21st Century Update* (2019). Chociaż autorka nie odnosi się w niej bezpośrednio do taksonomii Nikolajevej, w *Gender in Children's Picture Books...* wskazuje m.in. zachowania reprezentatywne dla bohaterów agresywnych/asertywnych, troskliwych, okazujących przywództwo/odważnych oraz zależnych/uległych (Tabela 3), których cechy charakterystyczne w wielu miejscach pokrywają się z klasyfikacją Nikolajevej.

<p>Bohaterowie agresywni/asertywni</p>	<p>Angażują się w zachowania, które mogą być postrzegane jako agresywne, gniewne lub asertywne, np.:</p> <ul style="list-style-type: none"> • tupanie, popychanie, krzyczenie, kopanie, karcenie, bijatyka/walka z inną postacią, • postać może rozbijać lub rzucać przedmiotami, • twarz na ilustracjach eksplicytnie wyraża złość, np. jest czerwona.
<p>Bohaterowie troskliwi</p>	<p>Udzielają pomocy fizycznej lub emocjonalnej, wspierają i pocieszają innych, np.:</p> <ul style="list-style-type: none"> • wykazują cechy rodzicielskie, takie jak pocieszanie, przytulanie i rozpieszczanie, • postać może bawić się lalkami, bawić się w dom, bawić się z rodzeństwem wykazując cechy opiekuńcze, • z miłości robią coś dla innych postaci.

Bohaterowie- przywódca/odważni	Angażują się w zachowania przywódcze i wykazują odwagę w trudnych sytuacjach, np.: <ul style="list-style-type: none"> • ratują lub pomagają innym postaciom w różnych sytuacjach, także tych związanych z zagrożeniem fizycznym lub stresem emocjonalnym, • przewodzą jednej lub więcej postaciom w aktywnościach na przestrzeni przedstawianej historii.
Bohaterowie zależni/ulegli	Wydają się polegać na innych oraz ich pomocy, ochronie i zapewnieniom: <ul style="list-style-type: none"> • postać wydaje się nerwowa, nieśmiała, raczej podąża za niż przewodzi, • postać może ulegać przewodnictwu innych i być wobec nich uległa.

Tabela 3: Zestawienie zachowań bohaterów o różnych typach charakteru na podstawie pracy Marisy B. Trevino (2019)

Zaproponowane przez Trevino zestawienie, choć oczywiście nie obejmuje całego spektrum zachowań czy sytuacji, które można powiązać z danymi cechami, ilustruje ich typowe oznaki i może być wykorzystane jako jeden z punktów wyjścia dla analizy postaci z uwzględnieniem atrybutów charakterystycznych dla danej płci. Może być ono szczególnie pomocne w przypadku, kiedy owe cechy nie są bezpośrednio wskazane w obrębie warstwy tekstowej. Ponadto, Trevino proponuje też zestawienie stereotypowych zachowań męskich i kobiecych, będące de facto zbiorem elementów charakterystycznych dla związanych z daną płcią schematów (Tabela 4). Zawarte w nim przykłady będą stanowiły dla mnie kolejny punkt odniesienia podczas analizy.

Zachowania stereotypowo męskie	Zachowania stereotypowo kobiece
1. Bieganie, skakanie, zabawa w błocie/brudzie, interakcje z zabawkami stereotypowo męskimi, np. ciężarówkami, pociągami, figurkami superbohaterów itp.	1. Taniec, robienie na drutach/wykonywanie rękodzieła, podskakiwanie, interakcje z zabawkami stereotypowo żeńskimi, np. lalkami, maskotkami, przebieranki itp.

2. Postać może budować, pracować, uderzać młotkiem/ciągnąć, prowadzić duże ciężarówki/maszyny budowlane.	2. Postać może pomagać w pracach domowych (gotowanie, sprząatanie itp.).
3. Postać wydaje się zaangażowana w sporty i aktywności kojarzone z mężczyznami, np. piłka nożna lub baseball.	3. Postać wydaje się zaangażowana w sporty i aktywności kojarzone z kobietami.
4. Postać okazuje umiejętności rodzicielskie, które są stereotypowo kojarzone z ojcami. Daje życiowe wskazówki i porady, dyscyplinuje, bawi się z dziećmi w sposób aktywny.	4. Postać okazuje umiejętności rodzicielskie, które są stereotypowo kojarzone z matkami. Kładzie dzieci do łóżka, karmi je, pomaga w odrobieniu lekcji, pociesza je na różne sposoby.

Tabela 4: Zestawienie zachowań stereotypowo męskich i kobiecych według Marisy B. Trevino (2019)

Stereotypowe cechy, zachowania i atrybuty wskazane przez Nikolajewą i Trevino uzupełnię o elementy ujęte w formularzach do normokrytycznej analizy literatury dla dzieci autorstwa Karin Salmson i Johnny Ivarsson (Salmson & Ivarsson 2015:329; Salmson 2021:59). Dotyczą one reprezentacji i sposobów przedstawienia płci w książkach dla najmłodszych i składają się odpowiednio z 24 (Salmson & Ivarsson 2015:329) i 22 (Salmson 2021:59) częściowo pokrywających się ze sobą punktów, obejmujących typowe dla chłopców i dziewcząt cechy, przedmioty i zachowania. Formularze te służą normokrytycznej analizie zbiorów tekstów, do których dostęp mają dzieci w ramach nauczania przedszkolnego i poza wskazaniem elementów stereotypowych uwzględniają też m.in. kwantytatywną analizę głównych postaci pod względem płci. Bezpośrednie zastosowanie kwestionariuszy byłoby nieadekwatne w odniesieniu do mojej pracy ze względu na różnice w celach badawczych, jednak zdecydowałam się na fragmentaryczne włączenie wskazanych w nich elementów w analizę jako uzupełnienie tych wymienionych już w zestawieniach Nikolajewej i Trevino. Analizując ikonoteksty kieruję się zatem również poniższymi cechami i zachowaniami wskazanymi w formularzach Salmson i Ivarsson, które podzieliłam na stereotypowe dla chłopców i stereotypowe dla dziewczynek. Dla pierwszej grupy są to: przejmowanie inicjatywy, rozwiązywanie problemów i stawianie czoła niebezpieczeństwu, testowanie granic, okazywanie złości lub agresji, odwaga i pomysłowość, a także aktywność i zorientowanie na działanie. Chłopcy są ponadto opisywani jako „o mocnym charakterze”,

„szybcy” lub „silni” i mają na sobie spodnie. Dziewczynki są z kolei empatyczne, opiekuńcze i ostrożne, płaczą i pokazują, że są smutne lub obrażone. Opisywane są słowami takimi jak „miłe”, „urocze” oraz „ładne”, noszą spódnice albo sukienki, mają długie włosy i ozdoby takie jak spinki oraz gumki (Salmson & Ivarsson 2015:329; Salmson 2021:59).

2.3. Ikonotekst i relacje między słowem a obrazem

Książka obrazkowa jako medium transgresyjne i łączące w sobie różne kody komunikacyjne wymaga zastosowania narzędzi badawczych wykraczających poza ramy tradycyjnych badań literackich skupiających się wyłącznie na słowie. Czytanie i analiza ikonotekstu wymagają bowiem odwołania się zarówno do kompetencji tekstowych, dotyczących umiejętności interpretacji warstwy werbalnej, jak i wizualnych, dotyczących obserwacji i odszyfrowywania różnych aspektów obrazu, takich jak jego kompozycja, pola odniesień, mimetyczność, intertekstualność i symbolizm. Ponadto, istotna jest tu umiejętność analizy dynamiki zachodzącej między tymi dwoma aspektami: w przypadku ikonotekstu to właśnie połączenie dwóch płaszczyzn – słowa i obrazu – tworzy narrację opowieści. W procesie tworzenia znaczeń kod tekstowy i wizualny mogą odgrywać różne role, a ich relacja może mieć wieloraki charakter – mogą m.in. powielać przekazywane przez siebie nawzajem informacje, wzmacniać je lub negować. Aby określić rodzaj tych powiązań w analizowanych książkach, posłużę się typologią Marii Nikolajevej i Carole Scott, która do dziś cieszy się dużą popularnością wśród badaczy ikonotekstu i dzieli relacje między słowem i obrazem na pięć kategorii: symetryczną, komplementarną, rozszerzającą/wzmacniającą, kontrapunktową oraz sylleptyczną (Nikolajeva & Scott 2000:225-226; Nikolajeva & Scott 2006:12-21). W przypadku symetrii, narracja słowna i wizualna prezentują tę samą historię lub ideę: tekst opisuje to, co dzieje się na ilustracji, a ilustracja odzwierciedla tekst. W relacji komplementarnej wypełniają one natomiast nawzajem swoje luki – obrazy uzupełniają niedopowiedzenia, a słowa dopowiadają to, co nie zostało ukazane w warstwie wizualnej. Jak wskazują Nikolajeva i Scott, większość książek obrazkowych cechują właśnie te typy relacji, choć nie zostawiają one miejsca dla wyobraźni czytelnika lub jest w nich ono bardzo ograniczone (Nikolajeva & Scott 2006:14, 17). Inaczej wygląda to w przypadku pozostałych kategorii, gdzie możliwości interpretacyjne są zdecydowanie większe i pozwalają na odczytanie ikonotekstu na wiele sposobów. Rozszerzenie/wzmocnienie polega na wspieraniu warstwy słownej narracją wizualną, przy jednoczesnej zależności tekstu od ilustracji. W przypadku

kontrapunkcji, słowa i obrazy współpracują, aby przekazywać znaczenia wykraczające poza zakres pojedynczego kodu. Może dotyczyć to np. ironii wynikającej z zestawienia tekstu i obrazu, odmiennych perspektyw przedstawionych na obu poziomach narracji lub różnic stylistycznych między dwoma kodami. Jednym z rodzajów kontrapunkcji jest relacja sprzeczna obrazu i tekstu, gdy kody te przedstawiają niezgodne ze sobą informacje (Nikolajeva & Scott 2000:226). Relacja sylleptyczna występuje natomiast, kiedy wątki obecne w obrazach lub obrazach i słowach współlistnieją niezależnie od siebie, tworząc autonomiczne narracje.

Zastosowanie powyższej typologii w analizie umożliwi mi przede wszystkim uzyskanie odpowiedzi na pytanie o spójność przedstawień w analizowanych książkach obrazkowych.

2.4. Inne elementy inkluzywne w ikonotekstach

Ostatnia część analizy wskazanych utworów obejmuje badanie obecności innych, niepowiązanych z płcią, elementów inkluzywnych. Pozwoli to na zweryfikowanie spójności tytułów z perspektywy normokrytycznej, którą przedstawiam w podrozdziale 3.3.2. Do wykonania analizy posłużę się wskazanymi przez Karin Salmson w książce *Att välja bilderböcker: Normkritisk analys* [Wybierając książki obrazkowe: Analiza normokrytyczna; 2021] kategoriami norm dominujących we współczesnym szwedzkim społeczeństwie. Badaczka, poza aspektami dotyczącymi płci i tożsamości płciowej, wymienia kwestie sprawności fizycznej i umysłowej, orientacji seksualnej, wyznania religijnego, pochodzenia etnicznego, wieku, struktury rodziny, budowy ciała oraz statusu ekonomicznego (Salmson 2021:20). Jak opisuje, obowiązujące w tych obszarach normy zakładają kolejno: brak widocznych lub niewidocznych niepełnosprawności, orientację heteroseksualną, podejście sekularyistyczne i utrzymywanie wiary w sferze prywatnej oraz dziedzictwo kulturowe mające korzenie w szwedzkiej tradycji chrześcijańskiej, jasną karnację, faworyzowanie osób dorosłych przy jednoczesnej dyskryminacji dzieci i osób starszych (ageizm), rodzinę o tzw. modelu nuklearnym, przeciętną – nie zbyt chudą lub świadcząca o nadwadze – budowę ciała oraz przynależność do klasy średniej (Salmson 2021:21-23). Poza wymienionymi tu kategoriami uwzględniłam również kwestię przedstawień jedności międzygatunkowej i innych elementów stojących w opozycji do podejścia antropocentrycznego, które także stanowi jedną z obowiązujących we współczesnych świecie kultury zachodniej norm.

Ponieważ temat pracy skupia się na obecności zaimka *hen* oraz ikonotekstowych przedstawieniach neutralności płciowej, analiza wykraczających poza utarte normy elementów niezwiązanych z płcią ma charakter ogólny, a jej celem jest wyłącznie zasygnalizowanie obecności lub braku innych komponentów ikonotekstu, które wpisują się w założenia normokrytyki. W części 4.5. znajduje się omówienie elementów niewpisujących się w normy wraz z przykładami, załącznik 2 zawiera natomiast poglądowe zestawienie ich obecności w poszczególnych książkach. Przeprowadzona w ten sposób analiza umożliwi ogólną ocenę spójności książek pod kątem przekazywanych idei równościowych.

3. Kontekst badań

3.1. Aktualny stan badań nad książką obrazkową

Książka obrazkowa już od kilkudziesięciu lat jest obiektem zainteresowań badaczy na całym świecie, a przez swój transgresyjny charakter przykuwa uwagę akademików z różnych dziedzin. Mimo to wiele pytań dotyczących tego medium wciąż pozostaje nierozstrzygniętych, a debata na temat jego granic, możliwości i tego, w jaki sposób należy je analizować nieustannie trwa. W tej części pracy przedstawiam historię i aktualny stan badań nad książką obrazkową, ze szczególnym uwzględnieniem ich miejsca w Szwecji i Polsce, co pozwoli na lepsze zrozumienie tła rozprawy i stanowi część ram teoretycznych, na których się opieram. W przypadku badań szwedzkich należy wziąć pod uwagę fakt, że często prowadzone są one we współpracy z innymi krajami nordyckimi, a część obecnych w nich trendów jest charakterystyczna dla całego regionu. W związku z tym, w podrozdziale 3.1.2. perspektywy szwedzka i nordycka będą się miejscami przenikać.

3.1.1. Rys historyczny

Początek rozwoju badań nad książką obrazkową sięga drugiej połowy XX wieku. Pierwotnie skupiano się w nich przede wszystkim na perspektywie historycznej, przyglądając się narodzinom i rozwojowi tej formy przekazu, w tym technikom drukarskim wykorzystywanym w procesie produkcji (Colomer et al. 2010:1; Kümmerling-Meibauer et al. 2018:4). Wskazać można tu m.in. *Picture-Book World* (Hürlimann 1968), *Illustrations in Children's Books* (Cianciolo 1970) i wspomnianą wcześniej kultową książkę Barbary Bader *American Picturebooks: From Noah's Ark to the Beast Within* (Bader 1976). W wymienionych pracach Cianciolo i Bader, jako jedne z pierwszych badaczek, zwróciły uwagę na symbiotyczny charakter tekstu właściwego książki obrazkowej, którym jest połączenie słowa i obrazu. Jak opisuje Cianciolo, „sam tekst nie stanowi »serca« książki, tak samo ilustracje. Muszą istnieć wspólnie” (1970:6). Jak wskazałam w przywołanej w części 1.3.1. definicji książki obrazkowej Bader, również ona rozwija dalej tę kwestię, silnie podkreślając istotę współistnienia i współzależności kodów budujących narrację tej formy literatury.

Było to przełomem w badaniach nad książką obrazkową i zapoczątkowało nowy sposób patrzenia na jej istotę. Wciąż brakowało jednak odpowiedniego metajęzyka, który pozwoliłby na jej precyzyjne opisanie. Badacze, choć przyjmowali w swoich analizach nowe punkty wyjścia, często nadal skupiali się wyłącznie na jednym z komponentów tekstu książki obrazkowej – słowie lub obrazie, nie zawsze uwzględniając złożoność i nierozzerwalny charakter tych dwóch poziomów przekazu. Świetnie widać to na przykładzie *Illustrations in Children's Books* Patricii Cianciolo (1970), która, mimo początkowego podkreślenia istoty relacji między słowem i obrazem, w dalszej części pracy ogranicza się w swoich analizach jedynie do warstwy wizualnej utworów. Jednak i to było wówczas podejściem innowacyjnym i krokiem naprzód w badaniach nad książką obrazkową – wcześniej ilustracje traktowane były zazwyczaj zaledwie jako dodatek do tekstu i nie poświęcano im zbyt wiele uwagi.

Zwrot ku warstwie wizualnej utworów uwidocznił się dalej w latach 70. i, szczególnie, 80. XX wieku, kiedy badacze w swoich analiz zaczęli wykorzystywać elementy historii sztuki. W tym czasie zaczęto bliżej przyglądać się technikom ilustratorskim oraz analizować ilustracje m.in. pod kątem ich kompozycji oraz zastosowanych linii, kolorów i kształtów. Wcześniej pomijany obraz zaczęto traktować jako samodzielne dzieło, co skutkowało marginalizacją roli tekstu, a same analizy mogły przybierać formę czystej krytyki sztuki, jak np. w *Art and Design in Children's Picture Books: an Analysis of Caldecott Award-winning Illustrations* (Lacy 1986) i *Looking at Pictures in Picture Books* (Doonan 1993).

W latach 90. XX wieku badacze przekierowali z kolei uwagę w stronę perspektyw pedagogicznej i psychologicznej, w tym psychologii rozwoju, jak np. w *Inside Picture Books* (Spitz 1999). Książkę obrazkową traktowano wówczas jako narzędzie dydaktyczne, a szczególną uwagę zwracano m.in. na jej rolę i potencjał w procesie socjalizacji i akwizycji języka u dzieci (Nikolajeva & Scott 2006:2-3). Zainteresowanie to można łączyć z rozwijającymi się w tamtym czasie badaniami nad językiem dzieci, wskazującymi m.in. na to, że interaktywne czytanie książek obrazkowych wspomaga akwizycję nowych słów i rozwój językowy (Colomer et al. 2010:1; Reese & Riordan 2018:381). Nacisk kładziono na formę książek obrazkowych jako tekstów zawierających proste struktury i pytania zachęcające do interakcji oraz na sposób ich czytania, tzn. wielokrotne powracanie do tych samych tytułów oraz wspólne czytanie z dorosłym. W części badań zaczęto także brać pod uwagę ich potencjał terapeutyczny (Nikolajeva & Scott 2006:3).

Kolejnym z rozwijających się w tamtym czasie podejść była perspektywa literaturoznawcza, skupiona na sposobie konstruowania narracji. Jednak i w tym przypadku nadal nie postrzegano ikonotekstu jako nierozdzielnej całości. Warstwa wizualna odbierana była jako część narracji mającej swoje źródło w tekście, a analizom poddawane były jedynie przedstawione na ilustracjach poszczególne elementy, bez zwrócenia specjalnej uwagi na ich styl, zawartość ideologiczną oraz konteksty wizualny i kulturowy (Druker 2008:19).

Kwestia niezwyklej synergii słowa i obrazu, wspomniana już w latach 70., nie odeszła jednak całkowicie w zapomnienie. Próbuąc precyzyjniej określić jej istotę, kolejni badacze próbowali na własne sposoby przedstawić rodzaje relacji między kodami książki obrazkowej i opisać zachodzące między nimi interakcje. Pierwsze próby stworzenia typologii książek obrazkowych znajdziemy m.in. w pracach Josepha Schwarcz (Schwarcz 1982) i Perry'ego Nodelmana (Nodelman 1988), gdzie autorzy szczególnie podkreślali istotę ilustracji i ich sekwencyjnego charakteru budującego narrację. Tekstowi przypisana została natomiast poboczna rola – stanowi on co najwyżej dodatek do wizualnej opowieści. Obecnie jedną z najczęściej cytowanych kategoryzacji relacji w obrębie ikonotekstu jest oferująca szersze spojrzenie na charakter multimodalnego medium i wyróżniająca pięć rodzajów powiązań między tekstem a obrazem typologia Marii Nikolajewej i Carole Scott rozwinięta w książce *How Picturebooks Work* (Nikolajeva & Scott 2001/2006). Opiera się ona o rodzaje zachodzących między dwoma kodami interakcji, których szczegółowy opis znajduje się w podrozdziale 2.3. To właśnie do tej typologii odwołuję się w mojej pracy.

Istota książki obrazkowej i jej tekstu jest jednak zagadnieniem wciąż nie do końca sprecyzowanym, a wśród prowadzonych badań nie sposób wyróżnić jednej, szeroko przyjętej definicji. Wiąże się to oczywiście z jej multimodalnym i transgresyjnym charakterem, a oprócz przypisywanej jej rangi literatury i przedmiotu estetycznego coraz częściej można spotkać się też z określeniem książki obrazkowej jako artefaktu oraz formy sztuki. Przekrój definicji i perspektyw, z których podejmowane jest obecnie zagadnienie książki obrazkowej, znajdujemy m.in. w *Translating Picturebooks. Revoicing the Verbal, the Visual, and the Aural for a Child Audience* (Oittinen et al. 2018). W schemacie opartym na podziale Bosch Andreu (Bosch Andreu 2007) uwzględniono definicje książki obrazkowej m.in. jako tekstu literackiego, sztuki, sekwencji i aktu performatywnego (Oittinen et al. 2018:16). Analizę definicji współczesnych książek obrazkowych – występujących najczęściej pod nazwami *crossover*, fuzyjne, kontrowersyjne lub

postmodernistyczne – przedstawia też w swoim artykule *Ukochane dziecko ma wiele imion* Hanna Dymel-Trzebiatowska (Dymel-Trzebiatowska 2021). Przypatrując się wymienionym wyżej rodzajom książki obrazkowej i ich definicjom sformułowanym w publikacjach *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages* (Beckett 2012), *Challenging and Controversial Picturebooks. Creative and Critical Responses to Visual Texts* (Evans et al. 2015) i *Playing with Picturebooks: Postmodernism and Postmodernesque* (Allan 2012), badaczka wskazuje na cechy tożsame tych kategorii i stawia tezę o pokrewieństwie i wspólnej istocie książek jedynie pozornie ukrytych pod różnymi szyldami. Dymel-Trzebiatowska zwraca też uwagę na ogólną tendencję widoczną w ostatnich latach w definiowaniu książki obrazkowej, którą jest „wyraźny zwrot w klasyfikowaniu książek obrazkowych – odejście od podkreślania ich literackiej proveniencji (literatura, forma/odmiana literatury, kategoria literacka, gatunek literacki) na rzecz zaakcentowania ich własności artystycznych, multimodalności i intermedialności (forma sztuki, artefakt, medium)” (Dymel-Trzebiatowska 2021:26-27).

Mimo braku jednej, wspólnej definicji, kwestia nierozzerwalności tekstu i obrazu i ich syntetycznego udziału w tworzeniu fabuły książki obrazkowej¹⁹ jest aktualnie wspólnym punktem wyjścia dla badaczy, niezależnie od tego, jakie tło teoretyczne przyjmują w swoich analizach. O popularności prowadzonych obecnie licznych badań świadczy duża liczba ukazujących się w ostatnich latach publikacji, a obok wymienionych już wyżej tytułów należy wspomnieć m.in. o *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality* (Sipe & Pantaleo 2008), *Verbal and visual strategies in nonfiction picturebooks. Theoretical and analytical approaches* (Goga 2021) czy obszernym tomie *The Routledge Companion to Picturebooks* (Kümmerling-Meibauer 2018), który zawierając ponad pięćdziesiąt artykułów skupionych m.in. wokół terminologii i genealogii książki obrazkowej oraz obejmując różnorodne ramy teoretyczne i perspektywy badawcze towarzyszące jej analizie, stanowi gruntowne kompendium wiedzy na temat medium.

W międzynarodowym środowisku akademickim aktywnie działają także organizacje zrzeszające badaczy tej formy literatury. Nie sposób nie wspomnieć tu o istniejącej od 2007 roku European Network of Picturebook Research (ENPR), skupiającej czołowych przedstawicieli dziedziny badań z Europy, w ramach której organizowane są m.in. cyklicznie konferencje

¹⁹ Wyjątek stanowią wspomniane w części 1.2. książki beztekstowe, których narracja rozgrywa się praktycznie wyłącznie na poziomie wizualnym (do części narracji można jednak i tu zazwyczaj zaliczyć tytuł, często stanowiący wprowadzenie do przedstawianej opowieści lub jej kluczowy element). Ponieważ wśród analizowanych przeze mnie utworów nie ma książek beztekstowych, w niniejszej pracy nie poświęcam temu zagadnieniu więcej uwagi.

poświęcone różnym aspektom i zagadnieniom związanym z książką obrazkową. Istotnym elementem działalności ENPR są również publikacje, w tym pokonferencyjne, dające wgląd w stan badań i aktualne obszary zainteresowań badaczy książki obrazkowej. Wymienić można tu *New Directions in Picturebook Research* (Colomer et al. 2010) oraz *Picturebooks: Representation and Narration* (Kümmerling-Meibauer 2014). Inną wartą wspomnienia organizacją międzynarodową jest International Research Society for Children's Literature (IRSCL), zajmująca się szerzej pojętą literaturą dla dzieci i młodzieży i jej różnorodnymi odmianami. Jedną z nich są książki obrazkowe, a badacze i badaczki ikonotekstu tworzą w obrębie IRSCL silną reprezentację, co potwierdzają m.in. wystąpienia konferencyjne podczas kongresów IRSCL²⁰ oraz wydawane przez stowarzyszenie publikacje, wśród których wiele artykułów i rozdziałów dotyczy właśnie książek obrazkowych. Również International Board on Books for Young People (IBBY), zajmująca się promocją literatury dziecięcej i młodzieżowej, poświęca im uwagę, uwzględniając tytuły wpisujące się w gatunek książki obrazkowej na publikowanych co dwa lata Listach Honorowych.

3.1.2. Badania nad książką obrazkową w Szwecji

Badania nad książką obrazkową są dziedziną prężnie rozwijającą się również w Skandynawii, gdzie już od lat 70. zainteresowania akademików zaczęły skupiać się na książkach dla dzieci (Österlund 2019:10). Dobre warunki dla doskonalenia tego obszaru badań niewątpliwie łączyć można z wysoką pozycją nordyckiej literatury dziecięcej na świecie (Ibid.), jak i w samych krajach nordyckich, gdzie stanowi ona najczęściej sprzedawany i czytany rodzaj książek (Österlund 2019:17)²¹. To także ze Skandynawii wywodzi się wiele znanych badaczek literatury

²⁰ Jako przykład służyć tu może harmonogram kongresu IRSCL z 2023 roku, gdzie wystąpienia dotyczące książek obrazkowych stanowiły część każdej sesji: <https://img1.wsimg.com/blobby/go/da8e16b8-72d9-42a5-9836-b88b273f984b/downloads/IRSCL-program%20080723-interactive.pdf?ver=1691471135936> [dostęp: 08.08.2023]

²¹ O wysokiej pozycji literatury dziecięcej i książek obrazkowych w krajach nordyckich świadczą też działające w części z nich instytucje, w tym otwarty w 1965 roku Svenska barnboksinstytutet [Szwedzki instytut książki dla dzieci] i założony czternaście lat później Norsk barnebokinstittutt [Norweski instytut książki dla dzieci]. Ich zadaniem jest m.in. szerzenie wiedzy na temat literatury dziecięcej, jak również pomoc i udział w prowadzonych nad nią badaniach. Przy instytutach działają też biblioteki, gromadzące zarówno książki dla dzieci, jak i teksty teoretyczne z obszaru badań literatury dziecięcej, a także wydawane są czasopisma naukowe o zasięgu międzynarodowym – „Barnboken” i „BLFT Barnelitterært forskningstidskrift”. Strony internetowe instytutów: <https://www.barnboksinstitutet.se/om-sbi/>, <https://barnebokinstittuttet.no/om-nbi/> [dostęp: 03.06.2022]

dla dzieci i ikonotekstu, w tym Maria Nikolajewa²², Nina Goga, Åse Marie Ommundsen i Elina Druker.

W samej Szwecji początek badań nad książką obrazkową przypada na przełom lat 70. i 80. XX wieku. To właśnie wtedy pojawiły się pierwsze poświęcone jej antologie: *Bilden i barnboken* [Obraz w książce dla dzieci; Fridell et al. 1977] i *I bilderbokens värld 1880-1980* [W świecie książki obrazkowej 1880-1980; Hallberg, Westin et al. 1985]. W pierwszej z nich szczególna uwaga zwrócona została na interdyscyplinarność medium oraz potrzebę prowadzenia analiz syntetycznych, „w których zarówno obraz, jak i tekst otrzymują należytą uwagę” (Fridell et al. 1977:8). Ponieważ występują wspólnie, powinny być wspólnie analizowane, co od badaczy wymaga zarówno kompetencji literaturoznawczych, jak i wiedzy z zakresu historii sztuki. Mimo to, antologia w dużej mierze – jak zresztą sugeruje sam tytuł – skupia się przede wszystkim na warstwie wizualnej książek, co widać m.in. na przykładzie zawartego w niej modelu analizy książek obrazkowych autorstwa Gustava Cavalliusa (Cavallius 1977:32-34). Model ten dostarcza szeregu narzędzi do analizy ilustracji, jednak omówieniu tekstu i jego relacji z obrazem poświęcono niewiele miejsca, mimo że sam autor zaznacza na początku rozdziału, że do przeprowadzenia wyczerpującej analizy należy wziąć pod uwagę oba te elementy (Cavallius 1977:31). Pod tym względem antologię *Bilden i barnboken* można porównać do *Illustrations in Children's Books* (Cianciolo 1970), gdzie również, mimo początkowego wskazania wagi obu elementów ikonotekstu, skupiono się tylko na jednym z nich.

Drużyna z antologii, *I bilderbokens värld 1880-1980* (Hallberg, Westin et al. 1985), rozpoczyna się od usytuowania książki obrazkowej na mapie szwedzkich badań literatury dla dzieci. Jak opisują redaktorki tomu, jest to dziedzina zyskująca coraz większe zainteresowanie, a w antologii zebrano najnowsze wówczas teksty skupiające się wokół tego typu literatury mające na celu inspirować do dalszej pracy w tym obszarze. Ich tematyka jest bardzo różnorodna – od spojrzenia feministycznego na książkę obrazkową po analizę estetyczną świata Muminków Tove Jansson, a wśród autorów rozdziałów znajdziemy m.in. wspomnianą wcześniej Marię Nikolajewą,

²² Pochodząca z Moskwy Nikolajewa w 1981 roku przeprowadziła się do Szwecji i przez wiele lat związana była z Uniwersytetem Sztokholmskim. To właśnie w Szwecji (i w języku szwedzkim) opublikowała kilka ze swoich najbardziej znanych prac dotyczących teorii książek obrazkowych i literatury dziecięcej: *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen* [Współczesna teoria i metodologia badań nad literaturą dla dzieci; Nikolajewa 1992], *Barnbokens byggklossar* [Morfologia książki dla dzieci; Nikolajewa 1998] i *Bilderbokens pusselbitar* [Elementy książki obrazkowej; Nikolajewa 2000], dlatego też zdecydowałam się wymienić ją wśród badaczy skandynawskich.

a także Kristin Hallberg i Vivi Edström, które na przestrzeni lat również znacząco przyczyniły się do poszerzenia stanu wiedzy na temat tej formy literatury w Szwecji.

To właśnie Kristin Hallberg w swoim artykule *Literaturoznawstwo a badania nad książką obrazkową* (Hallberg 1982)²³ nadała tekstowi książki obrazkowej miano ikonotekstu, co opisałam w części 1.2, i co było przełomem w dyskusji na temat kodu, jakim posługuje się medium. Termin ikonotekstu, pojawiający się do dziś w pracach skandynawskich, przyjął się też w środowisku polskich badaczy. Nie jest jednak powszechnie używany na arenie międzynarodowej²⁴.

Kolejnym z kamieni milowych w szwedzkich badaniach nad książką obrazkową była rozprawa Ulli Rhedin *Bilderboken. På väg mot en teori* [Książka obrazkowa. Na drodze ku teorii; Rhedin 1992], pierwszy w Szwecji doktorat dotyczący tej formy (Druker 2008:18). Rhedin zarysowała w nim ramy genologiczne i podkreśliła „dynamiczny związek między tekstem i obrazem”, które tworzą wspólną narrację. Badaczka zaakcentowała też eksperymentalność formy i stylu książki obrazkowej, przekraczanie granic literatury skierowanej wyłącznie do dzieci oraz przeplatanie się w niej wartości estetycznych, pedagogicznych i dydaktycznych (Rhedin 1992:13-14). Poruszyła ponadto kwestię istoty książki obrazkowej, jasno wskazując, że jest ona medium łączącym w sobie sztukę i literaturę (Rhedin 1992:20) oraz zwracając uwagę na jej charakter performatywny (Rhedin 1992:144).

Wraz z większą rangą przypisywaną literaturze dziecięcej, badacze książki obrazkowej w Szwecji coraz mocniej ugruntowywali swoją pozycję w środowisku akademickim pozostawiając po sobie szereg kolejnych publikacji, m.in. *Vår moderna bilderbok* [Nasza współczesna książka obrazkowa; Edström et al. 1991], *Bilderbokens hemligheter* [Tajemnice książki obrazkowej; Rhedin 2004] i *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden* [Obrazy modernizmu. Współczesna książka obrazkowa w krajach nordyckich; Druker 2008]. Zaczęły powstawać też inicjatywy zrzeszające badaczy tej formy z krajów nordyckich. Jedną z pierwszych była działająca w latach 2002-2006 organizacja NorChilNet pod kierunkiem Marii Nikolajevej. Innym przykładem jest zbiorowa publikacja *En fanfar för bilderboken!* [Fanfara na cześć książki obrazkowej!; Rhedin et al. 2013] stworzona przy współpracy nordyckich badaczy, twórców i

²³ Tekst ukazał się w tłumaczeniu Hanny Dymel-Trzebiatowskiej na język polski w 2017 w antologii *Książka obrazkowa. Wprowadzenie* (Cackowska 2017).

²⁴ Termin ikonotekstu w badaniach anglojęzycznych pojawia się zazwyczaj w odniesieniu do pojęcia zaproponowanego przez P. Wagnera w książce *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution* (Wagner 1995) i ikonologii W. J. T. Mitchella (Mitchell 1987). Nacisk położony jest tam jednak odpowiednio na artefakty kulturowe oraz historię mediów i kulturę wizualną, a nie na książkę obrazkową.

krytyków książki obrazkowej pod patronatem Nordiska Akvarellmuseet [Nordyckie Muzeum Akwareli]. Zawiera ona zbiór tekstów przyglądających się książce obrazkowej z różnych perspektyw i wspólnie próbujących odpowiedzieć na pytania o specyfikę tego medium i możliwości jego rozwoju. Opis aktualnych tendencji obecnych w nordyckiej literaturze dla dzieci i związanych z tym wyzwań znaleźć można natomiast w wydanej w latach 2019-2022 trzyczęściowej antologii *På tvärs af Norden* [Poprzez region nordycki; Öhrn, Duke et al. 2019; Goga, Eskebæk et al. 2021; Österlund, Lassén-Seger et al. 2022], w której również znajdziemy teksty poświęcone stricte książce obrazkowej. Wgląd w najnowsze badania prowadzone w regionie północy – ze szczególnym uwzględnieniem Szwecji – daje ponadto artykuł Eliny Druker *Var befinner sig den svenska bilderboksforskningen? En kartläggning av bilderboksforskningens etablering och expansion* [W jakim miejscu znajdują się szwedzkie badania na książką obrazkową? Analiza początków i rozwoju badań nad książkami obrazkowymi; Druker 2018]. Druker opisuje w nim nie tylko proces ugruntowywania się dziedziny badań i jej historię w Skandynawii, ale wymienia również najnowsze doktoraty poświęcone medium, które w ostatnich dziesięciu latach zaczęły pojawiały się już regularnie (Druker 2018:5-9).

Aktualnie skandynawscy badacze poświęcają dużo miejsca m.in. książkom transgresyjnym, w tym wieloadresowym i beztekstowym (Lassén-Seger et al. 2019:36-43), a w Szwecji tematem szczególnie wyróżniającym się są kwestie płci (Österlund 2019:12). Zainteresowanie budzi też tzw. literatura normokrytyczna, która nie tylko pokazuje akceptację wobec zjawisk, osób i zachowań odbiegających od powszechnie przyjętych norm, ale normy te podważa, kładąc w zamian nacisk na indywidualne aspekty i wolną wolę jednostki (Hermansson & Nordenstam 2017:96). Przypadek zaimka *hen* w książkach obrazkowych wydaje się zatem płynnie wpasowywać w aktualne trendy badawcze w Szwecji.

3.1.3. Badania nad książką obrazkową w Polsce

Badania nad książką obrazkową w Polsce są dziedziną, która w ostatnich dekadach przeszła duże zmiany – od pomijania tej formy, odmawiania jej literackości i niezrozumienia istoty ikonotekstu, po stopniowe odkrywanie jej potencjału i złożoności. Podrozdział ten jest próbą przedstawienia historii polskich badań nad medium z uwzględnieniem różnych perspektyw:

bibliologicznej, literaturoznawczej, pedagogicznej oraz historii sztuki, a także dominującego dziś dyskursu interdyscyplinarnego.

Przez lata książka obrazkowa była pomijana przez polskich badaczy i uznawana jedynie za pośledni rodzaj literatury lub jej namiastkę, skierowaną zazwyczaj do czytelników o niższych kompetencjach językowych i literackich – przede wszystkim dzieci. W monografii *Współczesna książka obrazkowa – pojęcie, typologia, badania, teorie, konteksty, dyskursy* (Cackowska 2017), opisującym m.in. badania nad tą formą w Polsce, pedagoga Małgorzata Cackowska przywołuje definicję książki obrazkowej z *Encyklopedii wiedzy o książce* z 1971 roku, gdzie opisywana jest jako:

[...] książka składająca się z barwnych obrazków, niekiedy opatrzonych krótkim, czytelnym, zrozumiałym tekstem, drukowana przeważnie na mocnym papierze i w dużym formacie, przeznaczona dla dzieci, analfabetów lub osób słabo czytających, czasem dla ogółu czytelników, np. komiks (*Encyklopedia wiedzy o książce* 1971:1278).

Powyższa definicja wyraźnie wskazuje na niski w owym czasie status książki obrazkowej jako skierowanej do niedojrzałego literacko czytelnika oraz na niezrozumienie istoty jej tekstu właściwego. Ówczesni badacze mieli tendencję do traktowania wizualnych i tekstowych elementów książki obrazkowej jako funkcjonujących oddzielnie i niezależnie od siebie systemów, czego implikacją był brak interdyscyplinarnego spojrzenia na ikonotekst jako zintegrowaną konstrukcję narracyjną. W konsekwencji, naukowcy z różnych dziedzin skupiali się na różnych aspektach książki obrazkowej, nie proponując całościowego spojrzenia na jej formę. W badaniach literaturoznawczych często nie była ona nawet zaliczana do literatury pięknej ze względu na dominujące w niej ilustracje oraz jej docelową grupę odbiorców (Cackowska 2017:37).

Jako jeden z przełomowych momentów dla postrzegania książki obrazkowej w Polsce Cackowska wskazuje opublikowany w 1991 roku tekst bibliologa Janusza Dunina *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych* (Dunin 1991). Dunin zwraca w nim uwagę m.in. na związki tekstu i ilustracji tworzących całość książki obrazkowej, co było krokiem ku zrozumieniu istoty ikonotekstu. Jak opisuje Cackowska, obecnie polskie środowisko bibliologów traktuje książkę obrazkową „dość integralnie, a ich badania obejmują wiele aspektów jej istnienia (historia, koncepcja, rynek, twórcy, odbiorcy)” (Cackowska 2017:37). Wyróżniającym się tu badaczem jest Michał Zając, autor tekstów *Nurty i style w*

edytorstwie książki dziecięcej (Zajac 2006) oraz *Książka obrazkowa – próba definicji gatunku* (Zajac 2008), w których stara się zgłębić istotę tej formy literackiej.

W dyskursie literaturoznawczym silny zwrot ku książce obrazkowej nastąpił dużo później, bo dopiero po roku 2000, równoległe ze wzrostem liczby książek obrazkowych wydawanych w Polsce. Małgorzata Cackowska przypisuje tu dużą rolę publikacjom *Wielkie małe książki. Lektury dzieci. I nie tylko* Grzegorza Leszczyńskiego (Leszczyński 2015) oraz *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej* Krystyny Zabawy (Zabawa 2013). Leszczyński w swojej pracy poświęca dużo miejsca właśnie książkom obrazkowym i wskazuje na wysoką wartość literatury dla dzieci, wykazując postawę przeciwną do wciąż powszechnej w tamtym czasie tendencji do infantylizowania tego rodzaju tekstów. Zabawa podkreśla z kolei integralność dzieła, jakim jest współczesna książka dla najmłodszych i podejmuje kwestie takie jak miejsce ilustracji i ilustratora w książce obrazkowej oraz przedstawia refleksję na temat terminologii dotyczącej form, których autorzy w budowaniu opowieści wykorzystują zarówno słowo, jak i obraz. W rozdziale *Książka ikonotekstowa – sojusz słowa z obrazem* Zabawa proponuje m.in. wprowadzenie nowego nazewnictwa i stosowanie terminu „książka ikonotekstowa” w odniesieniu do dzieł, w których słowo i obraz tworzą symbiotyczną całość, nazwy „książka obrazkowa” i „książka ikoniczna” rezerwując z kolei dla utworów beztekstowych (Zabawa 2013:63-79). Chociaż sugerowana zmiana terminologiczna – przynajmniej jak dotąd – nie przyjęła się, jest ona kolejną oznaką zwrócenia uwagi polskich literaturoznawców na specyfikę książki obrazkowej i ich aktywnego udziału w próbach jej zdefiniowania, wciąż wymagającego ujednoczenia i sprecyzowania pod względem nomenklatury, na co wskazuje także wymieniony w podrozdziale 3.1.1. artykuł *Ukochane dziecko...* autorstwa Hanny Dymel-Trzebiatowskiej.

Obok bibliologów i literaturoznawców, zainteresowanie książką obrazkową zaobserwować można w kręgach historyków sztuki. Jak wskazuje Cackowska, kwestię tę podjęła w latach 80. XX wieku m.in. Janina Wiercińska, definiując książkę obrazkową jako „specyficzną formę książki dla małego dziecka” (Wiercińska 1986:76), jednocześnie podkreślając rolę obrazu w tej formie literatury. Wiercińska, choć powieliła stereotyp dotyczący jej odbiorców i nie zauważyła wieloadresowego charakteru medium, odchodzi jednak od spojrzenia na warstwę wizualną książki obrazkowej jako elementu drugorzędowego, stanowiącego zaledwie dodatek do tekstu i demonstruje wręcz przeciwną postawę, wskazując, że książka obrazkowa opiera się przede wszystkim na

przekazie wizualnym – obraz jest w niej albo głównym kodem, albo działa równolegle z tekstem. W przypadku drugiej możliwości Wiercińska zaznacza, że „[...] pisarz i rysownik (jeśli to nie jest jedna i ta sama osoba) tak ściśle ze sobą współdziałają, że istnienie tekstu jest uwarunkowane obrazem i na odwrót” (Wiercińska 1986:76). Badaczka zwraca niniejszym uwagę na równoważną rolę autorów oraz symbiotyczność kodów tworzących ikonotekst, które wspólnie biorą udział w budowaniu opowieści. Innymi poświęconymi książce obrazkowej publikacjami z dziedziny historii sztuki są monografie Elżbiety Skierkowskiej *Współczesna ilustracja książki* (1969) i Anity Wincencjuszy-Patyny *Stacja Ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950-1980. Artystyczne kreacje i realizacje* (2008), zawierające analizy stylów przedstawięń poszczególnych polskich artystów, w przypadku drugiej z nich wzbogacone o analizy kontekstu historycznego i kulturowego oraz społecznego znaczenia omawianych utworów (Cackowska 2017:39).

Wspomnieć należy także badania prowadzone z perspektywy pedagogicznej, m.in. *Ilustracja i ilustratorzy lektur dla uczniów w młodszym wieku szkolnym w Polsce w latach 1944-1989* Anny Boguszeńskiej (Boguszeńska 2013) oraz artykuł Małgorzaty Centner-Guz *Potencjał edukacyjny książek obrazkowych na przykładzie realizacji warsztatów językowo-czytelniczych w ramach projektu „Za progiem” – wyprawy odkrywców* (Centner-Guz 2020). W obu przypadkach uwagę zwraca próba interdyscyplinarnego podejścia do tematu książki obrazkowej i zrozumienie konstrukcji tej formy przekazu.

Badania nad książką obrazkową w Polsce zajmują aktualnie coraz więcej miejsca na polu nauki, często w dyskursie interdyscyplinarnym opartym na współpracy naukowców z różnych dziedzin wiedzy. Przykładem tego typu kooperacji jest powstały w 2015 roku przy Uniwersytecie Gdańskim Zespół Interdyscyplinarnych Badań Książki Obrazkowej (do 2019 roku działający pod nazwą Pracownia Interdyscyplinarnych Badań Książki Obrazkowej), który skupia badaczy – m.in. literaturoznawców, pedagogów, kulturoznawców i historyków sztuki – z różnych ośrodków naukowych w Polsce. W ramach swojej działalności Zespół organizuje cykliczną konferencję pod nazwą „Ikonoteksty” oraz opracowuje publikacje dotyczące szerokiego spektrum aspektów książki obrazkowej, wśród których wymienić można m.in. monografię *Książka obrazkowa. Wprowadzenie* (Cackowska et al. 2017), dwutomową antologię *Książka obrazkowa. Leksykon* (Cackowska et al. 2018; Cackowska et al. 2020), e-book *Synergia słów i obrazów: badania ikonotekstu w Polsce* (Dymel-Trzebiatowska et al. 2021), a także wydanie kwartalnika „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce” pt. *Ikonoteksty wobec współczesnych kryzysów społecznych*, w

całości poświęcone temu zagadnieniu (Cackowska 2023). Obok wspomnianych już Małgorzaty Cackowskiej i Hanny Dymel-Trzebiatowskiej, fundamentalny wkład w powstanie wymienionych tu publikacji miał Jerzy Szyłak, badacz historii i teorii komiksu, który w swoich pracach poświęca uwagę m.in. pojęciu i charakterystyce książki obrazkowej²⁵. Innymi przykładami współpracy współczesnych badaczy ikonotekstu w Polsce są skupione wokół ilustracji w polskich książkach obrazkowych prace *Polska Szkoła Książki Obrazkowej* autorstwa Małgorzaty Cackowskiej i Anity Wincencjusz-Patyny (2017) oraz *Admirałowie wyobraźni. 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci* pod redakcją Wincencjusz-Patyny (2020) – praca zbiorowa przedstawicieli i przedstawioelek różnych dziedzin nauki oraz samych twórców: ilustratorek i ilustratorów. Obie wymienione tu pozycje wydane zostały w dwóch wersjach językowych: polskiej i angielskiej²⁶, co wskazuje także na chęć zaprezentowania przeprowadzanych w Polsce badań i polskiej sztuki ilustratorskiej na arenie międzynarodowej, gdzie wciąż nie są one powszechnie znane.

Wśród tekstów polskojęzycznych warte uwagi są ponadto artykuły i recenzje publikowane w czasopismach „Guliwer”, „Nowe Książki” i „Ryms”. Jak pisze Zabawa, „autorzy biorą [w nich – AK] pod uwagę zarówno warstwę literacką, jak i plastyczną książki dla dzieci” (Zabawa 2013:48). Cackowska, wspominając kwartalnik „Ryms”, szczególnie wyróżnia z kolei rolę współpracującego z portalem Jacka Friedricha, wskazując na obecne w jego tekstach „wyjątkowe ujęcie historyka sztuki, który nie ogranicza się wyłącznie do analiz formalnych ilustracji, ale wskazuje na ich moc edukującą, utylitarną, charakteryzującą się swego rodzaju szacunkiem nie tylko dla sztuki, ale dla rzeczywistości, ujmującą w artystycznych syntezach charakter przedstawianych obiektów, dzięki czemu stwarzającą warunki możliwości szerokiej wiedzy o świecie i jednocześnie rozwoju wrażliwości estetycznej” (Cackowska 2017:40). Obecność wysokiej próby tekstów na temat książek obrazkowych w czasopismach takich jak „Ryms” i „Nowe Książki” z pewnością ma pozytywny wpływ na popularyzację tej formy literatury i jej postrzeganie, zwracając uwagę na jej złożoność i szerokie spektrum możliwości, jakie oferuje.

²⁵ To, czy komiks jest tożsamy z książką obrazkową jest kwestią sporną wśród badaczy. Jak twierdzi Szyłak: „Precyzyjne oddzielenie książek obrazkowych od komiksów i przeprowadzenie między nimi nieprzekraczalnej granicy jest niemożliwe” (Szyłak 2017:157). Ponieważ w niniejszej pracy nie poświęcam miejsca analizie komiksów, tej kwestii terminologicznej dalej nie rozwijam.

²⁶ W obu przypadkach wersja angielska poprzedziła o około rok publikację w języku polskim: *Polska Szkoła Książki Obrazkowej* ukazała się w 2016 r. pt. *Look! Polish Picturebook!* (Cackowska & Wincencjusz-Patyna 2016), a *Admirałowie wyobraźni...* w 2019 r. jako *Captains of Illustration. 100 Years of Children's Books from Poland* (Wincencjusz-Patyna et al. 2019).

3.2. Neutralność płciowa i zaimek *hen*

Szerszego wprowadzenia, poza pojęciami książki obrazkowej i ikonotekstu, wymaga także zaimek *hen*, stanowiący kolejny z punktów wyjścia przeprowadzanego badania. W kolejnych częściach prezentuję zarówno historię jego powstania i funkcje, jakie może pełnić, jak również przedstawiam przeprowadzone dotychczas poświęcone mu badania. W podrozdziale 3.2.3. skupiam się natomiast na zagadnieniu płci i neutralności płciowej w szwedzkiej literaturze dla dzieci.

3.2.1. Historia zaimka *hen*

Pierwsze wzmianki o zaimku *hen* pojawiły się w latach 50. i 60. XX wieku. Potrzebę wprowadzenia nowego zaimka sygnalizowali wówczas m.in. językoznawcy Karl-Hampus Dahlstedt i Rolf Dunås, a uwaga szerszej publiczności skierowana została na *hen* po publikacji artykułu Dunåsa w gazecie „Uppsala Nya Tidning” w 1966 roku, gdzie prowadził rubrykę poświęconą zagadnieniom lingwistycznym (Dunås 1966; Svensson 2020). Zwrócił on wówczas uwagę na tocząca się w tamtym czasie w Szwecji dyskusję dotyczącą ról płciowych, która swoje odzwierciedlenie miała m.in. w języku, będącym jedną z wielu przestrzeni, gdzie kobiety zajmowały miejsce podrzędne mężczyznom (Dunås 1966). W efekcie zaczęto zastępować używany w formie generycznej *han* [on] frazami takimi jak *han eller hon* [on lub ona] oraz *han/hon* [on/ona], które według Dunåsa były niepraktyczne i niezgrabne. Zaproponował więc dwa alternatywne rozwiązania mające promować język równościowy: *den*, zaimek używany w odniesieniu do rzeczowników rodzaju nienijakiego (szw. *utrum*), współcześnie denotujący raczej przedmioty i zwierzęta niż ludzi²⁷, oraz zupełnie nowy zaimek *hen*²⁸, inspirowany fińskim *hän* – zaimkiem dla trzeciej osoby liczby pojedynczej, odnoszącym się do ludzi bez względu na ich płeć.

Analizując propozycję nowego słowa pod względem semantycznym, wydaje się ona być dobrze umotywowana i pasująca do istniejących wcześniej zaimków *han* i *hon* – fiński *hän* zawiera w sobie esencję brakującego w języku szwedzkim elementu, którego poszukiwał Dunås.

²⁷ Dawniej zaimek *den* był jednak powszechnie stosowany także w odniesieniu do ludzi, co dziś wciąż odzwierciedla część starych, szwedzkich przysłów, m.in. *Den som lever får se* [Pożyjemy, zobaczymy] i *Den som väntar på något gott väntar alltid för länge* [Kto czeka na coś dobrego, zawsze czeka zbyt długo].

²⁸ Należy wspomnieć, że w szwedzkim istniało już słowo *hen*: był to rzeczownik oznaczający oselkę lub kamień szlifarski (Svensson 2020:176). Propozycja Dunåsa nie była jednak w żaden sposób z nim związana, a homonimiczność wyrazów jest tu wyłącznie przypadkowa.

Z drobną alternacją w zapisie – zastępując *ä* literą *e* – nowa forma płynnie komponuje się z dwoma pozostałymi szwedzkimi zaimkami trzeciej osoby liczby pojedynczej, a brzmieniem jest też zbliżona do *den*. Pomysł ten, który Dunås ponownie przywołał w wydanym w 1970 roku podręczniku *Bättre Svenska* [Lepszy szwedzki], nie spotkał się jednak ani z aprobatą, ani ze szczególnym zainteresowaniem. Językoznawca Daniel Wojahn opisuje niektóre z reakcji innych akademików na sugestię Dunåsa dotyczącą implementacji nowego zaimka (Wojahn 2015:217) wskazując, że określali ją oni m.in. „problematycznym zabiegiem” (Dahlstedt 1967:118) oraz jako „praktycznie niewykonalną” (Molde 1976:7). Również sam Dunås, mimo że postrzegał *hen* jako prawdziwie dwupłciowe słowo, przyznał, że niemożliwe byłoby jego faktyczne włączenie do języka (Dunås 1970:139-140; Wojahn 2015:217).

Kwestia *hen* została ponownie wspomniana dopiero w roku 1994 przez językoznawcę Hansa Karlgrena, który w gazecie „Svenska Dagbladet” wskazał na funkcjonalność zaproponowanego niemal trzy dekady wcześniej słowa i zwrócił uwagę na jego stylistyczne dopasowanie do pozostałych zaimków (Karlgren 1994). Pomysł po raz kolejny nie spotkał się jednak z entuzjazmem i przychylnością (Björkman 2012), a *hen*, podobnie jak poprzednio, popadł w zapomnienie i wciąż zastępowany był konstrukcjami opisowymi i zaimkami *man*, *den* i *en*. Stosowanie wymienionych alternatywnych zaimków nie jest jednak akceptowalne we wszystkich sytuacjach i nie zawsze możliwe jest używanie ich w roli zamienników *han* i *hon*. Wspomniany wcześniej *den* używany jest przeważnie w odniesieniu do zwierząt i przedmiotów. *Man*, powszechnie funkcjonujący w języku szwedzkim w konstrukcjach bezosobowych (np. *Man säger att... – Mówi się, że...*), nie może być de facto rozpatrywany jako zaimek neutralny płciowo, gdyż jest tożsamy z rzeczownikiem *man*, oznaczającym mężczyznę, i jako taki jest pozostałością patriarchalnych struktur językowych. Podobne obiekcje pojawiły się pod adresem *en*, który postrzegany jest jako dialektyczna i nieformalna wersja *man* (Milles 2012:56; Wojahn 2015:212-213). Problem pozostał nierozwiązany, a w rezultacie zaczęto proponować także inne, nowe formy neutralne płciowo, m.in. *hoan* i *h-n*. Jednak i one nie zostały zaakceptowane, najprawdopodobniej ze względu na swoją relatywnie złożoną i odbiegającą od pozostałych zaimków strukturę.

Hen po raz kolejny powrócił w latach 2000., tym razem jednak nie w kręgu językoznawców, lecz w obrębie społeczności LGBTQ+ (Milles 2013). Wówczas zostało też poszerzone jego pole semantyczne – zaimek określany wcześniej mianem dwupłciowego zaczął funkcjonować w sposób bardziej inkluzywny i odnosić się do wszystkich tożsamości płciowych

wychodząc poza binarny podział na kobiety i mężczyzn. Musiało jednak minąć jeszcze kilka lat, zanim *hen* został poznany i zaakceptowany przez większą grupę użytkowników języka – a kluczem do przyciągnięcia ich uwagi okazała się książka obrazkowa dla dzieci.

W 2012 roku pisarz Jesper Lundqvist opublikował swoją pierwszą książkę obrazkową o Kivi: *Kivi & Monsterhund* [Kivi i Pies-potwór] z ilustracjami Bettiny Johansson, w której odnosząc się do tytułowej postaci używa właśnie zaimka *hen*. Zabieg ten okazał się przyczynkiem do debaty o *hen* (w Szwecji określanej jako *hen-debatten*), w której poplecznicy i przeciwnicy nowego zaimka wymieniali się argumentami. Zwolennicy *hen* podkreślali jego aspekt inkluzywny i funkcjonalny, uważając słowo za niezwykle praktyczne. W ich oczach było ono szansą na to, aby skupić się na jednostce, bez zwracania uwagi na jej przynależność płciową i pozycję wobec ustanowionych norm społecznych, jednocześnie dając przestrzeń na ekspresję tożsamości wykraczających poza ramy dychotomicznego podziału na mężczyzn i kobiety. Stojący w opozycji przeciwnicy *hen* postrzegali go z kolei jako zagrożenie wobec powszechnie obowiązujących norm związanych z płcią kulturową oraz zgłaszali obiekcje językowe. Uważali wprowadzenie nowego zaimka do stabilnego systemu językowego za nienaturalnie i nie wierzyli, że może on zostać zaakceptowany przez większość użytkowników szwedzkiego. Kolejne zastrzeżenie dotyczyło tego, że *hen* może zaburzać proces przekazywania i przetwarzania informacji. Zdaniem niektórych, zaimek był nie tylko mylący, ale wręcz absurdalny biorąc pod uwagę angielskie słowo „hen” oznaczające kurę. Część osób, w tym socjolożka i ekspert ds. równości Elsie Claeson, wskazywało również, że przedstawienie nowego, neutralnego płciowo zaimka dzieciom i mówienie o nich jako o *hen* zamiast *han* lub *hon* może sprawić, że poczują się one zdezorientowane (Lagerwall 2014; Dymel-Trzebiatowska 2017; Studio Ett 2021).

Debata o *hen* dobiegła symbolicznego końca w roku 2015, kiedy słowo zostało wpisane do *Leksykonu Akademii Szwedzkiej* (*Svenska Akademiens Ordlista/SAOL*), co potwierdziło przypisanie mu oficjalnego miejsca w języku. Zostały mu wówczas nadane dwie definicje:

- 1) könsneutral benämning på person som är omtalad ev. implicit i sammanhanget;
 - 2) benämning på person som inte vill el. kan kategorisera sig som vare sig man el. kvinna
- [1) neutralne płciowo określenie osoby, o której mowa lub która jest domniemana w kontekście;
2) określenie osoby, która nie może lub nie chce definiować się jako mężczyzna lub kobieta]²⁹.

²⁹ <https://svenska.se/saol/?id=1105387&pz=3> [dostęp: 24.06.2021]

Pierwsza z definicji nawiązuje do pierwotnej idei Dunåsa i opisuje zaimek jako neutralne pod względem płci słowo, które może być używane w odniesieniu do jakiegokolwiek osoby. W tym przypadku *hen* przyjmuje funkcję podobną konstrukcjom bezosobowym i rzeczownikom zbiorowym – bez wskazania na płeć może odnosić się do każdego i do wszystkich, jednocześnie pozwalając na zachowanie zwięzłej formy wypowiedzi. Tego rodzaju zastosowanie można zaobserwować np. w regulaminach, statutach i tekstach informacyjnych. Użycie *hen* w ten właśnie sposób odnotowano po raz pierwszy w roku 1966, co koresponduje z publikacją Dunåsa w „Uppsala Nya Tidning”³⁰. Druga proponowana w SAOL definicja skłania się ku podejściu rozwiniętemu po roku 2000, kładąc nacisk na podmiot i jego tożsamość płciową: *hen* może znaleźć swoje zastosowanie w sytuacjach, gdy ktoś nie chce lub nie może identyfikować się jako mężczyzna lub kobieta. Takie użycie *hen* zostało po raz pierwszy udokumentowane w roku 2005³¹.

Propozycje SAOL nie były jednak pierwszymi oficjalnymi definicjami *hen* – w roku 2012 zaimek pojawił się w *Encyklopedii Narodowej (Nationalencyklopedin)*. Został tam jednak krótko i prosto opisany jako „neutralny płciowo zaimek zastępujący *han* i *hon*”³². Późniejsza publikacja w SAOL znacznie rozwinęła zatem tę prezentację. *Hen* uwzględniono także w *Słowniku Języka Szwedzkiego (Svensk ordbok/SO)* w roku 2017 i od tego czasu stał się jednym z najczęściej wyszukiwanych słów wśród użytkowników korzystających ze strony svenska.se, gromadzącej zasoby językowe Akademii Szwedzkiej: wspomniane wcześniej *Leksykon Akademii Szwedzkiej i Słownik Języka Szwedzkiego* oraz historyczny *Słownik Akademii Szwedzkiej (Svenska Akademiens Ordbok)* i *Gramatykę Akademii Szwedzkiej (Svenska Akademiens grammatik)* (Språket 2021). Według Emmy Sköldberg, naczelnej Słownika Języka Szwedzkiego, jest to potwierdzeniem ogromnej uwagi, jaką użytkownicy języka poświęcają *hen* i ich chęci dowiedzenia się czegoś więcej o nowym zaimku (Ibid.).

Hen zajął też istotne miejsce w szwedzkich mediach, w których toczyła się debata na jego temat. Początkowo większość wydawców była nastawiona dość sceptycznie wobec nowego zaimka. Radzili oni dziennikarzom, aby ostrożnie stosowali *hen* w artykułach, tak by teksty pozostawały dostępne i zrozumiałe dla czytelników. Wyróżniającą się postawą była reakcja Åsy Tillberg, ówczesnej redaktor naczelnej gazety „Dagens Nyheter”, która wydała oficjalną

³⁰ <https://svenska.se/so/?sok=hen&pz=1> [dostęp: 10.06.2021]

³¹ <https://svenska.se/so/?sok=hen&pz=1> [dostęp: 10.06.2021]

³² <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/1%C3%A5ng/hen> [dostęp: 17.06.2021]

rekomendację dla swoich dziennikarzy, by nie używali *hen* w tekstach informacyjnych i reportażach, gdyż mogłoby to przeszkadzać w procesie odbioru, a także być zinterpretowane jako zajęcie stanowiska wobec kwestii queer (Svensson 2012; Dymel-Trzebiatowska 2017). Oświadczenie Tillberg spotkało się z dezaprobatą, a jedną z odpowiedzi na nie było stworzenie przez dziennikarza i programistę Oivvo Polite strony internetowej *dhen.se*. Była on „zhenizowanym”³³ wariantem oficjalnej witryny „Dagens Nyheter”, *dn.se*, gdzie wszystkie zaimki *han* i *hon* zostały zastąpione *hen* (Dymel-Trzebiatowska 2017:9). Zaimek doczekał się też jednak bardziej pozytywnych reakcji ze strony innych mediów, w szczególności szwedzkojęzycznych gazet w Finlandii. Przyczyn takiej postawy wobec *hen* w Finlandii można doszukiwać się w etymologii zaimka. Jako zapożyczenie z fińskiego, jego adaptacja przez Finów mówiących *finladssvenska*, fińskim wariantem języka szwedzkiego, ale zwykle znających również język fiński, prawdopodobnie przebiegała w bardziej naturalny sposób. Ponadto, w Szwecji *hen* od początku był słowem o silnym zabarwieniu politycznym i ideologicznym, co nie było z kolei równie widoczne w fińskich mediach szwedzkojęzycznych.

Z upływem czasu i mimo początkowych zastrzeżeń, a także ostrożnego podejścia wielu wydawców, *hen* zaczął stopniowo ugruntowywać swoją pozycję w szwedzkich mediach. Jego popularność wzrastała z roku na rok, na co wskazują statystyki szwedzkiego magazynu lingwistycznego „Språktidningen”, analizującego występowanie zaimka w mediach w latach 2011-2021. W roku 2011 *hen* pojawiała się w nich w proporcji 1:13 000 w zestawieniu z *han* i *hon*. W kolejnym roku – roku debaty o *hen* – nowy zaimek stosowany był średnio raz na 400 *han* i *hon*, i od tamtej pory proporcja ta długo zmieniała się na korzyść *hen* (Tabela 5), co odzwierciedla ewolucję zaimka i gwałtowny wzrost jego popularności po roku 2011.

Rok	Stosunek występowania zaimka <i>hen</i> do zaimków <i>han</i> i <i>hon</i> w szwedzkich mediach
2011	1:13 000
2012	1:400
2013	1:300
2014	1:241
2015	1:179

³³ Zhenizować (od szw. *henifiera*) – zastępować zaimki *han* i *hon* zaimkiem *hen*, nawet gdy nie jest to konieczne.

Rok	Stosunek występowania zaimka <i>hen</i> do zaimków <i>han</i> i <i>hon</i> w szwedzkich mediach
2016	1:159
2017	1:149
2018	1:133
2019	1:122
2020	1:114
2021	1:114

Tabela 5: Stosunek występowania zaimka *hen* do zaimków *han* i *hon* w szwedzkich mediach w latach 2011-2021³⁴

Wątpliwości dotyczące implementacji *hen* okazały się zatem bezpodstawne. Wydaje się, że dotyczyć może to również obaw odnośnie do utrudnionego odbioru tekstów, w których pojawia się zaimek. Wskazuje na to przeprowadzone w 2020 roku badanie psycholingwistyczne dowodzące, że stosowanie *hen* w tekstach pisanych nie wiąże się z wydłużonym czasem ich przetwarzania i percepcji – nie powoduje, że na przeczytanie danego tekstu poświęcane jest więcej czasu niż w przypadku tekstu zawierającego pozostałe zaimki trzeciej osoby liczby pojedynczej (Vergoossen et al. 2020). Co więcej, dzieje się tak niezależnie od tego, w jakim stopniu (i czy w ogóle) odbiorca zaznajomiony jest z zamkiem *hen* oraz jaki ma wobec niego stosunek (Ibid.). Badanie to, choć przeprowadzone na nielicznej, bo jedynie 120-osobowej grupie, daje jednak wyraźny sygnał, że jeden z koronnych argumentów przeciwników *hen* nie wydaje się mieć pokrycia w rzeczywistości: zaimek nie utrudnia komunikacji, nie spowalnia jej i nie zaburza procesu odbioru.

³⁴„Språktidningen”: <https://spraktidningen.se/blogg/hen-fortsatter-att-oka-i-svensk-press> [dostęp: 10.06.2021];

„Språktidningen”: <https://spraktidningen.se/blogg/hen-allt-vanligare-under-2015> [dostęp: 10.06.2021];

„Språktidningen”: <https://spraktidningen.se/blogg/hen-allt-vanligare-under-2016> [dostęp: 10.06.2021];

„Språktidningen”: <https://spraktidningen.se/blogg/allt-fler-hen-i-svenska-medier> [dostęp: 10.06.2021];

„Språktidningen”: <https://spraktidningen.se/blogg/hen-blev-annu-vanligare-under-2018> [dostęp: 10.06.2021];

„Språktidningen”: <https://spraktidningen.se/blogg/hen-fortsatte-att-oka-under-2019> [dostęp: 10.06.2021];

„Språktidningen”: <https://spraktidningen.se/blogg/hen-annu-vanligare-i-svenska-medier> [dostęp: 10.06.2021];

„Språktidningen”: <https://spraktidningen.se/artiklar/hen-star-still-i-svenska-medier/> [dostęp: 26.02.2024].

Hen wciąż wzbudza jednak kontrowersje, a nawet niechęć, co obrazuje z kolei badanie instytutu Novus przeprowadzone w marcu 2022 (Svensson 2022:16-24). 22 procent ankietowanych wskazało wówczas *hen* jako najbardziej irytujące ich zjawisko we współczesnym języku szwedzkim. Zaimek zajął pierwsze miejsce w tej kategorii, ex aequo z niepoprawną rozdzielną pisownią wyrazów. Analizując wyniki sondażu, widać, że ankietowani wskazujący *hen* jako słowo wzbudzające irytację to przede wszystkim osoby powiązane ze środowiskami konserwatywnymi, m.in. wyborcy nacjonalistycznej partii Sverigedemokraterna, osoby z niższym wykształceniem oraz mieszkańcy wsi i emeryci. Sympatycy partii liberalnych, a także mieszkańcy dużych miast i osoby o wyższym wykształceniu w dużo mniejszym stopniu odbierają nowy zaimek jako drażniący (Svensson 2022:21-22). Sygnalizuje to postępujące z czasem upolitycznienie *hen* – w opublikowanym sześć lat wcześniej badaniu analizującym stosunek użytkowników języka do nowego zaimka wykazano, że podejście do niego nie było w tamtym czasie równie ściśle związane z preferencjami politycznymi ankietowanych, lecz zależało od innych zmiennych (Lindqvist et al. 2016:116-118). Jako kluczowe determinanty wpływające na stosunek do *hen* autorki wskazały wówczas wiek, identyfikację płciową oraz zainteresowanie problematyką genderową i kwestiami związanymi z językiem równościowym: osoby młodsze, osoby nieidentyfikujące się silnie ze swoją płcią oraz zwracające uwagę na kwestie równościowe były zdecydowanie bardziej przychylnie nowemu słowu, podczas gdy osoby starsze, silnie identyfikujące się ze swoją płcią oraz mniej wrażliwe na seksizm językowy lub wykazujące poglądy seksistowskie miały wobec niego negatywne podejście (Lindqvist et al. 2016:120-121). W zestawieniu z badaniem z 2022 roku daje to stosunkowo szczegółowy demograficzny obraz statystycznego zwolennika i statystycznego przeciwnika nowego zaimka.

Patrząc na historię *hen*, stwierdzić można, że przeszedł on długą drogę zanim zajął rozpoznawalne miejsce w języku szwedzkim. Pierwotnie traktowany jako lingwistyczny eksperyment, ostatecznie odegrał ważną rolę w procesie tworzenia języka równościowego. Udowodnił, że język nie tylko reaguje i wpływa na zmiany społeczno-kulturowe, ale potwierdził też, że jest to twór elastyczny – nawet w kontekście tak ustabilizowanych i zakorzenionych części mowy jak zaimki. Zajmująca się zagadnieniami lingwistycznymi pisarka Sara Lövestam wskazuje rok wydania książki o Kivi, 2012, a następnie rok 2015, kiedy *hen* został włączony do *SAOL*, jako istotne punkty zwrotne w historii języka szwedzkiego, włączając oba te wydarzenia w kalendarium kamieni milowych rozwoju języka szwedzkiego w książce *Handbok för språkpoliser* [Podręcznik

dla językowych policjantów] z 2020 roku (Lövestam 2020:18). Lena Lind Palicki, kierowniczka działu Rady Języka przy Instytucie Języka i Kultury Ludowej (Institutet för språket och folkminnen), zwraca z kolei uwagę na rolę, jaką debata o *hen* odegrała w kontekście wyznaczania granic poprawności języka szwedzkiego. Dyskusja o *hen* jest przykładem oddolnego wdrożenia nowej formy przez społeczność językową, która samodzielnie zdecydowała o tym, czy zmiana jest potrzebna – instytucje zajmujące się regulowaniem i opiniowaniem spraw związanych z językiem szwedzkim, jak np. Rada Języka Szwedzkiego, odsunęły się wówczas na drugi plan, przyjmując rolę obserwatorów i komentatorów i oddając większą sprawczość i decyzyjność w ręce użytkowników (Språket 2018; Språket 2023). Jak wskazuje badaczka, to właśnie od czasu debaty o *hen* tego rodzaju ograniczanie regulatywnego charakteru działań organów językowych jest coraz powszechniejszą praktyką w kwestii zachodzących w języku szwedzkim zmian, a decyzje odnośnie do granic języka coraz częściej pozostają w gestii szerszego grona samych użytkowników. W przypadku *hen* należy szczególnie podkreślić, że czynnikiem, który umożliwił zaistnienie zaimka na dużą skalę i dał początek debacie na jego temat była książka obrazkowa. Gdyby nie Jesper Lundqvist i poruszenie wywołane wydaniem książki o Kivi, *hen* prawdopodobnie wciąż byłoby jedynie surrealistycznym eksperymentem lingwistycznym z lat 60.

3.2.2. Wcześniejsze prace o płci i *hen* w ikonotekście

Na polu badań książek obrazkowych kwestia płci i sposobów przedstawienia postaci żeńskich i męskich przez długi czas była w dużej mierze pomijana. Nieliczne analizy, które przeprowadzono przed 2000 rokiem, miały przeważnie charakter ilościowy i dotyczyły częstotliwości występowania postaci obu płci. Zazwyczaj postrzegały też one ikonotekst wyłącznie z perspektywy teorii literatury lub historii sztuki, pomijając transgresyjny charakter tego medium. Przykładami badań ilościowych są m.in. wspomniane wcześniej analiza Weitzmana, Eiflera, Hokady i Rossa dotycząca książek nagrodzonych medalem Caldecotta w latach 40., 50. i 60. XX wieku, która wykazała, że postaci chłopców pojawiały się tam ponad dziesięciokrotnie częściej niż dziewczynek (Weitzman et al. 1972), a także analiza XX-wiecznych książek obrazkowych McCabe, która potwierdziła istniejącą, choć stopniowo zmniejszającą się dysproporcję między przedstawieniami bohaterów obu płci (McCabe et al. 2011).

Aktualnie, zagadnienia związane z płcią coraz częściej stają się obiektem naukowych zainteresowań, a w obrębie szwedzkich badań literatury dla dzieci są jednym z najbardziej wyróżniających się tematów (Österlund 2019:12). Obraz płci kulturowej, przedstawienia dziewczynek w książkach dla najmłodszych i prezentowane w nich wzorce męskości to tylko kilka z aspektów, nad jakimi pochylają się w ostatnich latach badacze (Österlund 2019:12-13).

Zaimek *hen*, mimo że wydaje się świetnie wpasowywać w tę tematykę, do tej pory nie doczekał się jednak obszernych opracowań skupiających się na jego obecności w ikonotekście. Dotychczasowe opracowania na ten temat opierają się przede wszystkim na perspektywie czysto językoznawczej, wśród których wyróżnia się rozprawa doktorska lingwisty Daniela Wojahna z 2015, w której bada on m.in. relacje *hen* w odniesieniu do pozostałych szwedzkich zaimków i wyrażen pełniących podobną rolę. Innym rodzajem prowadzonych badań są analizy odbioru zaimka i jego wpływu na proces komunikacji (np. Vergoossen et al. 2020). W obszarze badań nad dydaktycznym aspektem książek z *hen* wskazać można z kolei rozprawę doktorską Louise Almqvist *Störande litteraturundervisning: litteratur, demokrati och värdegrundsarbete* [Problematyczna literatura w nauczaniu: literatura, demokracja i praca z wartościami; 2024] i związany z nią artykuł *Sveriges första barnbok med hen. Normkritik och didaktik i Kivi & Monsterhund* [Pierwsza książka dla dzieci z *hen*. Normokrytyka i dydaktyka w *Kivi & Monsterhund*; 2023]. Autorka podejmuje w nich kwestię potencjalnego wykorzystania literatury jako punktu wyjścia do dyskusji o wartościach demokratycznych, a jedną z analizowanych książek jest właśnie ikonotekst Lundqvista i Johansson. Jest on jednak jedynym utworem z *hen* uwzględnionym w tekstach Almqvist. Postać Kivi pojawia się również w pojedynczych pracach tworzonych na poziomie studiów licencjackich i magisterskich, powstałych głównie na uniwersytetach w Szwecji³⁵. Duża część z nich dotyczy jednak szerszego zagadnienia

³⁵ Wymienić tu można m.in. dwie prace licencjackie z Uniwersytetu w Uppsali: *Med genusbyxorna neddragna: En receptionsanalys av sex könsöverskridande barnböcker* Silji Emilsdóttir pod kierunkiem Marii Karlsson [Opuszczając spodnie gender: analiza recepcji sześciu książek dla dzieci przekraczających granice płci; Emilsdóttir 2012] i *Hen, hen, hen och hen. En litteraturstudie om icke-binära i bilderböcker som utgångspunkt för textsamtal med åk F-3* Nicole Öfverström Hadley pisaną pod kierunkiem prof. Katariny Båth [Hen, hen, hen i hen. Studium literackie niebinarności w książkach obrazkowych jako punkt wyjścia do dyskusji nad tekstem w edukacji wczesnoszkolnej; Öfverström Hadley 2019], a także pracę licencjacką z Uniwersytetu Södertörn *Kivi är en han, inte en hen – om förskolebarns tillskrivande av kön i samtal om en könlös bok* Sandry Lindström pod kierunkiem Barbro Allardt Ljunggren [Kivi to on, nie ono - o przypisywaniu płci przez dzieci w wieku przedszkolnym w dyskusji o książce pozbawionej płci; Lindström 2013] oraz prace magisterskie: Savity Kumar – również z Uniwersytetu Södertörn – pt. *Barnens reagerande och perspektiv på det könsneutrala begreppet „hen”* pisaną pod kierunkiem Iwo Norda [Reakcje i perspektywa dziecka na neutralne pod względem płci pojęcie „hen”; Kumar 2013] oraz Pauliny Ochwat z

przedstawień neutralności płciowej, gdzie *hen* wymienione jest jako tylko jeden z przykładów na sposoby jej wyrażenia, a Kivi jest jedyną określaną jako *hen* postacią, która jest w nich omawiana. Nie biorą one pod uwagę wydanych później tytułów i innych bohater(-rów), do których także odnosi się nowy zaimek. Choć niewątpliwie i te prace wskazują na niegasnące zainteresowanie *hen*, nie mogą być traktowane jako kompleksowe opracowania jego obecności w szwedzkich ikonotekstach. Wciąż jest to zatem zjawisko czekające na dokładne opisanie i poznanie – co w perspektywie ostatnich lat, kiedy myśl feministyczna i queerowa coraz odważniej wkraczają na grunt badań literatury dla dzieci (Österlund 2012), wydaje się być szczególnie aktualnym i istotnym zadaniem.

3.2.3. Zagadnienie płci i neutralności płciowej w szwedzkiej literaturze dla dzieci

Publikacja *Kivi & Monsterhund*, książki, w której zastosowany został zaimek – jak okazało się w toku późniejszej debaty – uważany przez wielu za kontrowersyjny, może wydawać się jednak nieszczerólnie zaskakująca biorąc pod uwagę charakter współczesnej skandynawskiej literatury dla dzieci. Często porusza ona tematy uznawane za odważne, a nowatorskie pomysły obecne są zarówno w jej treści, jak i formie, czego przykładów nie brakuje wśród książek obrazkowych. Jednym z tematów podejmowanych w nich już od kilku dekad jest zagadnienie płci kulturowej oraz związanych z nią stereotypów i schematów.

Pierwszych jej śladów można doszukiwać się już w tytułach wydanych w latach 40. XX wieku, początkowym okresie modernistycznej książki obrazkowej, w której szeroko rozumiana problematyka społeczna była podejmowana na innowacyjne sposoby. Twórcy otrzymali wówczas większą wolność do eksperymentowania, wyrażania swojej wyobraźni i artystycznych koncepcji (Westin 1996:23), czego charakterystycznym elementem w literaturze dla dzieci i młodzieży był m.in. sprzeciw wobec tradycjonalizmu (Kåreland 1999:5). W tym samym czasie w Szwecji coraz częściej dyskutowano o roli dziecka w świecie i poddawano w wątpliwość dotychczas stosowane metody wychowawcze.

Jedną z osób szczególnie zaangażowanych w tę debatę była Astrid Lindgren, czego owocem stała się kwestionująca tradycyjne role społeczne na różnych poziomach seria książek o

Uniwersytetu Gdańskiego pt. *Könsneutralitet i svenska bilderböcker* pisaną pod kierunkiem Hanny Dymel-Trzebiatowskiej [Neutralność płciowa w szwedzkich książkach obrazkowych; Ochwat 2017].

Pippi Pończoszance, składająca się z powieści, książek obrazkowych i komiksów. Pierwszą książką obrazkową była wydana w 1945 roku *Pippi Långstrump* [Pippi Pończoszanka] z awangardowymi ilustracjami Ingrid Vang Nyman. Lindgren zaprezentowała poprzez nią nie tylko nowe spojrzenie na dziecko i jego podmiotowość, ale zanegowała także tradycyjne postrzeganie płci i podziału chłopięce/dziewczęce. Pippi to bohaterka, którą trudno jednoznacznie zaklasyfikować – łączy bowiem w sobie cechy i zachowania tradycyjnie kojarzone zarówno z kobiecością, jak i męskością, np. piecze ciastka i troszczy się o innych, ale też rąbie drewno i wykazuje ponadprzeciętną siłę fizyczną. Lindgren zakwestionowała obowiązujące ówczesnie oczekiwania odnośnie do tego, jak powinny zachowywać się dziewczynki, a jak chłopcy i stworzyła postać będącą swoistym zaprzeczeniem utrwalonych stereotypów, co w latach 40. szybko wzbudziło obiekcje patriarchalnego społeczeństwa. Choć pierwsza książka o Pippi spotkała się początkowo z pozytywnym odbiorem, po krótkim czasie zaczęły pojawiać się także głosy krytyki, wśród których jedną z najostrzejszych reakcji było stwierdzenie, że *Pippi Pończoszanka* jest większym zagrożeniem dla ludzkości niż II wojna światowa (Gaare & Sjaastad 2002:227). Przykład ten podkreśla, jak silnie zakorzenione były wówczas przekonania o tym, jakie powinno być dziecko i jak powinno się zachowywać. Fakt, że Pippi jest dziewczynką, czyli przedstawicielką płci, od której oczekiwano jeszcze bardziej uległej postawy, wzbudzało tym większe obiekcje.

Ta przełamująca stereotypy, silna i niezależna postać była jednak przez kolejne 20-30 lat zjawiskiem o tyle wywołującym żywe emocje, co marginalnym. Wśród przedstawień bohaterów książek obrazkowych, a także innych podgatunków literatury dla dzieci, przeważała wówczas tendencja do reprezentacji obu płci w oparciu o zbiory cech opozycyjnych względem siebie – to, co kobiece powszechnie umieszczano na biegunie przeciwnym do tego, co męskie (Melin 1976:15-16). Postaci chłopców i mężczyzn były zazwyczaj ukazywane jako aktywne, wykazujące inicjatywę i dominujące, natomiast dziewczynki i kobiety jako uległe (Ibid.). Chłopcom dawano także więcej wolności niż dziewczynkom (Nikolajeva 2004:132). Ten oparty na stereotypach, szablonowy podział zaczął stopniowo zmieniać się, a jego granice zacierać, dopiero z nadejściem nowej fali feminizmu. W latach 60. i 70. XX wieku debata na temat kobiecości i męskości zaczęła zajmować coraz więcej miejsca, z dyskursu społeczno-politycznego przenosząc się także na pole literatury. Nowy feminizm, ze swoją głęboką zmianą paradygmatu, był jednym z ruchów o największym wpływie na literaturę dziecięcą w tamtym czasie (Österlund 2012:253), czego

przykładem jest łamiąca stereotypy postać Bertila, ojca Alberta Albertsona³⁶ z popularnej serii książek obrazkowych Gunilli Bergström wydawanej w latach 1972-2012. Przedstawienie Bertila w niekonwencjonalny sposób było bowiem bezpośrednim wynikiem toczącej się wówczas debaty na temat ról męskich i kobiecych – jak przyznała sama Bergström, to właśnie ona miała duży wpływ na zbudowanie postaci taty Alberta jako mężczyzny łączącego w sobie cechy stereotypowe dla obu płci (Kåreland 2005:17). Bertil nie ma oporów przed wykonywaniem czynności, które w tamtym czasie były typowymi zajęciami kobiet, jak np. sprzątanie domu czy robienie zakupów spożywczych, przez co świetnie wpisuje się w szwedzkie określenie „velourpappa”: welurowy tata (Nikolajeva 2004:130) opisujące ojców, którzy kosztem kariery zawodowej poświęcają stosunkowo dużo czasu opiece nad dziećmi. W latach 70. i 80., kiedy w Szwecji ukazywały się pierwsze książki o Albercie Albertsonie, tego rodzaju wybór kojarzony był ze słabością i ogólnym przeciwieństwem męskości – postać Bertila była zdecydowanie jednym z odważniejszych przedstawień ojca w książkach obrazkowych w tamtym czasie.

Podobne tendencje widoczne są także w pozostałych rodzajach literatury dla dzieci publikowanej wówczas w Szwecji, np. w opowiadaniach i książkach rozdziałowych – również w nich występują pionierskie postaci przełamujące stereotypy związane z płcią, ale, podobnie jak w przypadku książek obrazkowych, i tam są one raczej wyjątkiem niż regułą. Są to np. postaci Loelli i jej matki w *Pappa Pellerins dotter* [Córka Pellerina] Marii Gripe z 1963 roku, Katitzi z serii książek rozdziałowych Katariny Taikons wydawanych w latach 1969-1980³⁷ czy postać taty w książce *Emmas lillebror är sjuk* [Młodszy brat Emmy jest chory] Gunilli Woldes z 1975 (patrz: Melin 1976). Tytuły te, choć nie tak rozpoznawalne jak książki o Pippi, również stanowiły alternatywę dla utartych schematów dotyczących ról płciowych i wprowadzały do literatury dziecięcej nową perspektywę feministyczną.

Debata na temat ról płciowych i związanych z nimi norm, a także ich reprezentacji w książkach dla dzieci, trwała przez kolejne dekady. W 2000 roku kwestionowanie norm było już praktyką charakterystyczną dla szwedzkiej literatury dziecięcej i nie tylko sami autorzy, ale także wydawcy zaczęli dbać o to, aby pojawiały się w niej postaci wykraczające poza związane z płcią utarte wzory. Owocowało to m.in. wytycznymi, jakie twórcy ikonotekstów otrzymywali od swoich

³⁶ Albert Albertson jest imieniem bohatera w polskim tłumaczeniu serii, która ukazała się nakładem wydawnictwa Zakamarki. W wersji oryginalnej nazywa się on Alfons Åberg.

³⁷ Przegląd książek wchodzących w skład serii: <https://kojaagency.com/product/katitzi/> [dostęp: 21.09.2024]

wydawców i redaktorów, co opisane zostało w projekcie *Att formge ett barn* [Zaprojektować dziecko] – inicjatywie organizacji Föreningen Svenska Tecknare [Związek Szwedzkich Ilustratorów] i Illustratörcentrum [Centrum Ilustratorów], której celem było przyjrzenie się procesowi powstawania książkowych postaci (Grähs 2009 & Grähs 2013). Wspomnianymi tam przykładami instrukcji otrzymywanych od wydawców były m.in. „Unikaj różowych koszulek!” i „Zmień płć [postaci – przyp. A.K.]” (Grähs 2009 & Grähs 2013). W latach 2006-2007 powstały też w Szwecji dwa wydawnictwa, które jako swój cel określiły wydawanie literatury promującej równość, pozytywne wzorce płci oraz różnorodność: Olika i Vilda. Drugie z nich nie jest już aktywne na rynku, lecz Olika wciąż wykazuje szczególne zaangażowanie w promocję literatury nienormatywnej i to właśnie ich książki charakteryzuje stosunkowo duża liczba postaci niebinarnych, w tym słynny(-nna) Kivi z serii Jespera Lundqvista i Bettiny Johansson.

Ewolucję reprezentacji płci w literaturze dziecięcej w Szwecji odzwierciedlają również coroczne raporty przygotowywane przez Szwedzki Instytut Książki dla Dzieci (Svenska barnboksinstiuet/SBI) od wczesnych lat 90. Niemal co roku ich autorzy zwracają uwagę na książki przedstawiające bohaterki i bohaterów przez pryzmat perspektywy feministycznej, a dane wyraźnie pokazują, że chociaż tradycyjne wzorce i dominacja postaci męskich nadal są widocznym trendem, literatura dziecięca w Szwecji staje się coraz bardziej inkluzywna. O ile w niektórych książkach postaci wciąż wpasowują się w utarte, pełne stereotypów normy, np. dziewczynki zbierają kwiaty, podczas gdy chłopcy bawią się w garażu, w innych bohaterowie i bohaterki obu płci przedstawiani są jako równie silni i zaradni. Reprezentatywnymi przykładami takich tytułów są książka obrazkowa *Kenta och barbisarna* [Kenta i lalki Barbie] Piji Lindenbaum (2007) i powieść dla młodzieży *Pojkarna* [Chłopcy] Jessici Schiefauer (2011). Uwarunkowane społecznie i kulturowo różnice zaczynają się coraz częściej zacierać, rośnie też liczba głównych postaci kobiecych (patrz: SBI 1994; SBI 2000; SBI 2001; SBI 2005; SBI 2024). Coraz więcej miejsca oddaje się także książkom tworzonym w nurcie normokrytycznym, który na celu ma kwestionowanie obowiązujących norm, w tym tych związanych z płcią³⁸. Zamiast tolerancyjnych przedstawień i poświęcania specjalnego miejsca bohater(k)om przynależącym do grup mniejszościowych, proponują one całkowite zerwanie ze szkodliwymi normami i przekierowują uwagę na jednostkę, jej indywidualne predyspozycje i wybory. Wciąż widoczne jest jednak zapotrzebowanie na książki skierowane do młodszych odbiorców, które świadomie poruszają

³⁸ Pojęcia normokrytyki, normokreatywności i pedagogiki normokrytycznej opisuję bliżej w części 3.3.2.

tematy tożsamości płciowej i etniczności – mimo deklaracji wydawców i twórców, wiele książek promowanych jako normokrytyczne wpisuje się raczej w nurt pedagogiki tolerancji, w której normy jak najbardziej są obecne (Jönsson 2017:14, 16).

Powracając do *hen*, po opublikowaniu pierwszej książki o Kivi w 2012 roku widać było nagle, wzmożone zainteresowanie tworzeniem i wydawaniem kolejnych książek dla dzieci z użyciem nowego zaimka. Zapał jednak równie szybko ustał, a *hen* w literaturze dziecięcej nie przyjął się na większą skalę i do dziś książki wykorzystujące zaimek są w jej obrębie zjawiskiem marginalnym. Niemniej pojawienie się *hen* w książkach obrazkowych niewątpliwie otworzyło literaturę dziecięcą na niebinarne postaci. Jak wskazuje SBI w swoim raporcie z 2021 roku, wśród szwedzkich książek dla dzieci i młodzieży niebinarni bohaterowie stają się coraz bardziej widoczni także jako postaci pierwszoplanowe – i choć jako tacy wciąż nie są jeszcze uwzględniani w statystykach Instytutu, który głównych bohaterów dzieli na trzy grupy: dziewczynki, chłopców i postaci o niewskazanej płci, SBI nie wyklucza dodania nowej kategorii: głównych postaci niebinarnych, jeśli tylko zaczną pojawiać się one częściej (SBI 2021:52).

3.3. Szwedzka polityka równościowa w edukacji

Kwestie równości od lat zajmują jedno z centralnych miejsc także w szwedzkiej debacie publicznej. Celem obowiązującej szwedzkiej polityki równościowej jest stworzenie równości szans, praw i obowiązków dla kobiet i mężczyzn na wszystkich płaszczyznach życia³⁹, a przeciwdziałanie dyskryminacji ma silny charakter instytucjonalny. Działania prowadzone w ramach realizacji polityki równościowej, także na poziomie szkolnictwa, regulowane są przez odpowiednie akty prawne, których historię opisuję w kolejnym podrozdziale. W kontekście edukacji i pracy z dziećmi ważny głos, obok ustawodawców, mają także pedagodzy i socjologowie, którzy wskazują w jaki sposób skutecznie implementować założenia polityki równościowej na wczesnych etapach edukacji. Perspektywą szczególnie wyróżniającą się w tej kwestii w ostatnich latach jest podejście normokrytyczne, któremu poświęcam podrozdział 3.3.2., i którego jedno z narzędzi stanowić może literatura.

³⁹<https://jamstalldhetsmyndigheten.se/swedish-gender-equality-agency/gender-equality-in-sweden/>
[dostęp: 11.05.2022]

3.3.1. Akty prawne

Akty prawne, które zaczęły częściowo regulować kwestie równości, pojawiły się pod koniec lat 70. XX wieku i skupiały się na równości kobiet i mężczyzn. Pierwszym dokumentem było wprowadzone w 1979 roku *Lagen om jämställdhet mellan män och kvinnor i arbetslivet* [Prawo o równości między mężczyznami i kobietami w miejscu pracy], zakazujące m.in. dyskryminacji ze względu na płeć przy zatrudnieniu lub przerywaniu stosunku pracy oraz w kwestii warunków zatrudnienia. Prawo to uwzględniało także powołanie urzędu jämställdhetsombudsmannen – rzecznika ds. równości – i komisji ds. równości, którzy mieli czuwać nad jego przestrzeganiem i prowadzić działania promujące równouprawnienie płci w miejscach pracy⁴⁰. W 1991 roku akt ten został zastąpiony przez *Jämställdhetslagen* [Prawo o równouprawnieniu], także skupiające się na kwestiach równości płci w miejscu pracy, a którego głównym celem było z kolei polepszenie warunków pracy dla kobiet. W akcie zawarto m.in. listę wymagań wobec pracodawców, którzy zobowiązani zostali do aktywnego działania w kierunku równouprawnienia płci oraz zapobiegania dyskryminacji, np. poprzez ułatwienie swoim pracownikom i pracownicom łączenia pracy zarobkowej z rodzicielstwem i wypracowywanie corocznego planu dotyczącego równych płac⁴¹.

Obowiązującym aktualnie aktem prawnym jest *Diskrimineringslagen* [Prawo o dyskryminacji] wprowadzone w życie 1 stycznia 2009 roku i mające na celu „przeciwdziałanie dyskryminacji i [...] działanie na rzecz równych praw i szans bez względu na płeć, tożsamość płciową, przynależność etniczną, religię i wiarę, niepełnosprawność, orientację seksualną i wiek”⁴². Dokument w bardzo szczegółowy sposób opisuje rodzaje dyskryminacji i reguluje kwestie równości płci na wielu płaszczyznach życia, w przeciwieństwie do wcześniejszych aktów prawnych, które skupiały się na środowisku pracy. *Diskrimineringslagen* odnosi się także m.in. do kwestii mieszkaniowych, dostępu do opieki zdrowotnej, systemu ubezpieczeń społecznych i edukacji. W pierwszej wersji *Diskrimineringslagen* zawierało wymogi dotyczące tzw. planu równego traktowania, które nakładało na podmioty edukacyjne obowiązek tworzenia corocznego programu mającego na celu zapewnienie równych praw i szans dzieciom, uczniom i studentom

⁴⁰ <https://rkrattsbaser.gov.se/sfst?bet=1979:1118> [dostęp: 11.05.2022]

⁴¹ https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/svensk-forfattningssamling/jamstalldhetslag-1991433_sfs-1991-433 [dostęp: 11.05.2022]

⁴² https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/svensk-forfattningssamling/diskrimineringslag-2008567_sfs-2008-567 [dostęp: 10.06.2022]

uczęszczającym lub ubiegającym się o przyjęcie do danej placówki⁴³. Zmiany wprowadzone w 2017 roku zastąpiły go wymogiem przygotowywania szczegółowej dokumentacji, w której podmioty edukacyjne zobowiązane są przedstawić sprawozdanie z wykonanej pracy i aktywnych działań, jakie podejmują m.in. w celu zapewnienia równych praw i szans oraz zapobiegania mobbingowi i molestowaniu seksualnemu⁴⁴.

Nie oznacza to jednak, że przed wprowadzeniem *Diskrimineringslagen* kwestie równości na poziomie edukacji były systemowo pomijane. W wychowaniu przedszkolnym w Szwecji były obecne praktycznie od początku istnienia pierwszych placówek, a szczególną uwagę zaczęto na nie zwracać w latach 70. XX wieku, równoległe z kształtującym się na poziomie państwowym prawodawstwem dotyczącym równości w miejscu pracy. Od lat 90. XX wieku polityka równościowa w szkołach regulowana jest także poprzez rozporządzenia Narodowej Agencji ds. Edukacji (szw. *Skolverket*) i uwzględniana jest w programach nauczania na wszystkich szczeblach edukacji (Hermansson & Nordenstam 2020:86). Jako jedne z podstawowych założeń wymienia się tam równość między kobietami i mężczyznami oraz dziewczynkami i chłopcami, a także aktywne przeciwdziałanie schematom płci, które mogą ograniczać proces nauczania, wybory i rozwój uczniów (Skolverket 2018; Skolverket 2019). To, że Narodowa Agencja ds. Edukacji kładzie coraz większy nacisk na kwestie równouprawnienia, w tym związanego z płcią, potwierdzają ponadto wprowadzone w 2022 roku zmiany w planach nauczania dla szkół podstawowych, oddziałów przedszkolnych i świetlic. W dokumencie uwzględnione zostały m.in. kwestie tego, w jaki sposób postrzeganie kobiecości i męskości może wpływać na równość szans, podkreślone zostały też kwestie świadomości istnienia norm oraz rozwijania umiejętności ich krytycznej analizy w życiu codziennym (Skolverket 2022).

3.3.2. Perspektywa normokrytyczna

Podjęta w planach nauczania kwestia norm jest przykładem reprezentującym dynamicznie rozwijający się w ostatnich latach w Szwecji nurt normokrytyczny i wdrażającą jego założenia pedagogikę normokrytyczną (szw. *normkritisk pedagogik*), często wiązane także z pojęciem

⁴³ https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/svensk-forfattningssamling/diskrimineringslag-2008567_sfs-2008-567 [dostęp: 08.06.2022]

⁴⁴ <https://www.jpifonet.se/kunskap/nyheter4/vad-innebar-de-nya-diskrimineringsreglerna-fran-och-med-den-1-januari-2017/> [dostęp: 08.06.2022]

normokreatywności (szw. *normkreativitet*) (Hermansson & Nordenstam 2020:86). Normokrytyka i normokreatywność, pomimo że dotyczą tego samego obszaru, nie zawsze używane są jednak jako pojęcia tożsame. Rozgraniczenie tych dwóch koncepcji znajdujemy m.in. w pracach Karin Salmson, która wskazuje, że normokrytyka jest rodzajem spojrzenia na normy w celu ich identyfikacji, weryfikacji i określenia, czy i w jaki sposób mogą przyczyniać się do tworzenia nierówności (Salmson 2021:16). Normokreatywność badaczka definiuje jako „następny krok po normokrytyce [...], [który] polega na przełożeniu teorii na praktykę” (Salmson 2021:18-19)⁴⁵. Jako przykłady platform dla normokreatywności wymienia m.in. obrazy i opowieści, z jakimi spotykają się dzieci, a poprzez które przekazywać można im wartości promujące różnorodność. Salmson podkreśla zatem różnicę między analitycznym spojrzeniem na normy (normokrytyka), a aktywną pracą z nimi polegającą na wdrażaniu działań równościowych (normokreatywność). Pedagogika normokrytyczna aplikuje te koncepcje na grunt pracy dydaktycznej i działalności placówek edukacyjnych, skupiając się na przeciwdziałaniu powielania szkodliwych i ograniczających modeli. Podejście to, mające swoje korzenie w pedagogice feministycznej i pedagogice queer (Bromseth & Sörensdotter 2014:25), zaczęło widocznie formować się około roku 2010, a jako jedną z najważniejszych wydanych w tamtym czasie prac wskazać należy *Normkritisk pedagogik – makt, lärande och strategier för förändring* [Pedagogika normokrytyczna – władza, uczenie się i strategie dążące do zmian; Bromseth & Darj 2010], które spopularyzowało pojęcie pedagogiki normokrytycznej (Björkman et al. 2021:180). Na istotę krytycznego podejścia do różnego rodzaju norm w pracy z najmłodszymi uwagę zwraca także Narodowa Agencja ds. Edukacji, która w jednym ze swoich raportów na temat dyskryminacji w placówkach oświaty wskazuje normy jako jedną z przyczyn nierównego traktowania:

[...] przyczyny dyskryminacji, prześladowania i nękania można powiązać z normami istniejącymi w przedszkolach, szkołach podstawowych [...]. Normy połączone są z wyobrażeniami o tym, co jest normalne, a co jest odchyleniem od normalności. Poprzez kategoryzowanie zjawisk, zachowania i wyglądu na ‘normalne’ i ‘nienormalne’ tworzone są granice i hierarchie [...] (Skolverket 2009:88).

⁴⁵ Tożsame rozgraniczenie pojęć przedstawia także wydawnictwo Olika, które normokreatywność wskazuje jako jeden z filarów swojej działalności. Za normokrytykę uznaje rodzaj analizy, jakiej poddane mogą być m.in. wytwory kultury, organizacje i podmioty edukacji, a normokreatywność definiuje jako działania dążące do zniesienia ograniczeń związanych z obowiązującymi stereotypami: <https://olika.nu/blogs/arkiv-olika/normkritik-och-normkreativitet> [dostęp: 18.09.2023].

Normokrytyka w pedagogice szkolnej i wczesnoszkolnej jest wciąż dynamicznie rozwijającym się obszarem, o czym świadczą liczne publikacje na ten temat, w tym poradniki przeznaczone do pracy w szkołach, a także oferty szkoleń i warsztatów przygotowujących do i pomagających w implementacji tego nurtu w pracy z dziećmi. Na szwedzkim rynku książki wskazać można ponadto wydawnictwa, których profil silnie skierowany jest ku normokrytyce, a wśród których szczególnie wyróżniają się wspomniane wcześniej Olika i Sagolikt. Olika, poza publikacjami tego typu literatury dla dzieci, wydaje również podręczniki oraz oferuje kursy i materiały edukacyjne dla pedagogów, rodziców i pracowników bibliotek dotyczące norm i normokrytyki w edukacji⁴⁶. Wśród nich szczególnie warty uwagi wydaje się być *Normkreativitet i förskolan* [Normokreatywność w przedszkolu; Salmson & Ivarsson 2015], kompleksowy podręcznik przeznaczony dla pedagogów przedszkolnych i innych osób pracujących nad wdrażaniem planu równego traktowania do edukacji wczesnoszkolnej. *Normkreativitet i förskolan* przedstawia też konkretne propozycje tytułów do pracy normokrytycznej/normokreatywnej, zawarte m.in. w przykładowych scenariuszach lekcji. Wśród proponowanych książek znajdują się m.in. dwie pozycje omawiane w niniejszej rozprawie: *Alla dör* (Lundqvist & Frödén 2015), którą autorki podręcznika włączają w scenariusz lekcji dotyczącej tematu śmierci, oraz *Kivi & Monsterhund* (Lundqvist & Johansson 2012a), wspomniana przy omówieniu pojęcia tożsamości płciowej (Salmson & Ivarsson 2015:223, 247). O tym, jak ważną rolę może odgrywać literatura w procesie wdrażania wartości demokratycznych i równego traktowania świadczy też umieszczony na końcu podręcznika formularz dotyczący kwestii różnorodności w książkach, z pomocą którego zweryfikować można na ile literatura obecna na naszej/przedszkolnej półce wpisuje się w założenia normokrytyki (Salmson & Ivarsson 2015:328-329). Ponad połowa zawartych w nim pytań dotyczy płci i tożsamości płciowej, co pokazuje jak ważne miejsce kwestie te zajmują w kontekście pracy z normami. Książki podważające normy płciowe są także jednym z najpopularniejszych rodzajów literatury nurtu normokrytycznego skierowanej do dzieci, co pokazuje badanie Hermansson i Nordenstam na temat wykorzystania tego typu utworów w szwedzkich przedszkolach (Hermansson & Nordenstam 2020:90)⁴⁷.

⁴⁶ <https://www.olika.nu/utbildning/> [dostęp: 09.06.2022]

⁴⁷ Gałąź pedagogiki normokrytycznej, skupioną wokół zagadnień związanych z płcią, wyodrębnia się niekiedy pod nazwą „pedagogika gender” (szw. *genuspedagogik*), a wśród najważniejszych poświęconych jej prac wymienić można *Genuspedagogik: en tanke- och handlingsbok för arbete med barn och unga* [Pedagogika gender: podręcznik myśli i działań do pracy z dziećmi i młodzieżą; Svaleryd 2003] oraz *En rosa pedagogik* [Różowa pedagogika; Taguchi et al. 2013]. W swojej rozprawie posługuję się jednak obszerniejszymi pojęciami normokrytyki, normokreatywności i

Również Narodowa Agencja ds. Edukacji oraz Kuratorium Oświaty (Skolinspektionen), poświęcają szczególną uwagę kwestiom norm dotyczących płci i potrzebie wdrażania związanych z nimi elementów pracy normokrytycznej w placówkach nauczania. Wskazują na widoczne braki w tym obszarze, skutkujące m.in. powielaniem i wzmacnianiem szkodliwych stereotypów dotyczących płci⁴⁸. Podobne spostrzeżenia, skupione wokół homogenicznych norm kategorii płci i ich roli w kształtowaniu nierówności, zawarte zostały w antologii *Unga läser. Läsning, normer och demokrati* [Młodzi czytają. Czytanie, normy i demokracja; Hedemark & Karlsson 2017], przedstawiającej problematykę książek dla dzieci i młodzieży i ich wpływu na kształtowanie demokratycznych postaw z perspektywy literaturoznawczej i bibliologicznej. Jak wskazuje jedna z autorek: „praca równościowa [...] musi być krytyczna i kwestionować heteronormę i podział na dwie płcie. Kiedy bezrefleksyjnie mówimy o mężczyznach i kobietach jako dwóch kategoriach i odróżniamy je względem siebie, tworzymy podstawę dla nierówności” (Samuelsson 2017:220). W kontekście tym przywoływana bywa tzw. koncepcja neutralności płci, opierająca się na założeniu, że polityka, język i instytucje powinny unikać dzielenia ról społecznych na podstawie płci. Ma ona na celu równe traktowanie wszystkich bez względu na płeć i staje w opozycji do dychotomicznego podziału cech i zachowań na „typowo męskie” i „typowo kobiece”. Jak opisuje socjolog Anna Odrowąż-Coats:

Idea neutralności płci polega na zauważaniu, że istnieją różnice między mężczyznami i kobietami, niemniej nie istnieją one na dwóch odległych biegunach, lecz na skali. W związku z tym istniejące płci powinny respektować wzajemne różnice, współpracować i starać się spoglądać na świat z perspektywy nie tylko własnej, ale też pozostałych uczestników interakcji, aby zapobiec tworzeniu sztucznych i wykluczających światów zarezerwowanych tylko dla jednej płci (np. postrzegając ścinanie drzew czy matematykę wyższego rzędu jako działania zmaskulinizowane, a sycie czy opiekę nad małym dzieckiem jako zajęcia typowo kobiece). Tak więc, neutralność płciowa rzuca wyzwanie stereotypom ról płci, zauważając wachlarz możliwych konstelacji płci i jednostkowych predyspozycji (Odrowąż-Coates 2016:233).

pedagogiki normokrytycznej obejmującymi kwestie płci, ale nie ograniczającymi się wyłącznie do nich. Pomimo że to przedstawienia płci i neutralności płciowej stanowią główny obiekt moich analiz, przyglądam się także innym, niezwiązanym z płcią elementom książek obrazkowych, co bliżej opisuję w podrozdziale 2.4.

⁴⁸ <https://www.skolverket.se/skolutveckling/forskning-och-utvarderingar/artiklar-om-forskning/brister-i-forskolan-genusarbete> [dostęp: 21.08.2024];
<https://www.skolinspektionen.se/globalassets/02-beslut-rapporter-stat/granskningsrapporter/tkg/2017/jamstalldhet/jamstalldhet-i-forskolan.pdf> [dostęp: 21.08.2024].

Zaimek *hen* wydaje się idealnie wpasowywać w postulaty dotyczące równości płci, ideę neutralności i przeciwdziałanie powielaniu tradycyjnych schematów ról płciowych. Biorąc pod uwagę historię zaistnienia *hen* i jego obecność w literaturze dla najmłodszych, nasuwa się pytanie o ewentualne wykorzystanie owych książek jako normokreatywnych narzędzi realizacji szwedzkiej polityki równościowej w edukacji. Czy będące przedmiotem analizy mojej pracy tytuły faktycznie wpisują się w nurt normokrytyki i neutralności płciowej przeciwstawiając się nierównościom i dyskryminacji? Wykorzystanie zaimka *hen* sugeruje, że są to książki o właśnie takim charakterze, jednak dopiero szczegółowa analiza ikonotekstu pozwoli zbadać ich faktyczny potencjał dydaktyczny w promowaniu wyżej wymienionych wartości i kształtowaniu zgodnych z nimi postaw.

4. Analiza

Na podstawie wstępnej klasyfikacji, zwracając uwagę na zastosowanie zaimka *hen* w różnych kontekstach, wyszczególniłam cztery kategorie dotyczące sposobu jego użycia. Podrozdział 4.1. poświęcony jest ikonotekstom, w których *hen* desygnuje bohaterów ludzkich. W części 4.2. analizowane są utwory, w których *hen* użyte jest w odniesieniu do zwierząt i innych stworzeń, a w części 4.3. do zjawisk abstrakcyjnych i transcendentnych. Podrozdział 4.4. skupiony jest z kolei na książkach obrazkowych, w których *hen* wykorzystany został w swoim znaczeniu uniwersalnym – nie odnosząc się do konkretnych postaci czy przedmiotów, lecz np. do ogólnych prawd lub aby podkreślić nieuniknioną i nomotetyczną naturę danych zjawisk. W kilku utworach zaimek został wykorzystany na więcej niż jeden z wymienionych wyżej sposobów, w konsekwencji czego ikonoteksty te uwzględnione zostały odpowiednio we wszystkich adekwatnych podrozdziałach ze zwróceniem uwagi na korespondującą z nimi strategię zastosowania *hen* w poszczególnych przypadkach. Część 4.5. poświęcona jest innym elementom inkluzywnym utworów.

Kierując się pytaniami sformułowanymi w rozdziale 2., w poszczególnych podrozdziałach przeprowadzam analizę utworów zaczynając od ich warstwy językowej. Zabieg ten, będący pierwszym etapem analizy przed zagłębieniem się w ikonotekst jako całość, wydaje się niezbędny ze względu na charakter badania, którego punkt wyjścia stanowi zaimek. W ramach analizy językowej prezentuję badanie kwantytatywne, uwzględniające liczbę użycia *hen* w różnych wariantach deklinacji oraz częstotliwość jego występowania w danym utworze w stosunku do zaimków *han* i *hon* oraz łącznej liczby słów w tekście właściwym⁴⁹. Następnie przyglądam się również nazwom i innym określeniom obiektów desygnowanych zaimkiem *hen*, zwracając szczególną uwagę na występujące w ich przypadku ewentualne konotacje związane z płcią. W następnej części badania, analizie ikonotekstowej, zwracam z kolei uwagę na cechy charakteru i wyglądu postaci określanych zaimkiem *hen* (w tym ich spójność z tradycyjnym postrzeganiem płci), a także występowanie cech świadczących o ich ewentualnej niebinarności.

⁴⁹ Proporcje użycia *hen* względem zaimków *han* i *hon* oraz względem całkowitej liczby słów w tekście właściwym dla każdego z analizowanych utworów przedstawia Załącznik 1.

4.1. *Hen* w odniesieniu do postaci ludzkich

Zaimek *hen* w odniesieniu do konkretnych bohaterów ludzkich pojawia się w siedmiu z badanych ikonotekstów: *Kivi & Monsterhund* (2012), *Kivi & den gråtande goraffen* (2012), *Kivi & Drakbrakaren* (2016), *När Herr Normsson träffade Hen* (2018), *Kluriga ordens ABC. Bland arbetsmyror, dammråttor och solkatter* (2018), *Familjejakten* (2019) oraz *Fyndiga uttryckens ABC. Bland eldiga bakar och hungriga vargar* (2020). Użycie *hen* denotujące ludzi jest tym samym najczęstszym sposobem wykorzystania zaimka w analizowanych książkach obrazkowych.

4.1.1. Analiza językowa

4.1.1.1. Analiza kwantytatywna zaimka *hen*

W cyklu o Kivi zaimek *hen* pojawia się łącznie 50 razy w tekście właściwym⁵⁰: 18 w części pierwszej, 18 w części drugiej oraz 14 w ostatnim z tomów. W 39 przypadkach *hen* określa postaci ludzkie, a w 11 zwierzęta i inne stworzenia, co omawiam w części 4.2. W odniesieniu do ludzi, zaimek 36 razy wykorzystany jest w formie mianownika – *hen*, 1 raz w formie dopełniacza (szw. *genitiv*) – *hens*, 1 raz w formie dopełnienia (szw. *objektsform*) – *henom*, a 1 raz użyty zostaje też wariant *henoms*, który może być interpretowany zarówno jako alternatywa dla *henom*, jak i dla *hens*. Niekonsekwentne użycie form można łączyć z wciąż nieunormowaną sytuacją zaimka w czasie, kiedy tytuły te były publikowane, na co wskazuje m.in. znajdująca się w dwóch pierwszych częściach cyklu obok strony redakcyjnej obszerna sekcja informacyjna dotycząca nowego zaimka, w której autorzy zwracają uwagę m.in. właśnie na brak zgodnych ustaleń odnośnie do jego odmiany. W *Kivi & Monsterhund* szczególnie podkreślone są zróżnicowane warianty odmiany zaimka i brak ustandaryzowanych dla niego norm deklinacji:

[...] W chwili, kiedy to piszemy, *hen* został już włączony jako nowe słowo do internetowego wydania Encyklopedii Narodowej [Nationalencyklopedin]. Wciąż brakuje jednak jednomyślności co do zasad jego deklinacji. Część popiera *hen/henom/hens*, odmianę która jest spójna z *hon/henne/hennes* i *han/honom/hans*.

⁵⁰ *Hen* zostało również wielokrotnie użyte w paratekstach cyklu – m.in. na okładkach i stronach redakcyjnych. W *Kivi & Monsterhund* zaimek pojawia się tam 17 razy, w *Kivi & gråtande goraffen* 20 razy, a w *Kivi & Drakbrakaren* 4. Przypadki użycia *hen* w paratekstach nie są brane pod uwagę w statystykach analizy językowej utworów, które dotyczą wyłącznie tekstu właściwego. Ze względu na ich znaczenie dla odbioru książek jako całościowego projektu, nie ograniczającego się wyłącznie do przedstawionych w nich historii, do części paratekstowych użyć *hen* odwołuję się jednak w dalszej części rozdziału..

Te formy stosujemy w niniejszej książce. Jednocześnie, Rada Języka Szwedzkiego [Språkrådet] rekomenduje *hen/hen/hens* (Lundqvist & Johansson 2012a:4⁵¹).

W *Kivi & den gråtande goraffen* sekcja informacyjna, oprócz skrótowego omówienia zaimka i przedstawienia wpływu *Kivi & Monsterhund* na jego popularyzację, wskazuje na zmianę strategii autorskich odnośnie do deklinacji *hen*:

[...] W *Kivi & Monsterhund* napisaliśmy, że istnieją różne opinie na temat deklinacji zaimka *hen*. Nadal tak jest. W tej książce stosujemy się do rekomendacji Rady Języka Szwedzkiego [Språkrådet], to znaczy form *hen/hen/hens* [...] (Lundqvist & Johansson 2012b:2).

Decyzje na temat deklinacji *hen* podejmowane w tomach pierwszym i drugim różnią się zatem od siebie. Co warte uwagi, w *Kivi & Monsterhund* pojawia się także forma niewspomniana w sekcji informacyjnej: *henoms*, wariant nieuwzględniony w *Leksykonie Akademii Szwedzkiej* ani w *Słowniku Języka Szwedzkiego*, co podważa jego poprawność. Mimo to, bywa on sporadycznie spotykany⁵². Rzadkie użycia formy *henoms*, oprócz braku oficjalnego potwierdzenia jej adekwatności, prawdopodobnie wynikają również z jej nieoczywistego, a wręcz łatwo mogącego wprowadzić w błąd, znaczenia: jej pierwszy człon – *henom* – wskazuje na formę dopełnienia, natomiast dodanie końcówki -s jest charakterystyczne dla dopełniacza i to właśnie w tym charakterze słowo zostało użyte w *Kivi & Monsterhund*:

Runt sängen står henoms bråkiga släkt
med applåder och pussar och frukt och konfekt [...]
[Dookoła łóżka stoją *jego/jej* hałaśliwi krewni
z brawami, całusami, owocami, słodyczami (...)]
(Lundqvist & Johansson 2012a:31).

Forma dopełniacza pojawia się po raz drugi w kolejnym tomie, *Kivi & den gråtande goraffen*, tym razem już w sugerowanym przez Radę Języka Szwedzkiego wariacie *hens*. W *Kivi & Drakbrakaren* zaimek występuje natomiast jedynie w formie mianownika. Jest to też jedyna książka z serii o Kivi, w której kwestia odmiany zaimka nie została w żaden sposób poruszona – *Kivi & Drakbrakaren* nie zawiera podobnej sekcji informacyjnej na temat *hen*, jak dwie

⁵¹ Ze względu na charakterystyczny dla książek obrazkowych brak paginacji, w rozprawie stosuję własną numerację. W przypadku każdego z tytułów zaczyna się ona od drugiej strony okładki oznaczanej przeze mnie jako strona 1.

⁵² W Språkbanken, prowadzonym przy Uniwersytecie w Göteborgu zbiorze 275 korpusów języka szwedzkiego, znaleźć można 508 przypadków użycia słowa *henoms*. Przeważnie jest ono używane jako alternatywa dla *hens*. www.spraakbanken.gu.se/korp [dostęp: 22.09.2023]

poprzednie części cyklu. Z jednej strony może wynikać to z faktu, że zaimek nie występuje w ostatniej książce w formie dopełniacza ani dopełnienia – nie ma w związku z tym potrzeby przedstawiania możliwych wariantów ani uzasadniania wyboru danych opcji. Co więcej, *Kivi & Drakbrakaren* wydana została w 2016 roku, kiedy debata o *hen* zdążyła już ucichnąć, a zaimek zaistniał w świadomości szerszej grupy użytkowników języka. W 2015 roku doczekał się też wpisu do *Leksykonu Akademii Szwedzkiej*, zawierającego jego oficjalną deklinację, której w czasie wydania dwóch pierwszych książek o Kivi wciąż brakowało. Co istotne, w całym cyklu o Kivi ani razu nie zostają użyte zaimki *han* i *hon*. Jedyne zaimki używane wobec postaci ludzkich to *hen* w liczbie pojedynczej oraz *de* w liczbie mnogiej, co również nie denotuje płci osób, o których mowa – *de* może być tłumaczone na język polski zarówno jako „oni”, jak i „one”.

W przypadku *När Herr Normsson träffade Hen* analizę ilościową występowania zaimka utrudnia fakt, że *Hen* jest również imieniem jednego z tytułowych bohaterów. Pisane wielką literą pojawia się w tekście właściwym 47 razy, zapisane małą literą raz, a raz wykorzystana jest także forma dopełniacza – *Hens*. W części zdań rozpoczynających się od *Hen* jednoznaczne określenie tego, czy użyty został zaimek czy imię własne postaci jest niemożliwe. Pisane wielką literą *Hen* napotykamy na pierwszym miejscu zdania łącznie 23 razy, z czego 15 w zdaniach znajdujących się bezpośrednio po innym fragmencie z *Hen*, np.:

Hen började gå bort till den grönskande parken i utkanten av staden. Hen stannade ett ögonblick vid tårtbutiken på Stora Normsgatan, eftersom tårta var något som Hen älskade lika mycket som äventyr
[Hen zaczęło iść w stronę pełnego zieleni parku na obrzeżach miasta. Hen zatrzymało się na chwilę przy cukierni z tortami na ulicy Dużonormowej, ponieważ torty były czymś, co Hen kochało równie mocno, jak przygody] (Hancock & Widseth 2018:11).

W powyższym przykładzie szczególnie problematyczna jest interpretacja drugiego *Hen*, które może być odczytywane zarówno jako zaimek, jak i imię postaci. Również w pierwszym zdaniu nie jest to oczywiste, jednak w większości wypowiedzi wprowadzenie imienia przed zaimkiem jest standardowo stosowanym zabiegiem. Idąc tym tropem i mając na uwadze strategię unikania powtórzeń, skłaniać można się ku wpisaniu drugiego *Hen* w kategorię zaimka. Zważywszy jednak na charakter tekstu, tego typu fragmenty mogą być też przykładami wykorzystania charakterystycznej dla literatury dla najmłodszych repetycji. Co istotne, w przypadku niniejszej książki zastosowanie imienia *Hen* najprawdopodobniej było świadomym zabiegiem ze strony autorki tekstu, mającym na celu silniejsze podkreślenie niebinarności

bohatera(-rki). Imię znaczące nosi również druga z tytułowych postaci, *Herr Normsson*, co na język polski przełożyć można jako Pan Normak. Z tych względów nie będę poświęcać dalszej uwagi kategoryzacji poszczególnych użyc *Hen* na imię i zaimek, lecz będę je analizować wspólnie: niezależnie od tego, czy *Hen* wykorzystano w poszczególnych przypadkach jako imię czy jako zaimek, jego wartość semantyczna w kontekście inkluzywności języka pozostaje w tekście taka sama. W książce, obok neutralnego zaimka stosowanego wobec głównej(-ego) bohaterki(-ra), pojawia się także zaimek *han* odnoszący się do Herr Normssona, ani razu nie zostaje jednak użyty wariant żeński *hon*. Ponadto, we fragmentach zawierających reguły i bezosobowe stwierdzenia wykorzystano zaimki *den* i *man*, pojawiające się w książce odpowiednio 3 i 9 razy.

W kolejnym z analizowanych w tej części tytułów, *Familjekakten*, zaimek *hen* został wykorzystany jedynie dwa razy: na stronach 26 i 38, z czego tylko pierwsze z użyc dotyczy postaci ludzkiej, a drugie kosmity. W obu przypadkach słowo występuje w formie mianownika. W odróżnieniu od cyklu o Kivi, w *Familjekakten* obecne są też inne zaimki trzecioosobowe: Jesper Lundqvist w tym przypadku zdecydował się również na wykorzystanie *han* i *hon*, opisując część postaci, jakie na swojej drodze spotyka przybysz(ka) z obcej planety.

W abecadnikach *Kluriga ordens ABC...* i *Fyndiga uttryckens ABC...* neutralny zaimek pojawia się odpowiednio 25 i 12 razy w tekście właściwym, najczęściej w stwierdzeniach ogólnych, przyjmując wówczas swoje uniwersalne znaczenie, co opisuję dalej w części 4.4. W przypadku pięciu haseł wskazać można jednak jego bezpośrednie odniesienie do widocznych na rozkładówkach postaci, gdzie w sposób ten użyty jest łącznie 7 razy: 3 przy *Tappa hakan* [opadła szczęka; Kim & Holmström 2020:17] i po 1 razie na stronach poświęconych zagadnieniom *Se ut som ett åskmoln* [wyglądać jak chmura burzowa; Kim & Holmström 2020:57-58], *Jordskredsseger* [lawinowe zwycięstwo; Kim & Källström 2018:21-22], *Olycksfågel* [pechowiec; Kim & Källström 2018:31-32] oraz *Yrväder* [pędziwiatr; Kim & Källström 2018:51]⁵³. Zaimek wykorzystany jest wówczas w czterowersowych tekstach rymowanych stanowiących wstęp do

⁵³ W przypadku dwóch haseł z *Kluriga ordens ABC...* – *Nattuggla* [nocna sowa; Kim & Källström 2018:29-30] i *Wild card* [dzika karta; Kim & Källström 2018:47-48] – związek między widocznymi na ilustracjach postaciami, a obecnym w tekście *hen* jest niejednoznaczny. Na stronach poświęconych wskazanym zagadnieniom zaimek *hen* pojawiający się w rymowankach może zarówno odnosić się do przedstawionych w warstwie wizualnej bohaterów(-rek), jak i stanowić wyłącznie część ogólnego, bezosobowego opisu. Warstwa werbalna jest na tyle ogólna, że niemożliwe jest jednoznaczne rozstrzygnięcie funkcji zaimka w tych przypadkach. Z tego względu omawiam je w ostatnim podrozdziale analizy, poświęconemu uniwersalnym zastosowaniom *hen*.

poszczególnych zagadnień⁵⁴. W *Fyndiga ordens ABC...* zaimki *han* i *hon* są nieobecne, w *Kluriga ordens ABC...* wskazać można 1 przypadek użycia *han* i 1 *hon* – oba w zdaniu opisującym znaczenie słowa „queer” (Kim & Källström 2018:35). Wymienione są tam jako jedno z możliwych wariantów do określenia osoby i nie desygnują konkretnych postaci. Inkluzywność języka w abecadlnikach wzmacnia także konsekwentne używanie formy *en* w stwierdzeniach ogólnych jako alternatywy dla wciąż powszechnie stosowanego i silniej nacechowanego płciowo *man*.

Ponadto, *hen* obecny jest też na czwartych stronach okładek wszystkich części cyklu o Kivi, *Familjejakten* oraz *Kluriga ordens ABC...*. Ujęty jest na kolorowej liście słów wraz z innymi zaimkami, a także rzeczownikami, przymiotnikami oraz przyimkami, niepowiązanymi ze sobą tematycznie. Grafika nie nawiązuje do treści książek, na których okładkach się znajduje, i jest elementem umieszczonym w wielu tytułach wydawnictwa Olika. Możemy domyślać się, że poprzez wykorzystanie mozaiki kolorów i słów, w tym wyrazów kojarzonych z szeroko pojętą różnorodnością, wydawca zaznacza inkluzywny charakter publikowanych ikonotekstów. Obecność *hen* na liście w większości przypadków nie świadczy jednak o zastosowaniu neutralnego zaimka w tekście bieżącym oznaczonych w ten sposób książek – seria o Kivi, *Familjejakten* oraz *Kluriga ordens ABC...* stanowią pod tym względem wyjątki.

4.1.1.2. Imiona i określenia postaci

W cyklu o Kivi zaimek *hen* określa pięciu bohaterów ludzkich. Są to: Kivi, dziabcia (szw. *marfor*), wujcia Jin (szw. *morbroster Jin*), osoba pracująca w zoo oraz przestraszona postać uciekająca przed Grzmotosmokiem. W przypadku *När Herr Normsson träffade Hen* zarówno zaimek, jak i imię dotyczą jednej postaci – tytułowego Hen – i nie występują w opisach innych bohaterów. W *Familjejakten* zaimek desygnuje Eugene(’a), będącą(-cego) jedną z postaci drugoplanowych. W abecadlnikach *hen* odnosi się do sześciu postaci przypisanych do pięciu wskazanych wyżej haseł.

W serii Jespera Lundqvista i Bettiny Johansson dwojgu bohaterów/dwóm bohaterkom, wobec których zastosowano zaimek *hen*, nadano także imiona – są to tytułowy(-wa) Kivi i jego/jej

⁵⁴ Warstwa tekstowa poświęcona każdemu z haseł wymienionych tu abecadlników podzielona jest na dwie części, gdzie pierwszą stanowi krótki wiersz, a druga to pisany prozą kilku- lub kilkunastozdaniowy tekst omawiający dane zagadnienie i zakończony pytaniami do czytelnika. Przykłady rozkładówek *Kluriga ordens ABC...* oraz *Fyndiga ordens ABC...*, na których widoczny jest wskazany tu podział, znajdują się na ilustracjach 21, 22, 23, 39, 41 oraz 42.

krewny(-na) Jin. Oba imiona są w Szwecji rzadko spotykane: według danych Centralnego Biura Statystyk (Statistiska Centralbyrån) jedynie trzynastu osób – siedem kobiet i sześciu mężczyzn – posługuje się imieniem Kivi, a 130 kobiet i 69 mężczyzn imieniem Jin⁵⁵. Kivi jest zatem imieniem, które nie jest jasno przypisane do jednej z płci, Jin jest natomiast niemal dwukrotnie częściej spotykane u kobiet niż u mężczyzn. Pole semantyczne słowa *kivi* nie jako antroponuimu, ale nazwy popularnej, obejmuje nowozelandzkiego ptaka z rodziny Apterygidae, a modyfikując nieco zapis może ono kojarzyć się również z owocem kiwi [szw. *kiwi*]. Żadna z wymienionych tu możliwości nie jest jednak powiązana z konkretną płcią, co dodatkowo wskazuje na neutralność użytego imienia. Słowo *Jin* nie występuje w słowniku języka szwedzkiego, lecz może przywołać na myśl dwa tropy: imię męskie Jim oraz wywodzącą się z filozofii chińskiej dualistyczną koncepcję yin i yang symbolizujące żeński i męski aspekt natury. Choć pierwsza z konotacji może kierować interpretację imienia ku męskiemu, druga z nich nawiązuje do sfery żeńskiej – i tu brakuje zatem jednoznacznego wskazania na przynależność postaci do konkretnej płci. Nieco inny jest przypadek *Hen* w książce Diany Hancock i Anny Windseth. *Hen* nie funkcjonuje powszechnie w języku szwedzkim jako imię⁵⁶, a użycie zaimka właśnie w tej formie ma za zadanie silniej podkreślić niebinarny charakter bohatera(-rki). Sugeruje to świadomy zabieg stylistyczny autorki tekstu, widoczny również na przykładzie innych elementów warstwy werbalnej. Nazwy znaczące wykorzystane zostały w niej zarówno do określania części bohaterów: Hen i Herr Normsson, jak i miejsc, np. Normköping [Normowo] czy Ordning och Reda-lekplatsen [Plac Zabaw Porządkowych]. Inną strategię zastosowano z kolei w książce *Familjejakten*, gdzie postać, wobec której użyty jest zaimek *hen* nosi typowo męskie imię: Eugene. W *Kluriga ordens ABC...* oraz *Fyndiga uttryckens ABC...* imiona nie zostały nadane żadnym(-nej) z bohaterów(-rek).

W cyklu o Kivi oraz *När Herr Normsson träffade Hen* wobec niektórych neutralnych postaci poza imionami zastosowano szereg innych sformułowań, które w różnym stopniu mogą

⁵⁵ <https://www.scb.se/hitta-statistik/sverige-i-siffror/namnsok/Search/?nameSearchInput=Kivi>;
<https://www.scb.se/hitta-statistik/sverige-i-siffror/namnsok/Search/?nameSearchInput=Jin> [dostęp: 09.09.2023]
Wskazana tu statystyka uwzględnia zarówno osoby, których pierwsze imię to odpowiednio Kivi lub Jin, ale także te, dla których jest to tzw. *tilltalsnamn* – imię, którym posługują się w codziennej komunikacji, a które formalnie nie musi być ich pierwszym imieniem. Na *tilltalsnamn* wybrać można dowolne ze swoich imion, także drugie, trzecie lub czwarte, które następnie zostaje odpowiednio oznaczone w dokumentach. To właśnie ono jest używane m.in. przez urzędy i instytucje państwowe jako imię, którym należy zwracać się do danej osoby i które stosowane jest np. w oficjalnej korespondencji.

⁵⁶ Centralne Biuro Statystyk podaje, że wśród osób zameldowanych na terenie Szwecji na dzień 31.12.2022 r. znajdowało się pięciu mężczyzn i dwie kobiety o imieniu Hen: <https://www.scb.se/hitta-statistik/sverige-i-siffror/namnsok/Search/?nameSearchInput=hen>. [dostęp: 01.08.2023].

wskazywać na ich neutralność lub przynależność płciową. Różnorodne sformułowania desygnujące bohaterów(-rki) pojawiają się również w obu abecadlnikach. Wyróżniającymi się tu rodzajami określeń są formy generycznego maskulinum, słowa nienacechowane płciowo oraz neologizmy.

W języku szwedzkim, podobnie jak w polskim, rodzaj męski może pełnić funkcję generyczną – forma męska służy wówczas za określenie gatunkowe i dotyczy zarówno mężczyzn, jak i kobiet. Zabieg ten zastosowany został w przypadku Kivi, opisanego jako *Monsterhunds ägare* [właściciel Psa-potwora; Lundqvist & Johansson 2012a:27] oraz wobec Hen określonego mianem *äventyrare* [poszukiwacz przygód; Hancock & Windseth 2018:12] i *en riktig äventyrare* [prawdziwy poszukiwacz przygód; Hancock & Windseth 2018:9]. Z historycznego punktu widzenia, słowa *ägare* i *äventyrare* są wyrazami nacechowanymi płciowo, o czym świadczy charakterystyczna dla form męskich końcówka „-are” (Bylin et al. 2023:46). Pomimo że obecnie wyrazy o tej końcówce często bywają stosowane w odniesieniu zarówno do mężczyzn, jak i kobiet, w swoim pierwotnym znaczeniu wskazywały tylko na pierwszą z tych płci, co również dziś może wpływać na ich odbiór i kierować interpretację ku odczytaniu opisywanych w ten sposób postaci jako bohaterów męskich. Ponadto, w języku szwedzkim istnieją feminytyw słów *ägare* i *äventyrare*, tworzone poprzez dodanie typowych dla form żeńskich końcówek „-inna” i „-ska”: *ägarinna* oraz *äventyrerska*. *Ägarinna*, czyli właścicielka, oraz *äventyrerska*, poszukiwaczka przygód, są jednak słowami stosowanymi dużo rzadziej niż ich męskie odpowiedniki⁵⁷, a ich użycie nie pozostawia pola interpretacyjnego odnośnie do płci osoby, której dotyczą – denotują one wyłącznie kobiety. Zarówno w przypadku Kivi, jak i Hen, wykorzystano też rzeczownik *vänner/vännerna* [przyjaciele]. W *Kivi & den gråtande goraffen* użyte zostało do określenia Kivi i gorafy (Lundqvist & Johansson 2012b:29), a w *När Herr Normsson träffade Hen* opisuje ono postaci tytułowe – Hen i Herr Normssona (Hancock & Windseth 2018:31). W przypadku Hen i Herr Normssona wybór tej formy nie budzi wątpliwości, jako że druga z postaci jest mężczyzną: w języku szwedzkim, podobnie jak w polskim, gdy przynajmniej jedna z opisywanych osób jest płci męskiej, stosowany jest właśnie wariant męski (Lundqvist et al. 2016:104). Inaczej przedstawia się sytuacja Kivi i gorafy, którzy(-re) określone(-lone) są w tekście zaimkiem *hen*. Wyraz *vän* (l. poj. rzeczownika *vänner/vännerna*), pomimo że nie wyróżnia się charakterystyczną

⁵⁷ Språkbanken podaje 781 przypadków użycie słowa *ägarinna* i 694 403 przypadki użycie *ägare*, oraz 96 przypadków użycie *äventyrerska* i 4686 *äventyrare*: <https://spraakbanken.gu.se/korp/> [dostęp: 11.09.2023].

dla form męskich końcówką i w praktyce może określać osoby obu płci, podobnie jak *ägare* i *äventyrare* również odnosi się w pierwszej kolejności do mężczyzn oraz posiada swój żeński odpowiednik: *väninna* [przyjaciółka]⁵⁸. Analizując wskazane tu wyrażenia, z pewnością nie można na ich podstawie zdefiniować postaci Kivi i Hen jako kobiet/dziewcząt. Ich ewentualna męskość lub neutralność pozostają jednak mniej eksplicytne – mając na uwadze dualistyczne spojrzenie na płeć jako umieszczone na dwóch biegunach i kontrastujące ze sobą męskość i kobiecość, rezygnacja z użycia istniejących feminatywów może kierować interpretację postaci ku odczytaniu ich jako męskich: skoro dany(-na) bohater(ka) nie jest właścicielką, przyjaciółką i poszukiwaczką przygód, musi być odpowiednio właścicielem, przyjacielem i poszukiwaczem przygód. Dodatkowym argumentem jest też historyczne użycie wykorzystanych określeń. Jednocześnie, możliwe domyślne odczytanie Kivi i Hen jako postaci płci męskiej wiąże się z androcentrycznym charakterem języka, skutkującym automatyczną interpretacją słów neutralnych jako odnoszących się w pierwszej kolejności do rodzaju męskiego (ang. *male bias*, szw. *manlig bias*; Lindqvist et al. 2016:103-104). Wykorzystanie form męskich w generycznej roli nie jest jednak szerzej przyjętą strategią ani w serii Lundqvista & Johansson, ani w *När Herr Normsson träffade Hen*. Poza wspomnianymi wyżej przykładami, tego typu forma pojawia się jeszcze tylko raz, w pierwszym tomie serii o Kivi – jako rym dla obecnego we wcześniejszym wersie *ägare*, autor wykorzystał słowo *jägare* do opisu osób usiłujących schwytać Psa-potwora [myśliwi; Lundqvist & Johansson 2012a:29].

Tym samym można stwierdzić, że Kivi i Hen w opisanych wyżej przypadkach zostały ukazane na tyle neutralnie, na ile było to możliwe, wzięwszy pod uwagę funkcjonujące już w języku szwedzkim słownictwo i zachowując spójność wykorzystanych rzeczowników. Co istotne, dwa z określeń – *vännerna* oraz *äventyrare* – użyte zostają na poziomie bezosobowej narracji, natomiast *Monsterhunds ägare* i *jägare* stanowią część tekstu narracji pierwszoosobowej jako fragment myśli Kivi, które zastanawia się, jakie ewentualne kroki powinno poczynić w sprawie zamieszania wywołanego przez Psa-potwora (Lundqvist & Johansson 2012a:29). Frazę *Monsterhunds ägare* bohater(ka) stosuje odnośnie do samego(-ej) siebie, co może być dodatkowym tropem ku interpretacji postaci i zrozumieniu tego, jak Kivi samo postrzega swoją

⁵⁸ I w tym przypadku feminatyw jest spotykany zdecydowanie rzadziej niż jego wariant generyczny/męski. Språkbanken wskazuje 108 142 przypadki użycia słowa *väninna* oraz 3 326 809 przypadków użycia *vän*: <https://spraakbanken.gu.se/korp> [dostęp: 11.09.2023].

płeć. Obecny w tekście zaimek *hen* używany jest w odniesieniu do Kivi wyłącznie przez obserwującego zdarzenia narratora, który w ten sposób przypisuje mu/jej neutralność, *Monsterhunds ägare* jest natomiast jedynym przykładem samookreślenia postaci, mogącego służyć za wgląd w jej własne postrzeganie swojej tożsamości płciowej.

Poza rzeczownikami generycznymi, w obu tekstach użyto też szeregu określeń nienacechowanych płciowo, np. *munsbit i pyjamas* [kąsek w piżamie; Lundqvist & Johansson 2012a:16], *en rädd liten krake* [małe wystraszone biedactwo; Lundqvist & Johansson 2016:16], *den där filuren* [ten spryciarz/urwis; Hancock & Windseth 2018:18], *den lilla filuren* [ten mały spryciarz/urwis; Hancock & Windseth 2018:19], *den lilla figuren* [ta mała postać; Hancock & Windseth 2018:19] oraz *den underliga varelsen* [to dziwne stworzenie; Hancock & Windseth 2018:19]. Pierwsze z wyrażen pojawia się, kiedy narrator poprzez focalizację ukazuje hipotetyczne myśli Psa-potwora zdziwionego zachowaniem Kivi (Lundqvist & Johansson 2012a:16). *Munsbit i pyjamas* wskazuje przede wszystkim na niewielki, przynajmniej w zestawieniu z Psem-potworem, rozmiar bohaterki(-ra) oraz jej/jego ubiór, którym jest piżama. Pomimo że drobna budowa jest zazwyczaj atrybutem kobiet niż mężczyzn, tu podkreśla raczej rozmiar Kivi jako dziecka, dodatkowo zestawionego z wielkim monstrum. Cecha ta nie może być zatem jednoznacznie traktowana jako element kategorii płci, podobnie jak piżama, która również nie jest atrybutem typowo męskim lub żeńskim.

Neutralność została także zachowana w przypadku językowego przedstawienia postaci uciekającej przed Grzmotosmokiem w trzeciej książce cyklu o Kivi: *en rädd liten krake* [małe wystraszone biedactwo]. I tu, podobnie jak w przypadku *munsbit*, narrator nawiązuje do rozmiaru bohaterki(-ra), co również jest niewystarczające, by móc jednoznacznie zdefiniować jej/jego płeć. *Liten* koresponduje tu raczej z towarzyszącymi mu przymiotnikiem *rädd* i rzeczownikiem *krake*, z którymi wspólnie tworzy spójny językowy obraz niewielkiego stworzonka uciekającego w strachu przed ogromnym smokiem. Bohater(ka) wspomniany(-na) jest w tekście jeszcze dwa razy wyłącznie za pomocą rzeczownika *kraken*, bez towarzyszących przymiotników, oraz raz jako *de* [oni/one] wspólnie z rodziną Kivi i gorafą, co również nie pozwala określić jej/jego płci. Kwestia rozmiaru pojawia się ponadto w sformułowaniach dotyczących Hen, w tym przypadku podkreślających kontrast między dzieckiem (Hen) a dorosłym (Herr Normsson). Wiek Hen uwydatnia wyraz *filur*, często stosowany w języku szwedzkim wobec lubiących psoty dzieci, a który Herr Normsson wykorzystuje w nawiązaniu do przebiegłości i sprytu Hen, które raz za razem

unikania udzielania odpowiedzi na pytanie o to, jakiej jest płci. *Figur* oraz *varelse* są z kolei określeniami bardzo nieprecyzyjnymi, nie wskazującymi ani na płeć, ani na wiek postaci. *Varelse* może być stosowane także do postaci innych niż ludzkie, np. zwierząt.

Kolejna ze wskazanych strategii – zastosowanie neologizmów – dotyczy opisu członków rodziny Kivi. Jesper Lundqvist zdecydował się w ich przypadku na stworzenie całego szeregu określeń, po kolei nadając nowe nazwy poszczególnym krewnym. Zastosowane wobec Jin słowo *morbroster* jest zbitką wyrazów *morbrior/morbrioder* [wujek od strony mamy] i *moster* [ciocia od strony mamy], *marfor* powstał z kolei w wyniku przestawienia liter *a* i *o* w wyrazie *morfar* [dziadek od strony mamy], będącego połączeniem słów *mor* [matka] i *far* [ojciec]. *Morbroster*, które na język polski można przetłumaczyć jako „wujcia” zawiera zatem w sobie nazwy dwóch członków rodziny o wyraźnie zdefiniowanej płci, tworząc ich językową hybrydę. *Marfor* – czyli „dziabcia” – to anagram słowa *morfar*, który zaciera z kolei kwestię płci, wymieniając silnie nacechowane elementy składowe *mor* i *far* na *mar* i *for*, które nie występują w języku szwedzkim jako samodzielne rzeczowniki i nie wskazują na konkretną płeć. Pomimo że wujcia Jim i dziabcia są jedynymi członkami rodziny Kivi, do których w tekście odnosi się zaimek *hen*, pomysłowe określenia nadane zostały wszystkim wspomnianym w książkach krewnym. W skład rodziny Kivi wchodzi więc:

Mappor och pammor och morbroster Jin,
en bryssling, en marfor, en halvkvartskusin,
små parvelpysor och storebröstrar (...)
[Matusie, tamusie i wujcia Jin,
cioódziecko i dziabcia i ćwierćkuzyni,
małe berbečki i starszy siostr (...)]⁵⁹
(Lundqvist & Johansson 2012a:7).

Pomysłowe nazewnictwo, które zastosował Lundqvist, jest charakterystyczne właśnie dla serii o Kivi – proponowane przez autora neologizmy pojawiają się wyłącznie w książkach o Kivi i towarzyszącej im debacie na temat *hen*, co pokazują dane zgromadzone w Språkbanken⁶⁰. Nazwy

⁵⁹ Tłumaczenie nazw części członków rodziny za: Dymel-Trzebiatowska 2020:522.

⁶⁰ Według baz Språkbanken, odnotowanych zostało od kilku do kilkudziesięciu przypadków użycie nazw wspomnianych tu poszczególnych członków rodziny (*halvkvartskusin*: 5, *parvelpysor*: 6, *bryssling*: 9, *storebröstrar*: 12, *morbroster*: 15, *marfor*: 15, *pammor*: 46, *mappor*: 53). Niemal wszystkie pojawiają się w cytatach z książki oraz tekstach komentujących serię Lundqvista i Johansson lub stanowiących część dyskusji nad formami neutralnymi w języku szwedzkim: <https://spraakbanken.gu.se/korp/> [dostęp: 12.09.2023].

te częściowo łączą w sobie określenia związane z płcią – jak np. *mappor* i *pammor*, będące hybrydami słów *mammor* [mamy] i *pappor* [tatusiowie] – a częściowo są zabawą z określeniem stopnia pokrewieństwa (*halvkvartskusiner*) czy wieku danych członków rodziny (*storebröstrar*, *små parvelpysor*). W przypadku tych strategii płeć desygnowanych postaci również jest niemożliwa do rozstrzygnięcia wyłącznie na podstawie użytych wobec nich nazw.

Wskazanie płci na podstawie językowych określeń jest natomiast możliwe w przypadku osoby pracującej w zoo, która występuje w drugim tomie cyklu o Kivi. Lundqvist kilkakrotnie opisuje ją słowem *typ/typen*⁶¹, stosowanym w języku szwedzkim przede wszystkim w odniesieniu do płci męskiej. *Typ*, które na język polski można przełożyć jako „typ”, „facet” lub „gość” (Kubitsky 2008:509), jest wyrazem często przybierającym dodatkowe zabarwienie pejoratywne, wskazując na nieprzyjemny charakter desygnowanej w ten sposób osoby lub jej podejrzone działania. *Typ* w *Kivi & den gråtande goraffen* wpasowuje się w ten obraz jako postać, która trzyma gorafę w izolacji i wykazuje się brakiem empatii wobec płaczącego zwierzęcia. W tekście trzykrotnie wspomniane zostają też fragmenty garderoby bohatera: „en typ i overall och djurparkskeps” [typ w kombinezonie i czapce z daszkiem; Lundqvist & Johansson 2012b:16], „kepstypen” i „kepstyp” [typ w czapce z daszkiem; Lundqvist & Johansson 2012b:22-23]. Strój składa się z kombinezonu (szw. *overall*) i czapki z daszkiem (szw. *keps*) będących typowymi elementami odzieży roboczej pracowników ogrodu zoologicznego. Chociaż czapka z daszkiem może być kojarzona częściej ze strojem mężczyzny niż kobiety, podobnie jako kombinezon roboczy, w tym przypadku fragmenty garderoby niekoniecznie muszą wskazywać na płeć bohaterki(-ra), lecz stanowią jedynie neutralny ubiór pracowników ogrodu. Tym samym, wskazane w tekście elementy wyglądu zewnętrznego same w sobie nie podkreślają dodatkowo płci postaci, jednak już sam fakt zastosowania wobec niej słowa *typ* wydaje się wystarczający, by interpretować ją jako bohatera męskiego.

W przypadku bohaterów(-rek) opisanych jako *hen* w abecadlnikach, ze względu na ich formułę każdy(-da) z nich przypisany(-na) jest do konkretnego hasła, jakie reprezentuje, i które w większości przypadków można zinterpretować jako jego/jej alternatywne określenie. Autorka wykorzystuje tu m.in. opisowe *Se ut som ett åskmoln* [wyglądać jak chmura burzowa], a także *Olycksfågel* [pechowiec] oraz *Yrväder* [pędziwiatr]. Pierwsze z nich sklasyfikować można jak wpisujące się w schemat męski ze względu na ekspresyjne okazywanie złości (Salmson & Ivarsson

⁶¹ *Typen* – forma określona rzeczownika *typ*.

2015; Salmson 2021). Stereotypowo kojarzone z męskością są również aktywność i szybkość, reprezentowane przez hasło *Yrväder* (Nikolajeva 1998; Salmson & Ivarsson 2015; Salmson 2021). W przypadku *Olycksfågeln* cechą charakterystyczną dla osoby opisanej w ten sposób jest natomiast przynależność do schematu żeńskiego pasywność (Nikolajeva 1998). Kolejne określenie, *Tappa hakan* [opadła szczęka], służy z kolei do opisu reakcji wyjątkowej zdziwionej czymś osoby – w samym sformułowaniu nie sposób wyodrębnić elementy stereotypowo łączone z którąś z płci. W przypadku hasła *Jordskredsseger* [lawinowe zwycięstwo] i *Se ut som ett åskmoln* pojawiają się również inne sformułowania odnoszące się do widocznych na ilustracjach i desygnowanych zaimkiem *hen* postaci. W poświęconym zagadnieniu *Jordskredsseger* tekście, postaci wskazanej jako *hen* przypisane zostaje także określenie *vinnare* [zwycięzca/zwycięzcy]; Kim & Holmström 2018:21]. Jest to słowo stosowane w języku szwedzkim zarówno do określenia kobiety, jak i mężczyzny, i w odróżnieniu od wspomnianych wyżej *ägare* i *äventyrare*, nie posiada swojego wariantu w formie feminatywu. Jak wskazuję, końcówka „-are” stanowi jednak formant postrzegany tradycyjnie jako męski, co może wpływać na interpretację płci zaprezentowanej w ten sposób postaci, zwłaszcza przy braku informacji wskazujących, że desygnowana w ten sposób osoba jest płci innej niż męska. Przy hasle *Se ut som ett åskmoln* wykorzystany jest natomiast zwrot *kära du* [mój drogi/moja droga]:

Hen är redo att brisera,
att i ilska explodera
Men lugn i stormen nu
Det går över kära du
[Zaraz ją/go rozsadzi,
eksploduje ze złości
Ale będzie spokój podczas burzy
To minie mój drogi/moja droga]
(Kim & Holmström 2020:57).

Konstrukcja tekstu może tu wzbudzać pewne wątpliwości w kwestii domniemanego odbiorcy komunikatu: czy ostatni wers skierowany jest do postaci opisywanej wcześniej w trzeciej osobie jako *hen*, czy jest to bezpośredni zwrot do czytelnika? Niezależnie od tego, samo sformułowanie jest neutralne i jako takie używane może być zarówno wobec osób płci żeńskiej,

jak i męskiej⁶². Bez względu na to, do kogo zwraca się w ostatnim wersie narrator, określenie płci odbiorcy, którym być może jest bohater(ka) desygnowany(-na) jako *hen*, na podstawie użytego tu zwrotu jest zatem niemożliwe.

4.1.2. Analiza ikonotekstowa

Podobnie jak w przypadku językowego obrazu przedstawionych powyżej postaci, również na poziomie ikonotekstu – jako jedni słów i obrazów – ich przynależność płciowa nie zawsze może być jednoznacznie rozstrzygnięta. Niespójności w przedstawieniu neutralności płciowej postaci szczególnie widoczne są w przypadku bohaterów(-rek) głównych – Kivi i Hen, u których przeważają schematy mogące kierować ich interpretację ku postaciom męskim. Bohaterowie(-rki) drugoplanowi(-we) i epizodyczni(-ne) ukazani(-ne) zostali(-ały) z kolei przeważnie w bardziej neutralny sposób – w mniejszym stopniu wpisują się w schematy płci, a występujące cechy stereotypowe są zazwyczaj zaprezentowane w proporcjach symetrycznych. Różnica ta może być zarówno wynikiem świadomych działań poszczególnych autorów i autorek i ich sposobów przełożenia neutralności płciowej na ikonotekst, jak też mieć swoją przyczynę w ograniczonym przedstawieniu postaci drugoplanowych i epizodycznych w ikonotekście. W pierwszej części rozdziału przyglądam się bohater(k)om pierwszoplanowym: Kivi i Hen, a w drugiej pozostałym postaciom: wujci Jin, dziabci, pracownikowi(-niczce) zoo, osobie uciekającej przed Grzmotsmokiem, Eugene(-nowi) oraz bezimiennym bohater(k)om reprezentującym hasła *Jordskredsseger*, *Olycksfågeln* i *Yrväder* w *Kluriga ordens ABC...*, a także *Tappa hakan* i *Se ut som ett åskmoln* w *Fyndiga uttryckens ABC...*

4.1.2.1. Postaci pierwszoplanowe: Kivi i Hen

4.1.2.1.1. Kivi

Kivi, pierwsza w szwedzkiej literaturze dziecięcej postać określana zaimkiem *hen*, jest bohaterem(-rką) aż trzech tytułów, co stanowi stosunkowo rozległy materiał do analizy. Pomimo

⁶² W języku szwedzkim funkcjonuje także męski wariant słowa *kära*: zakończone na samogłoskę *-e käre*, stosowane jedynie w odniesieniu do mężczyzn, którego użycie jasno wskazałoby płeć osoby. *Kära*, jako forma uniwersalna, nie niesie ze sobą podobnej informacji.

że fabuły poszczególnych części skupiają się na różnych wydarzeniach, są ze sobą linearnie powiązane i mogą być odczytywane jako jedna opowieść obejmująca następujące bezpośrednio po sobie trzy przygody Kivi: wizytę Psa-potwora z pogranicza snu i jawy, spotkanie płaczącej gorafy oraz przybycie Grzmotsmoka do miasteczka, w którym mieszka Kivi. Z tego powodu nie będę analizować przedstawień Kivi w każdej z książek oddzielnie, lecz wezmę pod uwagę jej/jego całościowy ikonotekstowy obraz na przestrzeni serii, z uwzględnieniem rozbieżności między przedstawieniami Kivi w poszczególnych tomach. Proporcje elementów odpowiadających schematom męskiemu i żeńskiemu, obecnych we wszystkich trzech częściach, różnią się bowiem pomiędzy poszczególnymi tytułami.

Pierwszymi elementami, które poddaję analizie są okładki książek, które funkcjonując jako wprowadzenie do świata Kivi już na wstępie ukazują zróżnicowany obraz bohatera(-rki) (Ilustracja 1). Na okładce tomu pierwszego jest on(a) przedstawiona w najbardziej neutralny sposób, na okładce części drugiej podkreślone są z kolei przede wszystkim cechy przynależne schematowi żeńskiemu, a w ostatniej te charakterystyczne dla schematu męskiego – co, chociaż nie do końca symetrycznie koresponduje z ikonotekstowym obrazem Kivi obecnym w tekście właściwym poszczególnych części serii, oddaje zróżnicowany charakter postaci pod względem jej/jego przynależności płciowej. Poszczególne okładki, poza zarysowaniem tematu opowieści i wskazaniem drugoplanowej postaci, na której dany tytuł się skupia (Pies-potwór – gorafa – Grzmotsmok), wspólnie tworzą swojego rodzaju mozaikę przedstawień Kivi, która obejmuje zarówno elementy stereotypowo przypisywane kobietom, jak i mężczyznom. Na okładce *Kivi &*



Ilustracja 1: Strony okładkowe *Kivi & Monsterhund* (Lundqvist & Johansson 2012a), *Kivi & den gråtande goraffen* (Lundqvist & Johansson 2012b), *Kivi & Drakbrakaren* (Lundqvist & Johansson 2016)

Monsterhund postać stoi w rozkroku, z lekko uniesionymi wzdłuż boków ramionami i uśmiechem na ustach. Wydaje się czuć swobodnie w przedstawionej sytuacji, najprawdopodobniej wpatrując się w Psa-potwora, którego cień widzimy na ścianie za nią/nim. W postawie i zachowaniu Kivi trudno jest wskazać elementy charakterystyczne dla któregoś ze schematów. Na tej okładce po raz pierwszy ukazany zostaje też ubiór Kivi, który ma ono na sobie we wszystkich częściach serii: biały kombinezon-pajacyk w poprzeczne, cienkie zielone paski, biała czapka w niebieską kratę oraz duże, okrągłe okulary z czerwonymi/malinowymi oprawkami. Strój wydaje się tu stosunkowo neutralny pod względem płci – tego rodzaju kombinezon, chociaż zawiera kojarzone z tradycyjnie męskimi spodniami nogawki, jest ubiorem typowym dla małych dzieci, zarówno dziewczynek, jak i chłopców. Widoczny na czapce kolor niebieski, choć jest stereotypowo kojarzony z płcią męską, nie jest tu elementem dominującym stylizację, układając się w subtelny wzór delikatnie kontrastujący z paskami pajacyka. Czapka zakrywa też w całości włosy Kivi, nie zdradzając ich długości, co może mieć na celu ominięcie szablonowych skojarzeń związanych z fryzurą dziecka (krótkie włosy – chłopiec, długie – dziewczynka). Choć w ten sposób autorka ilustracji Bettina Johansson nie wskazuje bezpośrednio na żadną z płci – pod czapką może przecież kryć się zarówno krótki „język”, jak i długie loki – tego rodzaju przedstawienie kieruje jednak interpretację ku odczytaniu Kivi jako postaci męskiej ze względu na brak typowo kobiecego atrybutu, jakim są właśnie długie włosy. Skoro u Kivi ich nie widać, a ponadto w jej/jego wyglądzie zewnętrznym nie można wskazać żadnych innych elementów przynależących do schematu żeńskiego, jak np. biżuterii, sukienki czy spódnicy (Salmson 2021:59), czytelnik może skłaniać się ku interpretacji postaci jako chłopca.

Atrybut stereotypowo kojarzony z dziewczynkami pojawia się jednak w tomie drugim, *Kivi & den gråtande goraffen*, gdzie dodatkową częścią stroju są różowe kalosze, które bohater(ka) ma na sobie na okładce oraz ilustracjach przedstawiających wizytę w zoo. Wykorzystany tu kolor różowy stanowi przeciwwagę dla niebieskich elementów na czapce oraz niewidocznych włosów Kivi, co utrudnia jednoznaczną interpretację wyglądu jako typowo dziewczęcego lub chłopięcego.

Na okładce drugiego tomu Kivi wydaje się też niepewne i zdziwione – stoi w rozkroku przy otwartych drzwiach w kałuży łez gorafy, wpatrując się w nią z delikatnie uniesionymi i zmarszczonymi brwiami oraz otwartymi ustami. Jest wyraźnie zaskoczone tym, co widzi po drugiej stronie drzwi i wydaje się nie wiedzieć, jak zareagować. Widoczne tu ostrożność,

niepewność i przyjęcie pasywnej postawy wpisują Kivi w schemat żeński zarówno według typologii Nikolajevej (1998:64-65), jak i Trevino (2019:13).

Zupełnie inną reprezentację protagonisty(-stki) napotykaemy z kolei na okładce ostatniego tomu, gdzie Kivi, wpatrując się w cień Grzmotomoka, stoi na gałęzi drzewa z założonymi rękoma, zmarszczonym czołem i zaciśniętymi ustami. Sprawia wrażenie złego(-ej) i poirytowanego(-ej) – wyraża emocje, które w oparciu o opracowanie Salmson są charakterystyczne dla schematu męskiego (Salmson 2021:59). Na podstawie samych okładkowych przedstawień trudno zatem jednoznacznie stwierdzić przynależność płciową Kivi. W przypadku *Kivi & Monsterhund* reprezentacja skłania ku odczytaniu postaci jako neutralnej lub męskiej, na okładce drugiego tomu podkreślone są z kolei elementy przynależne do schematu żeńskiego, a na ostatniej z okładek widoczny jest zwrot ku elementom stereotypowo męskim. Biorąc pod uwagę wskazane tu przedstawienia Kivi, możemy wysunąć wniosek, że zarówno poprzez ubiór, jak i ukazane na ilustracjach emocje, tytułowy(-wa) bohater(ka) wykazuje cechy charakterystyczne dla obu schematów.

Proporcje te ulegają jednak zmianie w ikonotekstowych reprezentacjach Kivi w tekście właściwym książek. Cechami szczególnie wyróżniającymi się w każdym z tomów są przede wszystkim schematycznie męskie aktywność i niezależność (Nikolajeva 1998:64-65). Druga z nich przejawia się szczególnie w zachowaniu Kivi w stosunku do innych postaci, zwłaszcza członków rodziny. Kivi charakteryzuje wyjątkowo silny charakter i poczucie podmiotowości: samo decyduje o tym, co i kiedy chce robić, a usiłując osiągnąć swoje cele nie zawsze zważa na innych, niekiedy posuwając się do szantażu.

Tom pierwszy otwiera scena, w której Kivi odmawia pójścia spać, dopóki rodzina nie obieca mu/jej psa; w *Kivi & den gråtande goraffen* bohater(ka) okupuje z kolei łazienkę próbując wymusić na bliskich kupno goryla. Biorąc pod uwagę, że Kivi jest dzieckiem, można oczywiście tłumaczyć tego rodzaju zachowanie jej/jego brakiem cierpliwości, nieumiejętnością przeprowadzenia realistycznej oceny sytuacji czy niezdolnością przewidywania konsekwencji czynów i ich wpływu na innych. Kivi, skupione wyłącznie na tym, czego w danej chwili pożąda oraz działając pod wpływem impulsu, próbuje osiągnąć swój cel w sposób przypominający typowy dziecięcy bunt. Impulsywność widoczna w wymienionych wyżej przypadkach nie jest jednak bezwzględna – jak wskazuję dalej, chociaż bohater(ka) lubi postawić na swoim, potrafi też wycofać się ze swoich żądań, jeśli te okazują się zbyt śmiałe. Niejednokrotnie, w sytuacjach

budzających u innych postaci przerażenie czy panikę, wykazuje się też analitycznym myśleniem i opanowaniem. W kontekście stawianych przez bohatera(-rkę) żądań, dużo mówi o nim/niej reakcja bliskich, którzy zamiast zdyscyplinowania dziecka lub podjęcia z nim/nią próby dialogu niemal bezwarunkowo starają się je zadowolić i spełnić jego/jej wymagania. Wskazuje to na wyraźnie dominującą pozycję, jaką Kivi zajmuje w rodzinie – poprzez swoją apodyktyczność niejednokrotnie sprawia, że pozostali krewni bez słowa mu/jej się podporządkowują. Świadczy to nie tylko o silnej osobowości Kivi, ale także daje wgląd w charakter jej/jego relacji z pozostałymi członkami rodziny: pomimo że zachowanie Kivi może odbijać się na nich w negatywny sposób – czego przykładem jest sytuacja z tomu drugiego, gdzie widać desperację krewnych czekających na wejście do łazienki, z której bardzo potrzebują skorzystać – nie denerwują się oni na nie ani go/jej nie karzą (Lundqvist & Johansson 2012b:1-2, 4).

Rodzina raz za razem próbuje spełniać życzenia dziecka i dojść do polubownego rozwiązania sprawy, np. poprzez obiecanie wymarzonego psa, czy – gdy spełnienie zachcianki jest niewykonalne – poprzez komiczną próbę oszukania Kivi, gdy wujcia Jim przebiera się za goryla (Lundqvist & Johansson 2012a:7; Lundqvist & Johansson 2012b:4-6). Tego rodzaju odwrócona dynamika relacji, kiedy dziecko przejmuje inicjatywę i samo decyduje o tym, co się dzieje, jest charakterystyczna dla współczesnej szwedzkiej literatury dla najmłodszych i stanowi przykład przypisania małemu bohaterowi/małej bohaterce większej podmiotowości – zostaje on(a) umieszczony(-na) w centrum jako jednostka autonomiczna, nie będąca bezwzględnie podporządkowana i zależna od dorosłych⁶³. Owa swoboda działania i możliwość samostanowienia oraz samodzielnego podejmowania decyzji, nawet jeśli przedstawione w sposób humorystyczny, wzmacniają obraz Kivi jako postaci niezależnej, silnie wpisując je tym samym w schemat męski.

Ponadto, Kivi często decyduje nie tylko o tym, co samo będzie lub chce robić, ale podejmuje decyzje również za innych domowników. W przywołanych wyżej sytuacjach widać, że zupełnie nie bierze pod uwagę tego, co krewni myślą o posiadaniu psa czy goryla, a co przecież w znaczący sposób wpłynie także na ich codzienność. Innym przykładem ukazującym dominującą, przywódczą postawę Kivi jest zarządzenie wycieczki do zoo w tomie drugim w celu znalezienia

⁶³ Jednocześnie, na uwagę należy mieć niewątpliwie humorystyczny charakter książek, które w tym przypadku można odczytać także jako krytykę tzw. bezstresowego wychowania, oddającego dziecku pełną swobodę działania i podejmowania decyzji – w przypadku historii opisanej w *Kivi & Monsterhund*, postawa Kivi ostatecznie zwraca się przeciwko niemu samemu/niej samej i otoczeniu, a także kończy drastyczną zmianą zdania. Jak wskazałam wcześniej, ikonotekst Lundqvista i Johansson nawiązuje tu do wydanej niemal czterdzieści lat wcześniej książki *Vilda bebin får en hund* (Lindgren 1985).

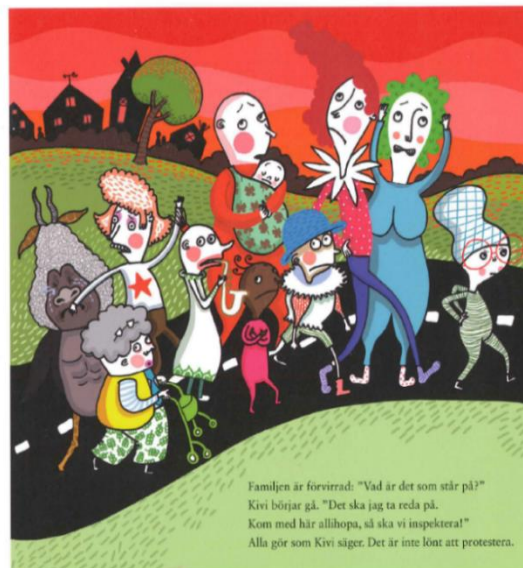
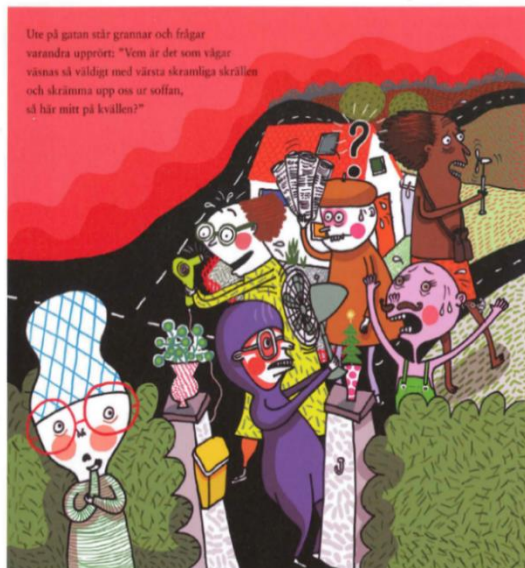
prawdziwego goryla. Kivi, nie biorąc pod uwagę, czy rodzina w ogóle ma na taką wyprawę ochotę, bezapelacyjnie zarządza, co ma nastąpić:

Sedan vänder sig Kivi till hela släkten:
»Följ med mig till zoo! Nu på direkten!
Ta med era kikare, kameror och brillor
så ska ni få se på ÄKTA gorillor« (...) [Po czym Kivi zwróciło się do całej rodziny:
»Chodźcie ze mną do zoo! Teraz, natychmiast!
Weźcie lornetki, aparaty i okulary
Zobaczycie PRAWDZIWE goryle« (...)]
(Lundqvist & Johansson 2012b:9).

Podobna scena rozgrywa się w ostatnim tomie serii, gdy Kivi podejmuje decyzję o zbadaniu źródła hałasu dokuczającego mieszkańcom okolicy (Ilustracja 2). Wizualnemu przedstawieniu wyruszającej na poszukiwania rodziny towarzyszy tekst:

Familjen är förvirrad: »Vad är det som står på?»
Kivi börjar gå. »Det ska jag ta reda på
Kom med här allihopa, så ska vi inspektera!«
Alla gör som Kivi säger. Det är inte lönt att protestera.
[Rodzina jest zdezorientowana: »Co się tutaj dzieje?«
Kivi rusza z miejsca. »Dowiem się tego.
Chodźcie razem ze mną, zbadamy tę sprawę!«
Wszyscy robią tak, jak mówi Kivi. Nie ma co protestować.]
(Lundqvist & Johansson 2016:14/Ilustracja 2).

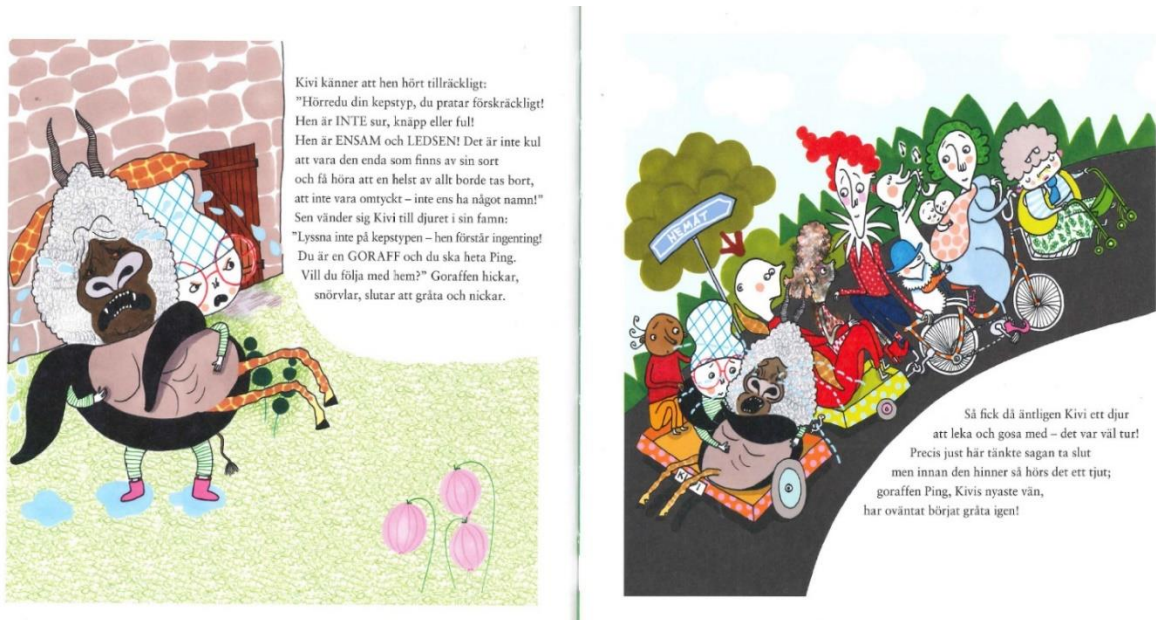
Obok rezolutnej postawy nie biorącego(-ej) pod uwagę sprzeciwu Kivi, ponownie uwidocznione zostaje tu wyraźne podporządkowanie pozostałych członków rodziny jej/jego zachciankom. Cokolwiek Kivi zdecyduje, tak właśnie ma być – niezależnie od tego, czy chodzi o psa, goryla czy wspólną wycieczkę i niezależnie od tego, na co jej/jego krewni mają akurat ochotę. Na ilustracji przedstawiającej rodzinę Kivi podążającą za nim/nią by zbadać, skąd pochodzi nieznany hałas i dlaczego temperatura w miasteczku tak bardzo się podniosła, widać niepewność i strach towarzyszące pozostałym krewnym (Ilustracja 2). Kroczące na przedzie Kivi, marszcząc brwi i trzymając dłonie na biodrach, wydaje się rozłoszczone zaistniałą sytuacją i zdeterminowane, by ją rozwiązać. Na twarzach i w postawie podążających za nim/nią członków rodziny maluje się jednak przede wszystkim niepokój i lęk. Niektórzy z nich trzymają dłonie



Ilustracja 2: *Kivi & Drakbrakaren* (Lundqvist & Johansson 2016:13-14)

wzniesione lub opuszczone wzdłuż ciała lub zaciskają usta, co sugeruje z kolei silny dyskomfort. Otwarte szeroko oczy i uniesiony wzrok sprawiają wrażenie, jakby wypatrywali potencjalnego niebezpieczeństwa. Nie czują się dobrze w zaistniałej sytuacji i wydaje się, że wcale nie chcą podążać za Kivi, lecz mimo to podporządkowują mu/jej się bez słowa sprzeciwu.

Relację między tekstem a obrazem można opisać tu jako wzmacniającą i komplementarną – warstwa wizualna, przedstawiając opisanе wydarzenie, dodatkowo podkreśla zasygnalizowane pod koniec ostatniego wersu rezygnację i niechęć rodziny wobec tego, co zdecydowało Kivi, a także obnaża niewidoczny w warstwie tekstowej strach. W przypadku wyprawy do zoo rodzina Kivi wydaje się z kolei przede wszystkim zaskoczona i nieco zmartwiona pomysłem – zarówno w momencie podjęcia decyzji o wyjściu, jak i podczas poszukiwań goryla w zoo, na twarzach krewnych maluje się konsternacja i napięcie. Otwarte usta, zmarszczone brwi i drapanie się po głowie wskazują na brak entuzjazmu ze strony bliskich Kivi, którzy wydają się raczej zdezorientowani lub zmartwieni tym, co się dzieje (Lundqvist & Johansson 2012b:9-13; 16). Zmianę w ich samopoczuciu widać dopiero podczas powrotu do domu, gdy życzenie Kivi odnośnie do posiadania goryla zostało poniekąd spełnione: „I tak Kivi w końcu miało własne zwierzę – ale się udało!” (Ilustracja 3). I tu ilustracja podkreśla zarysowane w tekście uczucia krewnych Kivi, którzy podczas powrotu z zoo wydają się już zdecydowanie bardziej spokojni – uśmiechają się, a jeden z krewnych gra na saksofonie. Wyraźnie widać, że dopóki Kivi nie jest zadowolone, pozostali członkowie rodziny nie zaznają spokoju. To Kivi nadaje kierunek temu, co



Ilustracja 3: Kivi & den gråtande goraffen (Lundqvist & Johansson 2012b:25-26)

się dzieje, a posiadanie kontroli nad sytuacją wydaje się dla niej/niego bardzo istotne. Kiedy tylko doświadcza jej braku, szybko się denerwuje, np. gdy traci cierpliwość do Psa-potwora, który nie zachowuje się tak, jak Kivi sobie tego życzy (Lundqvist & Johansson 2012a:22) lub gdy rodzina nie od razu jest w stanie spełnić jej/jego zachcianki (Lundqvist & Johansson 2012b:3).

Ponadto, autorytarna postawa bohatera(-rki) przejawia się w zwracaniu uwagi innym – czasem w bardzo dosadny sposób, np. gdy podczas wizyty w domu Kivi Pies-potwór dewastuje kolejne pokoje:

»HÖRREDU!« ropar Kivi, som till sist blivit sur,
 »DITT HELKNÄPPA KLANTIGA KORKADE DJUR!
 Nu har du tramsat tillräckligt, nu får det vara slut!
 Det är dags för dressyr! Kom igen, vi går ut!«
 [»SŁYSZYSZ!« krzyczy Kivi, które w końcu się wkurzyło.
 »TY GŁUPIE NIEZDARNE SZALONE ZWIERZĘ!
 Już dosyć tych wygłupów, starczy tego!
 Pora na tresurę! No już, wychodzimy!«]
 (Lundqvist & Johansson 2012a:22).

Innym przykładem jest reakcja Kivi na żarty rodziny w łazience, wskutek których eksploduje wanna:

»Så ni bär er åt!« säger Kivi. »Är ni inte riktigt vettiga?«

[»A więc takie rzeczy wyprawiacie!« mówi Kivi. »Czy wy rozum postradaliście?«]

(Lundqvist & Johansson 2016:10).

Dominująca pozycja bohatera(-rki) uwidacznia się zatem w opowieści na wiele sposobów: od bezkompromisowego stawiania swoich żądań, podejmowania decyzji za siebie oraz za innych i kierowania wspólnymi aktywnościami, aż po wyznaczanie granic i stanowczą reakcję, gdy ktoś te granice przekroczy.

Nie oznacza to jednak, że Kivi jest postacią egoistyczną i obojętną na samopoczucie innych. Wpisująca się w schemat żeński empatyczna strona Kivi ujawnia się we wszystkich trzech tomach serii, zarówno w stosunku do członków rodziny, jak i innych istot, np. płaczącej gorafy. Gdy po przybyciu do zoo Kivi znajduje zwierzę żyjące samotnie w ciemnej stajni, gdzie zostało ukryte przez pracownika(-niczkę) zoo ze względu na swój nietypowy wygląd i nieustanny płacz, natychmiast staje w jego obronie (Ilustracja 3). Bez wahania podejmuje decyzję o tym, by zabrać gorafę z zoo, nadaje jej imię i pyta, czy chce wrócić z nim do domu. W dosadny sposób zwraca też uwagę pracownikowi(-niczce) zoo, który(-ra) umieścił(a) zwierzę w odosobnieniu, oraz próbuje wytłumaczyć przyczynę płaczu stworzenia:

Kivi känner att hen hört tillräckligt:

»Hörredu din kepstyp, du pratar förskräckligt!

Hen är INTE sur, knäpp eller ful!

Hen är ENSAM och LEDSEN! Det är inte kul

att vara den enda som finns av sin sort

och få höra att en helst av allt borde tas bort,

att inte vara omtyckt – inte ens ha något namn! [...]

[Kivi czuje, że wystarczająco się już nasłuchało:

»Słuchaj, typie w czapce z daszkiem, opowiadasz potworności!

Ono NIE jest obrażone, głupie ani brzydkie!

Ono jest SAMOTNE i SMUTNE! To niefajnie

być jedynym ze swojego gatunku

i wysłuchiwać, że najlepiej byłoby się ciebie pozbyć,

nie być lubianym przez nikogo – nawet nie mieć imienia! (...)]

(Lundqvist & Johansson 2012b:25/Ilustracja 3).

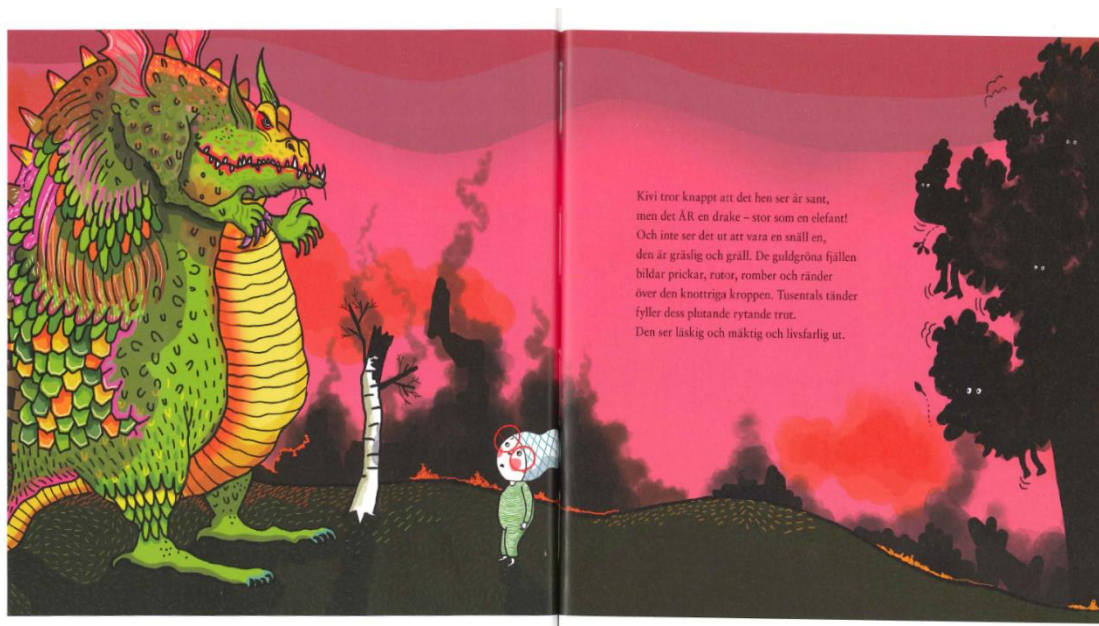
Scena ta, stanowiąca kolejny przykład silnej i apodyktycznej postawy Kivi, pokazuje też, że potrafi ono wczuć się w sytuację innej istoty. Widząc kogoś, kto potrzebuje pomocy,

bezwzględnie jej udziela i staje w obronie słabszego. Nadaje też gorafie imię, co można odczytywać jako symboliczne przypisanie jej podmiotowości. Pokazuje, że zwierzę, traktowane wcześniej jak niewygodny przedmiot i schowane z dala od ludzi, również jest istotą, której uczucia są ważne i o którą należy zadbać. Reakcja Kivi widoczna w trakcie spotkania z gorafą, w dalszych częściach tekstu określanej imieniem Ping, łączy w sobie zarówno elementy należące do schematu męskiego, jak i żeńskiego. Dobitna replika, podkreślona mimiką i postawą Kivi – z szeroko rozstawionymi nogami, zmarszczonymi brwiami, wykrzywioną buzią i wypiekami na policzkach – pozwala przypisać mu/jej cechy takie jak chroniący(-ca) i aktywny(-na) (Nikolajeva 1998:64-65), a także wpisać je w typ bohatera-przywódcy i bohatera agresywnego/asertywnego (Trevino 2019:10). Z drugiej strony, Kivi bierze Ping(a) na ręce i przytula go/ją, tym samym udzielając zwierzęciu emocjonalnego wsparcia i wykazuje się wrażliwością na jego krzywdę, co odpowiada stereotypowym cechom żeńskim według typologii Nikolajevej (1998:64-65) i co koresponduje również z charakterystyką bohatera troskliwego (Trevino 2019:30). Sytuacja w zoo stanowi niniejszym przykład syntezy obecnych u Kivi cech stereotypowych. Ponadto, przywołaną wyżej wypowiedź Kivi niewątpliwie można odczytywać nie tylko jako komentarz do konkretnej sytuacji, w jakiej znalazł(a) się Ping, ale także jako nawiązanie do samego zaimka *hen* i osób, które uważają je za najbardziej odpowiedni dla siebie. Odosobnienie gorafy symbolizować może tu wykluczenie, często towarzyszące osobom nie wpisującym się w różnego rodzaju normy społeczne, w tym osobom nieheteronormatywnym. Nadanie gorafie imienia odpowiada z kolei językowej legitymizacji zaimka *hen* w dyskursie publicznym, przez co dla niektórych stał się on narzędziem werbalnej samoidentyfikacji, którego wcześniej brakowało.

Skłonność Kivi do silnego odczuwania emocji charakterystycznych dla schematów obu płci widzimy ponadto w scenie otwierającej tom *Kivi & den gråtande goraffen*, gdy najpierw rozszłoszczony(-na) bohater(ka) okupuje łazienkę, a po chwili wychodzi z niej, by pocieszyć płaczącego(-cą) wujcię Jim(a). Chociaż żądanie Kivi nie zostało spełnione, natychmiast przerywa ono swój szantaż, gdy widzi, że bliska osoba potrzebuje wsparcia. Wychodzi z łazienki, by przytulić Jim(a) i spróbować go/ją pocieszyć (Lundqvist & Johansson 2012b:8).

Kolejną, obecną we wszystkich częściach serii istotną cechą charakteru Kivi jest przynależność do schematu męskiego odwaga. W powyższych przykładach uwidacznia się ona m.in. w momentach konfrontacji z innymi, np. z pracownikiem(-niczką) zoo, oraz w scenie, w której Kivi wyrusza z rodziną, aby rozwiązać zagadkę źródła hałasu i nieznośnego gorąca w tomie *Kivi*

& *Drakbrakaren*. Kontrast między spokojnym, wręcz metodycznym podejściem bohatera(-rki) a wyraźnym strachem okazywanym przez jej/jego rodzinę jest dodatkowo zaakcentowany na kolejnych stronach, gdy dochodzi do pierwszej konfrontacji z niepokojącym miasto stworem (Ilustracja 4). Rodzina głównej(-ego) bohaterki(-ra) chowa się wówczas na osmolonym drzewie, gdzie poza ciemnymi zarysami nóg widać jedynie białka ich oczu – ukryci wśród liści krewni ze stosunkowo bezpiecznej odległości wpatrują się intensywnie w stojącego przed Kivi ogromnego Grzmotsmoka. Kivi stoi bez ruchu z zadartą głową i delikatnie uchylonymi ustami, wpatrując się w ogromnego stwora. Choć naturalnie jest zaskoczone tym, co widzi, nie wydaje się jednak wystraszone: na kolejnej stronie staje się jasne, że statyczna postawa Kivi, stojącego oko w oko z Grzmotsmokiem nie jest oznaką przerażenia, lecz może być interpretowana raczej jako próba przeanalizowania tego, co się dzieje. Bohater(ka) wykrzykuje bowiem po chwili: „Aha! [...] Zaczynam rozumieć” (Lundqvist & Johansson 2016:19) i z wycelowanym w gigantyczne stworzenie palcem szybko podsumowuje sytuację próbując wpaść na pomysł, jak ugasić rozprzestrzeniający się po okolicy ogień.



Ilustracja 4: *Kivi & Drakbrakaren* (Lundqvist & Johansson 2016:17-18)

Postawa Kivi coraz mocniej kontrastuje tu z zachowaniem pozostałych członków rodziny, którzy obserwując z ukrycia Grzmotsmoka „szczękają zębami i drżą”, tak że „całe drzewo się trzęsie, aż liście spadają i gałęzie trzeszczą” (Lundqvist & Johansson 2016:20). Niepokoją się oni

jednak nie tylko o własne bezpieczeństwo, ale także o stojące pod drzewem Kivi – jeśli Grzmotomok znów zionie ogniem „Kivi na pewno nie ujdzie z życiem” (Lundqvist & Johansson 2016:21). Powaga sytuacji zostaje tu jednak przełamana groteskowym zwrotem akcji, gdy na jaw wychodzą gastryczne problemy Grzmotomoka, będące przyczyną zarówno hałasu, jak i pożarów. Rodzina, choć nieco niezgrabnie, z uśmiechem na ustach schodzi na ziemię, doceniając wkład Kivi w rozwiązanie uciążliwej zagadki: „»Hurra!« krzyczy wujcia Jin »[...] Uratowałeś nas Kivi – jesteś najlepsze!«” (Lundqvist & Johansson 2016:26).

Uwidacznia się tu kolejny kontrast między zachowaniem krewnych, którzy zażegnawszy zagrożenie beztrudno oddają się świętowaniu, a analitycznym podejściem Kivi, które wciąż ma się na baczności; jak się okazuje – słusznie. Po chwili musi bowiem znów wykazać się aktywną, bohaterską postawą: gdy Grzmotomok rusza w stronę ich domu, Kivi bez wahania podąża za nim, próbując zatrzymać stwora i uchronić dom przed zniszczeniem. Bohater(ka) wykazuje tu też wiarę we własną sprawczość, gdy, nie oglądając się na pozostałych członków rodziny i nie licząc na ich pomoc, szybko stwierdza: „Najlepiej, jeśli dopilnuję, że smok zostanie powstrzymany” (Lundqvist & Johansson 2016:27) i rusza w stronę osiedla. Rola Kivi jako osoby aktywnie rozwiązującej problemy widoczna jest również w tomach pierwszym i drugim, m.in. gdy stanowczo wygania Psa-potwora z domu i samodzielnie podejmuje próbę tresury (Lundqvist & Johansson 2012a:22-24) oraz gdy próbuje uratować dom przed zalaniem łzami płaczącej gorafy (Lundqvist & Johansson 2012b:25-26).

Nieustraszony charakter bohatera(-rki) zmanifestowany jest ponadto w pierwszej konfrontacji z Psem-potworem, zobrazowanej w pierwszym tomie serii. Widać tu analogię do sceny spotkania z Grzmotomokiem, w której reakcja Kivi również zdecydowanie odbiega od zachowania pozostałych postaci. Pomimo że ogromnych rozmiarów zwierzę budzi u innych przerażenie, Kivi nie ucieka przez stworem, lecz stara się zrozumieć, kim jest niespodziewany gość:

Vem som helst hade nu gjort sig beredd
på att springa till skogs helt vansinnigt rädd,
men Kivi står kvar och funderar en stund.
Sen säger hen: »Du var mig en underlig hund«
[Każdy inny, ogromnie przerażony
uciekać, gdzie pieprz rośnie byłby już gotowy,
ale Kivi stoi w miejscu, zastanawia się chwilę.

Aż w końcu mówi: »Ale z ciebie przedziwny pies«]

(Lundqvist & Johansson 2012a:15).

W obrębie ikonotekstu obserwujemy symetryczną relację słowo-obraz: na towarzyszących ilustracjach widać zarówno grupę trzech postaci uciekających w stronę lasu, z malującym się na ich twarzach przerażeniem, jak i Kivi, które z kolei wydaje się spokojne, wręcz zrelaksowane. Zobrazowane na poprzednich stronach zdziwienie przybyciem Psa-potwora i trudność w identyfikacji przybysza ustępują, gdy bohaterce(-rowi) udaje się rozszyfrować, kim tak naprawdę jest nieoczekiwany gość. Odwaga, którą wielokrotnie wykazuje się Kivi, nie świadczy jednak o tym, że w ogóle nie odczuwa ono strachu czy niepokoju, co szczególnie widoczne jest w części pierwszej cyklu podczas wizyty Psa-potwora oraz w scenie zamykającej tom, gdy krewni Kivi informują je o jadącym w taksówce jamniku. Tam obawy Kivi reprezentowane są na obu poziomach narracji: na ilustracji, poprzez mimikę Kivi i uniesione w rozpacz ręce, oraz w tekście, gdzie emocja zostaje bezpośrednio nazwana: „»Nie! Żadnego psa!« krzyczy Kivi przerażone” (Lundqvist & Johansson 2012a:32). Kivi jest zatem zdolne do odczuwania strachu, jednak dopiero, gdy widzi, że są ku temu konkretne powody. Sam wygląd czy rozmiar występujących w serii stworzeń nie są dla niego/niej wystarczającym argumentem do ucieczki lub paniki, co można interpretować jako otwartość Kivi na to co inne, nieznanne albo niewpisujące się w obowiązujące normy. Kivi jasno artykułuje sprzeciw wobec ocenianiu Ping(a) na podstawie aparycji, ale trzyma się tej zasady także podczas spotkań z innymi stworzeniami, starając się je najpierw przede wszystkim zrozumieć. W rezultacie zaprzyjaźnia się z Ping(iem) i Grzmotomokiem, a choć nie zdołało nawiązać podobnej relacji z Psem-potworem, wykazuje się empatią i wobec niego – gdy zwierzę ucieka, stwierdza jedynie: „Mam nadzieję [...], że udało ci się czmychnąć. Nie czułbyś się przecież dobrze w klatce, musisz być dziki i wolny, czuję to” (Lundqvist & Johansson 2012a:29). Postawa Kivi wobec istot niewpisujących się w normy swoim wyglądem zewnętrznym lub zachowaniem jest pełna empatii i chęci zrozumienia, a widoczna we wskazanych wyżej scenach odwaga wynika przede wszystkim z otwartości i życzliwości wobec Innego.

Jak widać na podstawie przywołanych wyżej przykładów, bohater(ka) serii Jespera Lundqvista i Bettiny Johansson jest postacią, która łączy w sobie zarówno cechy stereotypowo męskie, jak i żeńskie. We wszystkich tomach szczególnie wyróżniającymi się atrybutami są typowe dla schematu męskiego aktywna postawa, odwaga i zorientowanie na działanie, którym towarzyszą charakterystyczne dla schematu żeńskiego empatia i troska okazywana innym

postaciom, zwłaszcza słabszym oraz potrzebującym pomocy. Elementy przynależne obu schematom przeplatają się ze sobą we wszystkich tomach, stanowiąc równie ważne filary osobowości małego(-ej) bohatera(-rki).

Przyglądając się poszczególnym częściom trylogii widać jednak, że nie we wszystkich tomach na pierwszy plan wysuwają się te same cechy. W *Kivi & Monsterhund* jest to przede wszystkim aktywność, przejmowanie inicjatywy i orientacja na działanie; w *Kivi & den gråtande goraffen* wyjątkowo istotnym elementem staje się okazywana troska i opiekuńczość; w *Kivi & Drakbrakaren* szczególnie uwypuklone ponownie zostają postawa przywódcza i aktywność w podejmowaniu działań. W całej serii Kivi doświadcza też i wyraża wiele emocji zarówno charakterystycznych dla poszczególnych schematów, np. złość, agresję czy strach, jak i tych, które nie wpisują się w żaden z nich i mogą być kategoryzowane jako neutralne, jak zaskoczenie czy zadowolenie. Na tej podstawie można stwierdzić, że pod względem charakteru, odczuć i działań, postać Kivi skonstruowana została w neutralny sposób, łącząc w sobie elementy typowe dla schematu męskiego, elementy typowe dla schematu żeńskiego oraz takie, które nie są stereotypowo łączone z żadną z płci.

Wizualne przedstawienie Kivi i jej/jego postawy, zachowania i ubioru pozostaje w dużej mierze w relacji symetrycznej z językowym wizerunkiem postaci. Ukazane na ilustracjach działania bohatera(-rki) łączą w sobie elementy charakterystyczne dla obu schematów w równych proporcjach, a strój Kivi, z pojedynczymi detalami typowo męskimi (obecny we wszystkich trzech tomach kolor niebieski na czapce) oraz żeńskimi (różowy kolor kaloszy obecnych na części ilustracji w tomie drugim) nie obejmuje innych wyraźnych, stereotypowych dla którejś z płci elementów, jak np. biżuteria, długie lub krótko ścięte włosy czy sukienka. Brak silnie nacechowanych płciowo elementów, choć bez wątplenia ma podkreślać neutralność Kivi, może jednak sprawiać problem przy interpretacji jego/jej przynależności płciowej przez czytelnika. Kiedy płeć nie jest jasno zaakcentowana, a odbiorca nie jest w stanie zidentyfikować elementów tradycyjnie kojarzonych z męskim lub żeńskim schematem, może spontanicznie odwołać się do tego, co rozumie jako normę – którą na wielu płaszczyznach wciąż jest rodzaj męski. Ten podświadomy, automatyczny mechanizm przypisywania płci męskiej nieokreślonym bohaterom może zatem działać także w przypadku głównego(-ej) bohatera(-rki) serii Lundqvista i Johansson, którego(-ej) przynależność nie jest jasno zdefiniowana, i w którego(-ej) wyglądzie poza kolorem różowym pojawiającym się w tomie drugim nie występują elementy stereotypowo

kategoryzowane jako żeńskie, mogące stanowić przeciwwagę dla ewentualnej, automatycznej interpretacji Kivi jako chłopca. Wspomnianą tu strategię interpretacyjną dodatkowo wzmacnia fakt, że to obraz ma bardziej bezpośredni i silniejszy wpływ na czytelnika niż tekst. Tym samym, biorąc pod uwagę wizualne przedstawienie Kivi i jej/jego ubiór, odbiorca może jeszcze przed zagłębieniem się w ikonotekst nastawić się na odczytanie postaci jako męskiej – zwłaszcza w przypadku tomów pierwszego i trzeciego, na okładkach których dominują właśnie elementy neutralne i męskie.

Ta interpretacja postaci potwierdza wspomniane w podrozdziale 3.2.2. badanie Lindström (2013) dotyczące recepcji Kivi przez dzieci w wieku przedszkolnym. Wskazuje ono, że większość odbiorców z grupy docelowej kategoryzuje je nie jako postać neutralną, lecz właśnie – pomimo relatywnie neutralnego przedstawienia widocznego w książce – jako chłopca (Lindström 2013:26)⁶⁴. Jak wskazuje autorka, „dzieci interpretują Kivi jako chłopca, ponieważ nie jest ono wyraźnie określone jako dziewczynka” (Lindström 2013:26), co koresponduje z przedstawionym wyżej wywodem i analizą wizualnej reprezentacji Kivi. Należy mieć jednak na uwadze, że kategoryzacja Kivi jako chłopca może wiązać się także z faktem, że w literaturze dla najmłodszych to właśnie mężczy bohaterowie stanowią zdecydowaną większość i czytelnicy, przyzwyczajeni do opowieści z chłopcami w roli głównej, mogą zatem, kierując się prawdopodobieństwem, skłaniać się ku właśnie takiemu odczytaniu postaci, gdy nie są pewni, z kim mają do czynienia. Dodatkowym czynnikiem może być fakt, że w momencie przeprowadzania badania Lindström ankietowane dzieci prawdopodobnie nie były jeszcze na tyle dobrze zaznajomione z nowym zaimkiem *hen*, aby swobodnie się nim posługiwać. To również mogło skutkować przypisaniem postaci zaimków i kategorii, które wydają się im bardziej znajome, gdy opowiadały o i odpowiadały na pytania o Kivi (Lindström 2013:19-20).

Na podstawie przeprowadzonej analizy można stwierdzić, że ikonotekstowa przedstawienie Kivi nosi znamiona neutralności płciowej. Autorzy, poprzez unikanie elementów silnie stereotypowych lub poprzez łączenie w charakterystyce jednej postaci cech typowych dla mężczyzn oraz tych typowych dla kobiet, stworzyli obraz bohatera(-rki), który(-ra) nie wpisuje się wyraźnie w tylko jeden ze schematów płci, lecz stanowi mozaikę cech tradycyjnie kojarzonych z

⁶⁴ Badanie bierze pod uwagę wyłącznie część pierwszego tom serii, *Kivi & Monsterhund* (2012), obejmującą strony 1-7 oraz 18-28. Pomimo ograniczeń zarówno materiału, metody, jak i grupy badawczej uważam je za istotne dla niniejszej rozprawy, ponieważ uwidocznia ono przywoływane i opisywane przeze mnie mechanizmy interpretacyjne i jest do tej pory jedyną pracą poświęconą recepcji postaci Kivi pod kątem przynależności płciowej.

mężczyznami oraz tych przynależących do schematu żeńskiego. Jak pokazuje badanie recepcji Lindström, ten sposób konstrukcji neutralności płciowej może być jednak niewystarczający, aby przedstawiana postać została odebrana przez czytelnika w sposób neutralny, co wiąże się z zasygnalizowanym w części 2.2. androcentrycznym charakterem języka i zakorzenionym patriarchalnym obrazem świata. Wydawać może się zatem, że dopóki męskość będzie funkcjonowała w podświadomości jako norma, stworzenie neutralnych płciowo postaci literackich najprawdopodobniej będzie stanowiło duże wyzwanie.

4.1.2.1.2. Hen

Podobnie jak w przypadku Kivi, tak i Hen, bohater(ka) książki *När Herr Normsson träffade Hen* po raz pierwszy pojawia się na okładce: w tytule oraz na ilustracji (Ilustracja 5). Przedstawione jest na niej zwisając do góry nogami z drzewa, pod którym stoją wpatrujące się z niepokojem w grożącego palcem Pana Normaka dzieci z Normowa. Już tu jasno zaznaczony zostaje kontrast między głównym(-ną) bohaterem(-rką) a pozostałymi postaciami: w przeciwieństwie do nich Hen nie wydaje się wystraszone, lecz beztrąsko oddaje się zabawie. Na jej/jego twarzy rysuje się delikatny uśmiech, a zarówno mimika jak i ułożenie ciała nie wskazują na poczucie strachu czy obawę – bohater(ka) wydaje się zupełnie nie przejmować Panem



Ilustracja 5: Strona okładkowa *När Herr Normsson träffade Hen* (Hancock & Windseth 2018)

Normakiem, który próbuje przywołać go/ją do porządku. Sposób reprezentacji Hen na okładce, poza podkreśleniem znacznie odbiegającego od pozostałych postaci usposobienia, wskazuje również na rolę, jaką bohater(ka) odegra w toku opowieści. Już samo centralne umiejscowienie Hen sugeruje wyjątkowo istotną funkcję, jaką obejmie ono w przedstawianej historii, a pozycja, w jakiej się znajduje, może być odczytana zarówno jako wyraz jego/jej nonkonformistycznego podejścia do obowiązujących reguł, jak i zapowiedź przełomu, jakiego bohater(ka) wkrótce dokona w Normowie, wywracając sterowany sztywnymi regułami świat do góry nogami. Ponadto, ulokowanie Hen pomiędzy Panem Normakiem a zgromadzonymi pod drzewem dziećmi może sygnalizować objęcie przez niego/nią miejsca pośrednika(-niczki) między światem dorosłych i dzieci, co rzeczywiście wydarza się na kolejnych stronach książki. Co więcej, opuszczone w dół ręce i otwarte w kierunku Pana Normaka dłonie mogą być odczytane jako gest „stop” będący próbą wstrzymania jego działań, co również ukazane jest w dalszym toku opowieści. Ilustracja okładkowa daje zatem nie tylko wstępny wgląd w usposobienie Hen, ale również zapowiada kluczowe dla historii elementy fabuły oraz to, jaka rola jest w nich przypisana tytułowej(-emu) bohaterce(-rowi). Reformatorski charakter działań Hen w przedstawianej historii wspomniany zostaje następnie na stronie trzeciej, kiedy bohater(ka) po raz pierwszy pojawia się w tekście właściwym:

Så levde alla barn, vuxna och gamla ända fram den dagen som skulle förändra stadens framtid för alltid. Dagen då ingenting skulle bli som förut, nämligen dagen då Hen dök upp i Normköping.

[Tak żyły wszystkie dzieci, dorośli i starcy, aż do dnia, który miał zmienić przyszłość miasta na zawsze. Dnia, od kiedy nic nie było już takie, jak wcześniej, dnia, kiedy Hen pojawiło się w Normowie]

(Hancock & Windseth 2018:8).

Przedstawiona na pierwszych stronach charakterystyka głównego(-ej) bohatera(-rki) jasno wpisuje postać w schemat męski, wykorzystując elementy takie jak aktywne działanie i niezależność (Nikolajeva 1998), a także przyjęcie postawy przywódczej w grupie i wykazywanie odwagi w trudnej sytuacji (Trevino 2019). Już od samego początku opowieści Hen jest też wyraźnie ukazane jako wyróżniający(-a) się na tle pozostałych postaci Inny(-na), który(-ra) w znaczący sposób wpłynie na losy całego miasta.

Na wczesnym etapie historii podkreślone są również odwaga i zamiłowanie do przygód głównego(-ej) bohatera(-rki) (Ilustracja 6). Na stronach 9-10, przedstawiających fragmenty wypraw Hen sprzed przybycia do Normowa, opisywane jest ono jako „prawdziwy(-wa)



Ilustracja 6: *När Herr Normsson träffade Hen* (Hancock & Windseth 2018:9-10)

poszukiwacz(ka) przygód” (s. 9), który(-ra) podczas swoich podróży „był(a) rzucony(-na) w górę i w dół przez fale sięgające to nieba, to morskiego dna” (s. 9) i „pływał(a) z głodnymi rekinami [...]” (s. 10). Co istotne, aktywna postawa i odwaga Hen, szczególnie podkreślone tu w warstwie tekstowej, nie są w równie jednoznaczny sposób zaprezentowane na towarzyszących jej ilustracjach. Warstwa wizualna przedstawiająca opisane fragmenty przygód stanowi tu kontrpunkt dla tekstowej charakterystyki bohatera(-rki), sugerując zupełnie inne niż wskazane na poziomie werbalnym usposobienie postaci. Na ilustracjach Hen wydaje się przede wszystkim spokojne, miejscami wręcz wycofane: na jego/jej twarzy nie widać silnych emocji, przeważają delikatny uśmiech i lekko uchylone usta, a skierowany ku górze lub w dal zamyślony wzrok i wyważona postawa sugerują jej/jego nieco introwertyczny charakter. Ponadto, na czterech z pięciu zawartych na rozkładówce 9-10 ilustracji Hen stoi lub siedzi, a statyczna pozycja zazwyczaj jest też dodatkowo podkreślona dynamicznym otoczeniem: wzburzonymi falami, górzystymi wydymami lub skaczącymi po drzewie małpami. W tylko jednej z przedstawionych na s. 9-10 scen Hen sportretowane zostało w ruchu, w wodzie z delfinem i rekinami. Jednak i w tym przypadku postać ukazana została w stosunkowo statyczny sposób: otoczona jest drapieżnikami, które tworząc wokół niej zwarty krąg znacznie ograniczają przestrzeń dla ewentualnych manewrów – z rozłożonymi na boki ramionami Hen wydaje się raczej dryfować, niż energicznie płynąć. Tym samym, brak dynamiki i intensywnych emocji w wizualnych przedstawieniach Hen jest sprzeczny

z jego/jej werbalną charakterystyką jako „prawdziwego(-wej) poszukiwacza(-czki) przygód”, któremu(-ej) „ciężko było usiedzieć w miejscu nawet przez chwilę i [który(-ra)] przez cały czas oddawał(a) się głównie odkrywaniu fascynujących rzeczy” (s. 9). Wpisujące się w schemat męski opisy zestawione są tu z widocznymi na ilustracjach stereotypowo kobiecymi łagodnością i pasywnością (Nikolajewa 1998).

O odwadze Hen świadczy też scena w parku na s. 13-19, gdy w trakcie rozmowy z Panem Normakiem główny(-na) bohater(ka) kwestionuje obowiązujące w Normowie zasady. Charakter Hen, wdającego(-ej) się w dyskusję z apodyktycznym dorosłym, silnie kontrastuje z zachowaniem obecnych w parku dzieci. Wyraźnie boją się one Pana Normaka, na co wskazuje ich postawa i mimika, oraz co podkreśla także komunikat tekstowy: jedynie najodważniejsze dzieci ośmieliły się do niego podejść (s. 14), a gdy w trakcie rozmowy z Hen zaczął się on coraz bardziej złościć, „zrobiły się niespokojne i odeszły kawałek dalej [...]” (s. 17). Na towarzyszących ilustracjach widoczne są niepewność i napięcie na twarzach dzieci, które z delikatnie zmarszczonymi brwiami i zwróconymi ku dołowi kącikami ust ściskają oburącz swoje maskotki i zabawki. Wydaje się, że to właśnie strach powstrzymuje je przed podjęciem aktywnych działań i zgłoszeniem sprzeciwu wobec podejścia Pana Normaka, w efekcie czego poddają się wyznaczonym przez niego regułom starając się nie wzbudzić jego złości.

Co istotne, również odważne zazwyczaj Hen doświadcza lęku w konfrontacji z Panem Normakiem: strach jest u niej/niego jedną z wielu emocji i odczuć, które po kolei pojawiają się w trakcie spotkania w parku. Początkowo Hen jest zaciekawione obserwując z boku proces podziału dzieci na dwie grupy, a następnie samemu(-ej) stając się jego częścią. Następnie doświadcza zmęczenia i poirytowania, a na końcu odczuwa strach i niezrozumienie zachowania Pana Normaka (s. 16). Jednak nawet wtedy Hen nie wycofuje się z rozmowy i pozostaje na swoim miejscu: pomimo obaw „bardzo chce zrozumieć nudziarza w grubym płaszczu” (s. 17) i kontynuuje wymianę zdań, co zdecydowanie wskazuje na odważną postawę bohatera(-rki). Widocznej w tekście szerokiej gamy uczuć, jakich doświadcza Hen w trakcie interakcji z Panem Normakiem, nie dojrzymy jednak w sposób symetryczny na ilustracjach. Podkreślone jest tam jedynie zaciekawienie Hen zgromadzeniem w parku, gdy ten/ta stojąc z boku obserwuje podział na grupy z dłonią przyłożoną do ust, sprawiając wrażenie zaintrygowanego(-ej) tym, co się dzieje (s. 14). Na kolejnej rozkładówce (s. 15-16), stojąc twarzą w twarz z Panem Normakiem, Hen wydaje się z kolei prowadzić spokojną rozmowę: jedną rękę trzyma schowaną w kieszeni, drugą uniesioną

otwartą dłonią ku górze, w delikatnym geście, jakby coś próbował(a) mu właśnie wyjaśnić. Na kolejnej ilustracji już obie dłonie bohatera(-rki) uniesione są w ten sposób, co wzmacnia wrażenie prowadzonej między postaciami dyskusji. Twarz Hen na obu ilustracjach wydaje się też zrelaksowana. Bohater(ka) delikatnie się uśmiecha i nie wykazuje oznak irytacji, znużenia czy strachu wskazanych w warstwie tekstowej. Tekst daje w tej scenie dużo większy wgląd w różnorodność emocji i stanów doświadczanych przez Hen.

Co więcej, komunikat tekstowy ukazuje także, że przeciwstawiając się podziałowi dzieci na dwie grupy w zależności od ich płci, Hen wykazuje się rozumowaniem analitycznym i racjonalnym, co przypisywane jest schematowi męskiemu (Nikolajewa 1998). Odpowiadając na kolejne pytania Pana Normaka, usiłującego poprzez swoją retorykę udowodnić zasadność proponowanego podziału, Hen formułuje logiczne i pozbawione stereotypowego myślenia odpowiedzi, których trafność podkreśla reakcja dorosłego. Nie będąc w stanie podważyć argumentów nowoprzybyłej do Normowa postaci najpierw wpada on we wściekłość, a następnie przyznaje w myślach, że Hen „wcale nie jest takie głupie” (s. 18) i że „musi je jakoś podpuścić, żeby wybrało jedną z grup” (s. 18). Gdy mu się to nie udaje, irytuje się i myśli, że „w takim razie musi być JESZCZE sprytniejszy” (s. 19).

W scenie dyskusji z Hen stopniowo staje się jasne, że i sam Pan Normak tak naprawdę nie widzi i nie rozumie zasadności proponowanych przez siebie reguł, jednak kurczowo trzyma się ich, bo „przecież zawsze dzielił dzieci na chłopców i dziewczynki” (s. 18). Poza przyzwyczajeniem, niechęć do słów Hen wynika z despotycznej postawy Pana Normaka, który „nie był przywykły do tego, żeby ktoś mu się sprzeciwiał” (s. 19). Pojawienie się Hen w Normowie to w tym przypadku konieczny do zmiany impuls – obserwując zachowanie dzieci oraz reakcję Pana Normaka można się domyślić, że bez rezolutnego(-ej) bohatera(-rki) z zewnątrz obowiązujące w miasteczku zasady nigdy nie zostałyby zmienione, choć wydaje się, że ostatecznie to nie samo Hen, lecz reakcja dzieci wywołana postawą i argumentami przybyłego(-ej) do Normowa gościa(-cini) stały się bezpośrednim przyczynkiem do zmian. Scena rozmowy z Panem Normakiem, obok analitycznego sposobu myślenia i odwagi w konfrontacji z uosabiającym władzę dorosłym, wskazuje również na przywódczy charakter Hen, które dzięki swojej charyzmie stopniowo zyskuje poparcie pozostałych dzieci – jego/jej postawa ostatecznie staje się dla nich bodźcem do wyrażenia własnego zdania i chęci aktywnego wprowadzania zmian. Początkowo, dzieci z Normowa przyglądają się rozmowie tytułowych bohaterów z obawą (s. 15-16), lecz po

chwili dziewczynka w okularach i piegowaty chłopiec idą w ślad Hen postulując, by każdy bawił się czym i z kim chce:

[...] en rödhårig flicka med hjärtformade glasögon började prata:

– Jag håller med Hen faktiskt! Jag är en flicka men jag vill inte vara med i flickgruppen och leka med dockor [...].

Då tog en fräknig pojke ett steg fram och nästan skrek:

– I så fall vill jag också byta grupp för jag vill hellre leka med dockorna! [...]

[(...) głos zabrała ruda dziewczynka w okularach ze szklami w kształcie serc:

– Tak w zasadzie to zgadzam się z Hen! Jestem dziewczynką, ale nie chcę być w grupie dziewczynek i bawić się lalkami (...)

Wtedy krok do przodu zrobił piegowaty chłopiec i niemal wykrzyknął:

– W takim razie też chcę zmienić grupę, bo ja wolę bawić się lalkami! (...)]

(Hancock & Windseth 2018:19-20).

W scenie podziału dzieci na grupy Hen scharakteryzować można jako typ bohatera-przywódcy według typologii Trevino, zarówno ze względu na okazanie odwagi w trudnym momencie, pomoc innym w sytuacji związanej ze stresem emocjonalnym oraz przewodzenie w aktywnościach na przestrzeni przedstawianej historii. Choć Hen nie podburza pozostałych dzieci przeciwko Panu Normakowi, w naturalny sposób zyskuje ich poparcie poprzez swoją asertywną i ugruntowaną logicznym myśleniem postawę, którą te czujnie obserwują. To właśnie Hen daje im impuls do wyrażenia własnego zdania i preferencji oraz sprawia, że nabierają potrzebnych do zawalczenia o zmiany odwagi i poczucia podmiotowości. Skierowane następnie do Pana Normaka pytanie piegowatego chłopca „Czym ty chciałbyś się bawić?” (s. 20) doprowadza ostatecznie do przełomu – Pan Normak uświadamia sobie, że sam od dziecka jest ofiarą utartych schematów płciowych, które teraz bezrefleksyjnie powtarza. Przeżywa swoiste katharsis, najpierw wpadając w płacz, a następnie czując radość, kiedy zaczyna rozumieć, że sam też może decydować o tym, co chce robić.

Pierwsza, gwałtowna reakcja wprawia dzieci z Normowa w zdumienie: „Dziewczynka w okularach przeciwslonecznych w kształcie serca, piegowaty chłopiec i wszystkie pozostałe dzieci wpatrywały się zdumione w Pana Normaka. Nikt nigdy nie widział, żeby płakał!” (s. 21). W tym fragmencie Hen zostaje zupełnie pominięte w warstwie tekstowej, a na ilustracji wyraźnie wyróżnia się zarówno swoim umiejscowieniem na stronie, jak i postawą ciała (Ilustracja 7). Podczas gdy dzieci z Normowa wydają się zdziwione, stojąc z rozchylonymi ustami i rękoma

spuszczonymi wzdłuż ciała lub ściskając w dłoniach swoje maskotki, Hen wygląda raczej na obojętne lub wręcz znudzone zaistniałą sytuacją. Ponieważ stoi tyłem, a jego/jej profil widoczny jest jedynie częściowo, odbiorca ma dostęp do fragmentarycznych informacji odnośnie do mimiki i mowy ciała. Hen wydaje się jednak przyjmować rozluźnioną, swobodną postawę, ze schowanymi w kieszeniach dłońmi patrząc na płaczącego dorosłego. O ile zdziwienie dzieci z Normowa jest zrozumiałe ze względu na ich wcześniejsze doświadczenia z Panem Normakiem, Hen nie zna go tak dobrze, a zatem nie wie, jak ma on w zwyczaju reagować – wobec czego przyjęta tu pasywna postawa może być odczytywana jako wycofanie i powrót do roli obserwatora.



Ilustracja 7: *När Herr Normsson träffade Hen* (Hancock & Windseth 2018:21-22)

Ta interpretacja znajduje potwierdzenie w umiejscowieniu Hen na rozkładówce: wykracza ono poza ramy ilustracji właściwej, co stwarza wrażenie dystansu między głównym(-ną) bohaterem(-rką) a rozgrywającymi się na ilustracji wydarzeniami. Z drugiej strony, brak reakcji w tego rodzaju sytuacji może być odczytany także jako swojego rodzaju obojętność i brak troski. Poczucie i udzielanie pomocy emocjonalnej odpowiadają schematowi żeńskiemu (Trevino 2019), brak reakcji w wydającej się domagać jej w tak oczywisty sposób chwili mógłby być zinterpretowany jako kolejny element wpisujący Hen w schemat męski.

Na następnych stronach ikonotekstu, po szczęśliwym rozwiązaniu sytuacji, Hen powraca jednak do zadanego przez piegowatego chłopca pytania, zwracając się do Pana Normaka słowami:

„Nie odpowiedziałeś na pytanie, czym chciałbyś się bawić” (s. 31), co sugeruje aktywne zainteresowanie bohatera(-rki) zdaniem i upodobaniami Pana Normaka. Jednoznaczne przypisanie Hen cech takich jak troska i opiekuńczość – lub też braku tych cech – jest problematyczne: chociaż postać nie wykazuje się nimi, kiedy Pan Normak doznaje silnego stresu emocjonalnego, w ostatniej rozmowie z nim pokazuje, że to, co dorosły myśli jest dla niego/niej istotne. Hen zdecydowanie nie jest zatem bohaterem(-rką) wyjątkowo wyróżniającym(-cą) się empatią, co umiejscowiłoby je w schemacie żeńskim, lecz nie jest też zupełnie obojętny(-na) wobec innych i ich uczuć. Ta część charakteru Hen wydaje się zatem relatywnie neutralna i nie może zostać przypisana do tylko jednego schematu płciowego.

Przeciwstawienie się obowiązującym zasadom jest w Normowie wydarzeniem przełomowym i już sam pomysł robienia tego, na co naprawdę ma się ochotę, zamiast tego, co jest zgodne z ustalonymi normami, całkowicie zmienia panującą atmosferę – dzięki postawie Hen i jej konsekwencjom, na twarzach dzieci po raz pierwszy zamiast strachu, smutku i znużenia pojawia się uśmiech, a radość wyrażona jest ponadto poprzez uniesione ręce (s. 20). Sielankowy nastrój ukazany jest następnie na stronach 25-26, gdy dzieci bawią się w parku. Ilustracja jest bardzo dynamiczna, pełna uśmiechniętych i przedstawionych w ruchu postaci, i stanowi wyraźny kontrast dla wcześniejszych przedstawień Normowa – jego pustych ulic (s. 12) oraz przerażonych i wycofanych mieszkańców (np. s. 7-8, 13-14, 15-16). Rozdźwięk widoczny jest również w wizualnych reprezentacjach postaci na rozkładówce 25-26. W przeciwieństwie do mieszkańców Normowa, Hen przedstawione zostaje w sposób statyczny stojąc z Panem Normakiem pod drzewem na peryferiach ilustracji, skąd obserwuje to, co dzieje się w parku, samo nie uczestnicząc jednak w zabawie. Brak symetrii między wizualnym przedstawieniem bohatera(-rki) a jego/jej językowym obrazem z poprzednich stron jest analogiczne do opisanego wyżej ikonotekstu rozkładówki na s. 9-10, prezentującego przygody Hen przed przybyciem do Normowa. Tego rodzaju kontrapunktowe relacje między tekstem i obrazem zaobserwować można na większości ilustracji poświęconych wizycie w miasteczku, gdzie przedstawiane w tekście jako aktywne i cechujące się wyjątkową odwagą Hen w warstwie wizualnej nie sprawia podobnego wrażenia.

Analizując sceny z wizyty w Normowie, na ponad 70% ilustracji Hen stoi (s. 14, 16, 17, 22, 25), a kiedy widzimy je w ruchu, jest to spokojny chód (s. 12, 31). Na prawie 30% wskazanych wyżej ilustracji Hen trzyma też przynajmniej jedną z dłoni w kieszeni – co z jednej strony może podkreślać zasygnalizowane już na ilustracji okładkowej jej/jego nonszalanckie podejście do

obowiązujących reguł społecznych (np. s. 16 – scena dyskusji z Panem Normakiem), z drugiej może być jednak kolejnym wyrazem niepewnej i pasywnej postawy (np. s. 22). W scenach z wizyty w Normowie zmienia się także umiejscowienie Hen na ilustracjach, które na okładce oraz przedstawieniach na rozkładówce 9-10 zajmuje centralne miejsce. Po przybyciu do Normowa Hen znajduje się najczęściej z boku, a w dwóch przypadkach umiejscowione jest poza ilustracją właściwą, wychodząc na białe obramowanie strony (s. 13-14, 21-22). Jak wskazałam przy analizie sceny przedstawiającej płaczącego Pana Normaka, tego rodzaju kompozycja może służyć podkreśleniu roli Hen jako Obcego(-ej), stawiając je w roli obserwatora(-rki) nie będącego(-ej) częścią społeczności Normowa. Na brak powiązań Hen z mieszkańcami wskazuje również zdziwienie i zainteresowanie postaci tym, co dzieje się w Normowie, a co dla Hen wydaje się zupełną nowością. Ukazane jest to na obu poziomach narracji, np. w tekście właściwym na stronie 12: „Ale to dziwne, pomyślało Hen” (s. 12), oraz na rozkładówce 13-14, gdzie trzymając dłoń przy ustach sprawia wrażenie, jakby z dużą uwagą przyglądało się rozgrywającej się przed nim/nią scenie.

Ostatnim, lecz bardzo ważnym, elementem w interpretacji przedstawienia przynależności płciowej Hen jest jego/jej wygląd zewnętrzny: strój i fryzura, które choć nie do końca jednoznaczne, mogą być jednak kolejnym tropem ku odczytaniu Hen jako postaci męskiej. Na zdecydowanej większości ilustracji bohater(ka) ma na sobie charakterystyczne dla schematu męskiego spodnie, wskazać można również szereg elementów niebieskich: m.in. włosy, bluzkę i szalik. Typowo męski element garderoby oraz kolor zestawione są jednak z damskim szalem w grochy i fartuszkiem, który również jest elementem ubioru częściej pojawiającym się u kobiet. Ilustratorka najprawdopodobniej dążyła tu do neutralizacji elementów stereotypowo męskich poprzez użycie tradycyjnie damskich dodatków. Ponadto, wykorzystany w stylizacji miks barw, gdzie obok niebieskiego występują kolory żółty, czerwony i fioletowy, także przywodzi na myśl raczej ubiór kobiecy niż męski. Również buty, choć o raczej neutralnym kroju – wsuwane i na płaskiej podeszwie – poprzez swój fioletowy kolor odpowiadają raczej damskiej garderobie. Ten podstawowy ubiór Hen dodatkowo ulega w poszczególnych scenach niewielkim modyfikacjom. Podczas wizyty w Normowie oraz na jednej z ilustracji na s. 9 Hen pod fartuszkiem nosi niebieską bluzkę z długim rękawem, a żeglując ma na sobie dodatkowo fioletową kamizelkę. Ostatnim z wariantów ubioru jest żółty strój w poprzeczne, nieregularne paski, krojem przypominający piankę

do nurkowania, który Hen ma na sobie pływając z drapieżnikami (s. 10). Jedynie w tym przypadku nie można wskazać elementów stereotypowych dla któregokolwiek schematu.

Widoczna na większości wizualnych przedstawień Hen hybrydyzacja cech schematycznych ma na celu zbudowanie neutralnego płciowo obrazu postaci. Zabieg ten zaburza jednak krótkie, nie sięgające ramion włosy Hen w kolorze morskim, które zdecydowanie wzmacniają interpretację postaci jako chłopca. Co więcej, Hen nie wyróżnia się szczególnie na tle pozostałych dzieci, które zilustrowane zostały w podobny sposób zarówno pod względem kolorystyki i stylu ubrań, jak i rysów twarzy, które u wszystkich wyglądają podobnie: zaznaczone za pomocą prostych linii usta i brwi, małe oczy, brak rzęs i wyróżniający się ciemnoróżowy nos, wyglądający wręcz jakby był doklejony. Wśród dzieci z Normowa przynależność do danej płci w większości przypadków zostaje jednak jasno zaznaczona przede wszystkim poprzez fryzury i rodzaj ubrania, a w zestawieniu z nimi Hen swoim wyglądem wpasowuje się w męską część grupy.

W przypadku językowego przedstawienia Hen dominującymi cechami męskimi według typologii Nikolajevej są aktywność, niezależność i myślenie analityczne. Na tej płaszczyźnie postać zdecydowanie wpisuje się również w męski schemat odważnego bohatera-przywódcy w modelu Trevino. Stereotypowe elementy zewnętrznego wyglądu Hen także sugerują właśnie tę przynależność płciową. Ze schematem żeńskim korespondują jednak zaznaczone na ilustracjach pasywność i nieśmiałość Hen oraz część przeżywanych przez nie emocji. To właśnie w ich obrębie występuje największe zróżnicowanie, obejmujące zarówno elementy stereotypowo żeńskie: lęk, łagodność i empatia, jak i te charakterystyczne dla schematu męskiego: złość, obojętność i irytacja. Jednak pomimo obecnych na obu poziomach narracji niespójności mogących utrudniać odczytanie Hen jako chłopca lub dziewczynki, zarówno w zawartych w tekście opisach, jak i widocznym na ilustracjach wyglądzie zewnętrznym przeważają elementy stereotypowo męskie. Choć pewne części przedstawienia postaci korespondują ze schematem żeńskim, nie jest on dominujący – Hen bliżej jest do postaci szablonowo męskiej. Analizując przebieg opowieści, można też stwierdzić, że sugerujące schemat żeński pasywność i wycofanie Hen w ikonotekście służą raczej podkreśleniu jego/jej roli jako Obcego(-ej), co z kolei nie tyle jest istotne dla interpretacji płci postaci, co dla zaznaczenia jej roli w fabule. Wyodrębnienie i brak przynależności do grupy odgrywa ważną rolę i może też sugerować szerszą, ekstratekstualną interpretację odwiedzin Hen w Normowie jako opowieści o pojawieniu się zaimka *hen* w szwedzkim dyskursie publicznym. Nowy zaimek, podobnie jak bohater(ka) *När Herr Normsson träffade Hen*, również musiał stawić

czoła konserwatywnemu spojrzeniu na płeć i związanymi z nią stereotypami, przewyciężyć je i pokazać, że powiązane z tradycyjnymi oczekiwaniami kobiecość i męskość wcale nie muszą stanowić jedyńskich akceptowalnych norm.

4.1.2.2. Postaci drugoplanowe i epizodyczne

W analizowanych w rozprawie ikonotekstach zaimek *hen* denotuje także pięć osób, które scharakteryzować można jako drugoplanowe lub epizodyczne. Wszystkie z nich występują w książkach z tekstem Jespera Lundqvista: cztery w serii o Kivi, a jedna w książce *Familjejakten* [Na tropie rodziny] z ilustracjami Daniela Sjö z 2019 roku. Dwie z nich określić można jako drugoplanowe: wujcię i dziabcię obecne(-nych) we wszystkich częściach serii o Kivi. Pozostałe to postaci epizodyczne: osoba pracująca w zoo w *Kivi & den gråtande goraffen*, bohater(ka) uciekający(-ca) przed Grzmotosmokiem w tomie *Kivi & Drakbrakaren* oraz Eugene w *Familjejakten*.

W cyklu o Kivi, który charakteryzuje brak jednoznacznych odniesień co do płci w tekście, żadna z postaci nie jest jasno zdefiniowana jako mężczyzna lub kobieta, a zaimki *han* [on] i *hon* [ona] nie są wykorzystane w książkach ani razu (patrz Załącznik 1). Jak wskazałam w części 4.1.1.2., do opisu rodziny głównej(-ego) bohaterki(-ra) autor tekstu posłużył się neologizmami niezdradzającymi płci, w tym hybrydycznymi nazwami składającymi się w połowie ze słowa desygnującego kobietę, a w połowie mężczyznę, oraz anagramami niewskazującymi na przynależność płciową postaci. Strategię tę zastosował m.in. w odniesieniu do wujci Jin [*morbroster*] i dziabci [*marfor*] – jedyńskich krewnych Kivi, którzy są określani zaimkiem *hen*. Zarówno wujcia Jin, jak i dziabcia po raz pierwszy pojawiają się na początku otwierającego cykl tomu *Kivi & Monsterhund*, gdzie na ilustracji oraz w tekście ukazana zostaje rodzina Kivi – wujcia w czerwonych botkach i z gitarą w dłoni, stojąc u wezłowia łóżka, a dziabcia z tyłu, z siwymi włosami i okularach na głowie (Ilustracja 8).

W całej serii dziabcia wskazany(-na) jest 4 razy w tekście, a 27 razy występuje na ilustracjach. W przypadku wujci Jin jest to odpowiednio 14 razy w tekście i 31 razy na ilustracjach. Chociaż pozostali członkowie rodziny w większości przypadków obecni są na tych samych rozkładówkach co dziabcia i wujcia Jin, to właśnie tym dwóm postaciom, jako jedynym krewnym Kivi, przypisane zostały samodzielnie wypowiedzi. W pozostałych sytuacjach dialogowych z



Ilustracja 8: *Kivi & Monsterhund* (Lundqvist & Johansson 2012a:7-8)

udziałem rodziny nadawca komunikatu nie jest jasno wskazany (np. Lundqvist & Johansson 2012b:4; Lundqvist & Johansson 2016:4), a kolektywne wypowiedzi często są przypisane całej grupie krewnych (np. Lundqvist & Johansson 2012a:31; Lundqvist & Johansson 2016:10). W przypadku braku jednoznacznie określonego(-ej) autora(-rki) pojawiających się w tekście kwestii podpowiedź zawiera niekiedy komunikat wizualny, zawężający grono potencjalnych nadawców. Przykład stanowi scena otwierająca tom *Kivi & den gråtande goraffen* (Ilustracja 9). Na ilustracji widać jedynie ośmioro członków rodziny, z czego szóstka ma otwarte/rozchylone usta sygnalizujące ewentualną wypowiedź; wciąż nie jest jednak doprecyzowane, które z widocznych osób wypowiadają poszczególne zdania. Zdarza się też, że kwestie przypisywane są całej rodzinie, a obecność nadawcy zbiorowego zaznaczona jest równolegle w tekście i na ilustracjach przedstawiających grupę krewnych (np. Lundqvist & Johansson 2012a:31; Lundqvist & Johansson 2012b:5; Lundqvist & Johansson 2016:10). W wypowiedziach wykorzystany jest wówczas zaimek *vi* [my], a narrator jako autorów(-rki) kwestii wskazuje *familjen* [rodzinę], *Kivis familj* [rodzinę Kivi], *hela familjen* [całą rodzinę], *brokiga släkt* [pstrokata rodzinę] lub *alla* [wszystkich]. Brak jednostkowych wypowiedzi przypisanych pozostałym krewnym niewątpliwie świadczy o szczególnej roli wujci Jin i dziabci, którym w warstwie tekstowej nadana została większa autonomia, i które(-rzy) poprzez samodzielne, jednostkowe wypowiedzi wyróżnione(-nieni) zostały(-ali) na tle innych członków rodziny Kivi.



Illustracja 9: *Kivi & den gråtande goraffen* (Lundqvist & Johansson 2012b:4)

W czterech miejscach serii kwestie dialogowe są też wplecione bezpośrednio w ilustracje, nawiązując formą do konwencji komiksu (np. Ilustracja 10, Ilustracja 14). Uzupełniają one, wzmacniają lub stanowią powtórzenie zawartych w rymowanym tekście informacji. Jedna z nich wypowiedziana jest przez Kivi (Lundqvist & Johansson 2016:8), jedna przez dziabcię (Lundqvist &



Illustracja 10: *Kivi & den gråtande goraffen* (Lundqvist & Johansson 2012b:27-28)

Johansson 2012b:27), a dwie przez wujcię Jin (Lundqvist & Johansson 2016:8, 26). Zabieg ten dodatkowo akcentuje obecne w tekście głosy bohaterów(-rek), a pokazane w ten sposób przejęcie inicjatywy i aktywność scharakteryzować można jako cechy wpisujące ich/je w schemat męski (Salmson & Ivarsson 2015; Salmson 2021).

W przypadku Jin podejmowanie inicjatywy i sprawczość poza dialogami przejawia się także w fabule opowieści, kiedy wujcia miejscami przewodzi przedstawianym wydarzeniom. Pomimo że Kivi bezsprzecznie jest główną(-nym) bohaterką(-rem) serii, niekiedy to właśnie Jin wchodzi w rolę wiodącej postaci, nadając tempa fabule i skupiając na sobie uwagę czytelnika. Po raz pierwszy uwidocznione jest to w tomie drugim, gdy wujcia przebiera się za goryla, aby oszukać Kivi. Na poświęconych tej scenie stronach to Jin kieruje tym, co się dzieje: wydaje polecenie, by rodzina przyniosła mu/jej tubkę kleju, przy asyście dziabci zmienia swój wygląd, a następnie próbuje przechytrzyć Kivi. Wykazuje przy tym cechy charakterystyczne dla schematu męskiego, takie jak aktywne podejmowanie działań, zachowania przywódcze, pomysłowość i zabawa w brudzie⁶⁵ (Nikolajeva 1998; Trevino 2019; Salmson & Ivarsson 2015; Salmson 2021). Wskazana w tekście aktywność Jin zostaje dodatkowo podkreślona w warstwie wizualnej – na przedstawiających metamorfozę wujci ilustracjach jest on(a) sportretowany(-na) w ruchu, stojąc w pół kroku z uniesionymi rękoma i nogami lub tarzając się po podłodze. Co więcej, na s. 8 napotykamy aż dwa wizerunki Jin. Tego rodzaju sekwencyjne zobrazowanie ruchu postaci w obrębie jednej ilustracji nadaje scenie dodatkowej dynamiki i wzmacnia odczytanie Jin jako postaci wyjątkowo aktywnej.

Jednocześnie, w obrębie tej samej sceny wskazać można w zachowaniu wujci Jin elementy typowe dla schematu żeńskiego: emocjonalność, okazywanie smutku i zabawę w przebieranki (Nikolajeva 1998; Salmson & Ivarsson 2015; Salmson 2021; Trevino 2019). Gdy Kivi dostrzeże podstęp i bez wahania demaskuje Jin słowami „To najgorszy goryl jakiego widział_m!” (Lundqvist & Johansson 2012b:10), nastrój krewnego(-ej) ulega natychmiastowej i drastycznej zmianie: „[...] a wujcia Jin, któr_ dopiero co stał_ uśmiechnięt_ nagle wygląda na bardzo smutną(-nego)” (Ibid.). Towarzyszący obraz symetrycznie oddaje wskazaną w warstwie werbalnej nagłą zmianę. Porównując sąsiadujące ze sobą ilustracje na rozkładówce 9-10, widzimy między nimi silny kontrast: wygłupiający(-ca) się przed rodziną na s. 9 uśmiechnięty(-ta), wujcia Jin na kolejnej stronie stoi zgarbiony(-na) przed drzwiami łazienki ze skierowanym ku podłodze wzrokiem,

⁶⁵ Aby upodobnić się do goryla, wujcia Jin tarza się w kurzu, brudzie i okruszkach.

zmarszczonym czołem i opadającym kącikiem ust. Wydaje się mocno zasmucona(-ny) krytycznym komentarzem Kivi. Przewracając stronę, czytelnik dochodzi do zwieńczającej wątek podstępu wujci ilustracji, gdzie Kivi i Jin stoją przytuleni do siebie, a na twarzy dorosłego ponownie maluje się uśmiech. Szczególnie wyróżniającą się tu cechą jest wpisująca Jin w schemat żeński łagodność (Nikolajeva 1998).

Pomysłowość wujci ponownie podkreślona zostaje w trzeciej części serii. I tam, analogicznie do sytuacji z tomu *Kivi & gråtande goraffen*, Jin próbuje przekonać Kivi do opuszczenia zajmowanej przez nie łazienki – tym razem chce je jednak namówić do tego nie za pomocą przebrania, lecz łapówki. Podobnie jak poprzednim razem, to właśnie wujcia przewodzi pozostałym członkom rodziny i bez wahania narzuca im swój plan. Charakterystyczny dla schematu męskiego aktywny i dominujący charakter Jin (Nikolajeva 1998; Trevino 2019) ukazany jest także na kolejnych stronach ikonotekstu, m.in. kiedy Jin idzie na czele krewnych do łazienki lub kiedy skacze z umywalki do wanny, kierując na siebie uwagę wszystkich obecnych słowami: „Patrzcie na mnie!” (Lundqvist & Johansson 2016:8). Cechy te zaakcentowane są również pod koniec książki, kiedy Jin zarządza przyjęcie na cześć Kivi, które uratowało miasteczko przed Grzmotomokiem (Lundqvist & Johansson 2016:26). Dominująca rola Jin ponownie podkreślona jest na obrazie, gdzie często widzimy go/ją w pozycji dynamicznej, np. skacząc (s. 8), gestykułując (s. 6, 7), unosząc ręce (s. 6, 8, 14, 15, 25, 26), idąc (s. 14), a nawet tańcząc (s. 26). Przywódczy charakter Jin przedstawiony został z kolei poprzez umiejscowienie postaci na czele pozostałych krewnych (s. 7, 25, 27). Ponadto, dwie ilustracje poświęcone są wujci – w pierwszym przypadku jej/jego wizerunek zajmuje całą stronę (s. 6), w drugim, choć obok Jin(a) widoczny jest jeszcze jeden z młodszych członków rodziny, którego ten/ta trzyma za rękę, to właśnie wujcia wyraźnie stanowi centralny punkt kompozycji, wyróżniając się rozmiarem i kontrastującą z otoczeniem kolorystyką ubioru (s. 15).

Analizując obecność wujci w warstwie wizualnej widać, że jej/jego umiejscowienie na ilustracjach obejmujących całą rodzinę koresponduje ze wskazanymi w tekście wydarzeniami. Gdy tekst opisuje Jin podejmującego(-cą) aktywne działanie, również na ilustracjach przedstawiony(-na) jest on(a) jako centralna i wyróżniająca się na tle innych postaci. W scenach, gdzie Jin nie przejmuje inicjatywy, jest on(a) z kolei wmieszany(-na) między pozostałych krewnych stanowiąc jedynie część większej grupy (Lundqvist & Johansson 2016:4, 10, 14, 20). Jin płynnie przechodzi między rolą pierwszo- i drugoplanową, raz po raz nadając tempa

wydarzeniom i im przewodząc, by następnie znów wtopić się w część tła opowiadanej historii, które współtworzy rodzina. Podobną zmienność obserwujemy analizując obecność cech stereotypowo męskich i żeńskich u wujci, które równie płynnie się ze sobą przeplatają. Obok elementów przynależnych schematowi męskiemu, bohater(ka) przejawia wrażliwość, troskę, bezbronność i strach, a także wykazuje zachowania szablonowo przypisywane dziewczynom/kobietom, jak np. taniec czy płacz (Nikolajeva 1998; Salmson & Ivarsson 2015; Salmson 2021; Trevino 2019). Poza opisanymi wyżej scenami, troskliwe i opiekuńcze usposobienie Jin uwidocznione jest na ilustracjach, gdzie zajmuje się on(a) młodszymi członkami rodziny, trzymając ich w objęciach lub trzymając za rękę (Lundqvist & Johansson 2012b:19; Lundqvist & Johansson 2016:15). W tomie trzecim, podczas wizyty Grzmotosmoka Jin wykazuje też strach przed spotkaniem z potworem (Lundqvist & Johansson 2016:20; Ilustracja 4) oraz smutek na widok spalonej budki z jedzeniem, gdzie miał(a) zwyczaj jadać purée z cebulą (Lundqvist & Johansson 2016:15). Emocje te napotykamy zarówno na ilustracjach – w postawie i mimice Jin oraz jej/jego łzach – jak i w towarzyszącym im tekście, gdzie użyte zostały m.in. słowa takie jak „szłocha” (Lundqvist & Johansson 2016:15) i „przerażona rodzina” (Lundqvist & Johansson 2016:20).

Niemожność przypisania Jin do jednej kategorii płciowej potęguje jej/jego wygląd zewnętrzny. W serii wujcia zaprezentowana(-ny) jest w czterech różnych wariantach ubioru: w spodniach i bluzce z długim rękawem, w spodniach i krótkim topie bez rękawów oraz dwukrotnie w bieliźnie. Podczas wizyty Psa-potwora Kivi wspomina też koszulki⁶⁶ Jin opisując nieprzyjemny zapach niespodziewanego gościa: „[...] pachniesz jak stare koszulki wujci(a) Jin(a) leżące pod pieluchami berbećków, za kocią kuwetą, której nikt nie sprzątał od roku czy dwóch [...]” (Lundqvist & Johansson 2012a:17). Tekstowi towarzyszy ilustracja, na której widać trzy koszulki/bluzki/swetry: w kolorach czerwonym, zielonym oraz różowym. Ostatnia z nich różni się jednak od pozostałych rozmiarem, budząc wątpliwość, czy rzeczywiście należy do Jin, czy może do któregoś z młodszych członków rodziny. Jeśli chodzi o obuwie, wujcia niemal zawsze ma na sobie czerwone botki na obcasie z przyczepionymi pomponami – wyjątek stanowią dwie ilustracje, na których jest on(a) boso (Lundqvist & Johansson 2016:8, 10). Typowo damskie buty są, obok bluzki i topu, jednym z elementów jednoznacznie wpisujących się w żeńską kategorię płciową.

⁶⁶ W oryginale użyte zostało słowo *tröjor*, denotujące szeroką gamę okryć górnej części ciała, które na język polski może być tłumaczone m.in. jako koszulki, bluzki lub swetry.

Biała bluzka z długim rękawem i dużą, czerwoną gwiazdą na przedzie, w której Jin po raz pierwszy ukazany(-na) zostaje w *Kivi & Monsterhund*, choć początkowo wydaje się stosunkowo neutralna, również pochodzi raczej z konfekcji damskiej, co zdradza jej widoczny w ostatnim tomie serii tył z różowym napisem „ROCK” i małą gwiazdą tego samego koloru (Lundqvist & Johansson 2016:27). Różowy element – serce – zdobi także krótki top, który Jin nosi na początku trzeciej części powieści (Lundqvist & Johansson 2016:4, 6-8, 10). Choć sama bluzka jest w kolorze zielonym, różowe zdobienie oraz odkrywający cały brzuch krój jasno wskazują, że jest to część garderoby charakterystyczna dla dziewcząt.

Mniej jednoznaczna jest z kolei bielizna Jin. Pierwszy jej wariant widzimy w tomie *Kivi & den gråtande goraffen*, gdy wujcia próbuje upodobnić się do goryla. Ma na sobie wówczas różowe majtki w cienkie paseczki, które mogą być zarówno damskimi figami, jak i męskimi slipami, oraz białą podkoszulkę w czerwone kropki (Lundqvist & Johansson 2012b:8-12, 13-14, 15-16, 19, 23, 26-28). W scenie kąpieli w wannie w *Kivi & Drakbrakaren* Jin ubrana(-ny) jest z kolei w niebieskie bokserki lub kąpielówki w czerwone krzyżyki/kwiatki (Lundqvist & Johansson 2016:8, 10). Niezależnie od tego, który z tych wariantów przyjmiemy interpretując dolną część ubioru wujci, oba z nich są charakterystycznymi elementami garderoby męskiej. Najbardziej neutralną częścią stroju Jin są brązowe spodnie, pojawiające się we wszystkich trzech tomach. Ubiór wujci jest zatem niejednoznaczny – część elementów jest typowo damska, część męska, a część neutralna. Co więcej, przekraczanie tradycyjnych norm wydaje się w przypadku tej postaci tym bardziej zasadne, że, jak zostaje kilkakrotnie zasugerowane na kartach serii, jest on(a) artyst(k)ą scenicznym(-ną). Przedstawiona(-ny) jest m.in. grając na gitarze i kontrabasie (Lundqvist & Johansson 2012a:31; Ilustracja 10), a na wiszącym w kuchni zdjęciu śpiewa z mikrofonem przy ustach (Lundqvist & Johansson 2012a:9). Rockowe usposobienie Jin, obok atrybutów muzycznych i koszulki z rebusowym napisem „ROCKSTAR”, podkreśla też jej/jego fryzura – popularny wśród muzyków lat 80. tzw. mullet, tradycyjnie będący uczesaniem męskim, ale który obecnie jest spotykany zarówno u chłopców, jak i dziewcząt. Jednocześnie, jasnoróżowy/brzoskwinowy kolor włosów wujci jest barwą stereotypowo kojarzoną z płcią żeńską. Kolejnym elementem mogącym kierować interpretację ku odczytaniu Jin jako kobiety jest makijaż – jako jedyna osoba w rodzinie wujcia przedstawiona jest z pomalowanymi na różowo powiekami. U wujci nie widać jednak charakterystycznych dla kobiet cech fizycznych, np. piersi, które zauważalnie zaznaczone zostały z kolei u krewnego(-ej) w niebieskim kombinezonie. Na

ilustracjach, na których Jin ubrany(-na) jest w krótki top, widać też wyraźne owłosienie na brzuchu, spotykane częściej u mężczyzn niż u kobiet. Brak jest jednak podobnie zaznaczonych włosów na nogach, rękach czy twarzy.

Podsumowując, można stwierdzić, że zarówno pod względem cech fizycznych, usposobienia, zachowania, jak i ubioru, Jin reprezentuje swoistą hybrydę cech charakterystycznych dla schematów męskiego i żeńskiego i niemożliwe jest przypisanie jej/go do wyłącznie jednej kategorii.

Podobna interpretacja dotyczy dziabci – kolejnego z członków rodziny Kivi, w którego przedstawieniu dostrzegamy cechy stereotypowo kojarzone zarówno z płcią męską, jak i żeńską, a także elementy neutralne. Jak wskazałam na początku niniejszego podrozdziału, dziabci, tak jak i Jin, przypisana została na poziomie dialogów szczególna autonomia, wpisująca obie postaci w schemat męski. Pomimo tego, na przestrzeni serii senior(ka) rodu odgrywa jednak zdecydowanie mniej znaczącą rolę niż wujcia, nie wykazując podobnej inicjatywy w działaniach i stale pozostając na drugim planie. Dziabcię charakteryzuje zdecydowanie większa pasywność, która szczególnie widoczna jest na ilustracjach, na których bohater(ka) stoi z boku lub z tyłu bądź idzie na końcu grupy krewnych (Lundqvist & Johansson 2016:4; Ilustracja 2). Kilkukrotnie dziabcia jest też zaprezentowana(-ny) jako osoba nie do końca samodzielna i potrzebująca pomocy ze strony innych. Ma problemy z mobilnością, co sygnalizuje obecność balkonika, który ma ze sobą na zdecydowanej większości ilustracji, opierając się o niego lub na nim siedząc, podczas gdy pozostali krewni stoją (np. Lundqvist & Johansson 2012b:9, 13-14, 23). Na rozkładówce 13-14 dodatkowo widać, jak jeden z młodszych członków rodziny pcha dziabcię, pomagając jej/mu przejść po trawie. Ponadto, na jednej z ilustracji bohater(ka) ma silnie przygarbione plecy, co również może wskazywać na problemy ze zdrowiem (Lundqvist & Johansson 2016:4). Dziabcia potrzebuje też wsparcia przy podstawowej higienie, co wspomniane zostaje na jednej z pierwszych stron *Kivi & den gråtande goraffen*, gdy stojąca pod drzwiami łazienki rodzina zwraca się do Kivi: „[...] Prosimy, wpuść nas! Natychmiast! Musimy umyć zęby i się wykapać i przebrać! A dziabcia jest zakatarzon_, musimy mu/jej wytrzeć nos!” (Ilustracja 11). Ponadto, u dziabci podejrzewać można potencjalne problemy kognitywne, co sugeruje humorystyczna scena w łazience (Lundqvist & Johansson 2016:8). Mdleje on(a) wówczas ze strachu, kiedy wydaje jej/mu się, że



Ilustracja 11: *Kivi & den gråtande goraffen* (Lundqvist & Johansson 2012b:5-6)

widzi w domowej wannie rekina, co jest jednak dość nieprawdopodobnym wydarzeniem⁶⁷. Wspomniane tu przykłady podkreślają u dziabci cechy charakterystyczne dla schematu żeńskiego: okazywanie lęku, pasywność i zależność od oraz poleganie na innych (Nikolajeva 1998; Trevino 2019). Należy jednak wziąć pod uwagę, że zwłaszcza ostatnie z nich są typowe dla wielu osób w podeszłym wieku, niezależnie od płci.

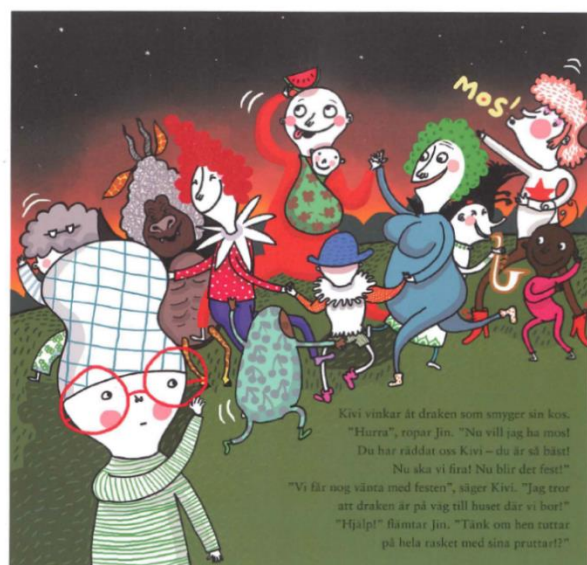
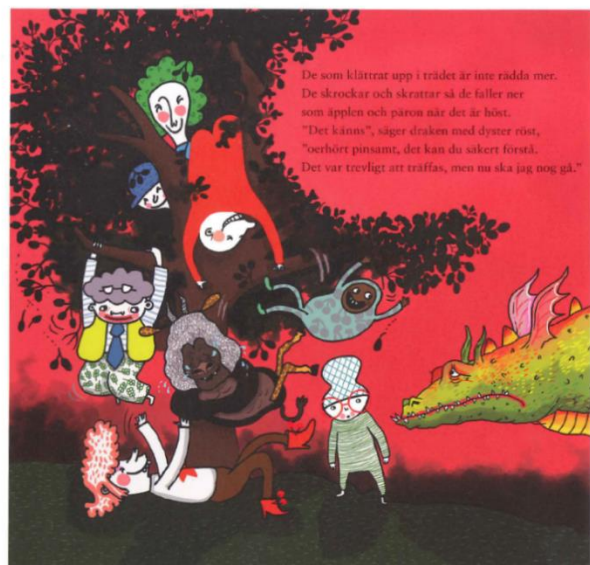
Jednocześnie, w ikonotekście nie brakuje przedstawień dziabci, które kontrastują z jej/jego wizerunkiem jako osoby o ograniczonej sprawności. Pierwszym z nich jest jedno ze zdjęć w domu Kivi, gdzie przedstawiona(-ny) jest stojąc na rękach (Ilustracja 12). Brak jest informacji na temat tego, kiedy fotografia została wykonana, jednak wygląd dziabci – ta sama fryzura i ubrania, które ma na sobie w trakcie przedstawionych w książkach wydarzeń – sugeruje, że jest ona aktualna i prawdopodobnie została zrobiona stosunkowo niedawno. Interpretację tę wzmacniają kolejne ilustracje, na których zachowanie dziabci nie współgra z opisanymi wyżej scenami, w których został on(a) przedstawiona jako zależna od innych osoba o widocznie ograniczonej mobilności. Gdy dom Kivi ulega podtopieniu z powodu wylewanych przez gorafę łez, dziabcia siedzi na wysokiej ramie łóżka, wylewając wiadrem wodę (Ilustracja 10). Choć nie jest jasne, jak się tam znalazł(a), przyjęta przez nią/niego poza bez wątpienia wymaga koordynacji, równowagi i siły, by

⁶⁷ Niemożliwa jest tu jednak jednoznaczna ocena zachowania dziabci i jej/jego interpretacji rozgrywających się w wannie wydarzeń – biorąc pod uwagę świat przedstawiony w serii Lundqvista i Johansson, w którym pojawia się m.in. grzmotsmok i gorafa, a także krokodyl, na którym Kivi pływa po zalanym przez łzy gorafy domu (Ilustracja 10), być może i rekin w łazience nie jest czymś zupełnie niemożliwym.



Ilustracja 12: *Kivi & den gråtande goraffen* (Lundqvist & Johansson 2012b:11-12)

unieść wypełnione płynem duże naczynie. Sprawność dziabci uwidacznia się także w scenie, gdy rodzina Kivi spada z drzewa po rozwiązaniu zagadki Grzmotasmoka (Ilustracja 13). Dziabcia zwisa trzymając się dłońmi gałęzi, a na jej/jego twarzy maluje się uśmiech. Wygląda, jakby miał(a) kontrolę nad sytuacją i czuł(a) się swobodnie w swojej pozie, która również jest wymagająca fizycznie. Czytelnik może odnieść wrażenie, że bohater(ka) oddaje się zabawie i wygłupom, i nie jest to pierwsza scena w serii, która sugeruje figlarny charakter dziabci: w drugim tomie to właśnie



Ilustracja 13: *Kivi & Drakbrakaren* (Lundqvist & Johansson 2016:25-26)

on(a) pomaga Jin w przemianie w goryla, z uśmiechem na ustach wysypując na podłogę zawartość odkurzacza (Ilustracja 14). Kolejnym przykładem sprawności i pogodnego usposobienia postaci jest scena, w której dziabcia tańczy z pozostałymi krewnymi na cześć Kivi (Ilustracja 13). Pomimo że ukazana(-ny) jest jedynie fragmentarycznie i tylko jedna ręka, noga oraz część głowy widoczne są zza czapki Kivi, podobnie jak na ilustracji z poprzedniej strony, obrazującej rodzinę Kivi spadającą z drzewa, jest to przedstawienie wyraźnie dynamiczne, na co wskazują uniesione kończyny oraz dodatkowe zaznaczenie ruchu poprzez umieszczone nad głową dziabci miękkie kreski. Przykłady te stanowią silną przeciwagę dla wykorzystanego w większości ikonotekstu wizerunku dziabci jako postaci zależnej i pasywnej, i ukazują go/ją jako aktywnego(-ną) oraz silnego(-ną), co wpisuje się z kolei w schemat męski (Nikolajeva 1998; Salmson & Ivarsson 2015; Salmson 2021). Również przypatrując się samym aktywnościom przedstawionym na ilustracjach wyróżnić można zachowania typowe dla obu schematów: zabawa na drzewie kojarzona jest częściej z chłopcami niż dziewczynkami, taniec to z kolei czynność stereotypowo łączona z płcią żeńską (Trevino 2019).



Ilustracja 14: *Kivi & den gråtande goraffen* (Lundqvist & Johansson 2012b:7-8)

Prymarny ubiór dziabci, pozostający niemal bez żadnych zmian w poszczególnych tomach, również łączy w sobie elementy męskie i żeńskie. Do pierwszej z grup przynależy niebieski

krawat, do drugiej luźne spodnie z zielonym/turkusowym roślinnym motywem⁶⁸ oraz pojawiające się w tomie pierwszym i drugim różowe kolczyki. Do stosunkowo neutralnych części garderoby zaliczyć można natomiast bluzkę w błękitne paski, żółtą kamizelkę i okulary w czarnych oprawkach. Na wszystkich ilustracjach dziabcia przedstawiona(-ny) jest boso, często z towarzyszącym jej/mu zielonym balkonikiem. Pod kątem kolorystyki, obok stereotypowo kojarzonych kolorów niebieskiego i różowego, w stroju dziabci obecne są zatem także barwy neutralne. Pod koniec tomu drugiego, gdy gorafa zalewa swoimi łzami dom Kivi, dziabcia ukazana(-ny) zostaje w wersji kąpielowej – w zielonych kąpielówkach w palmy i nagą górną połową ciała, częściowo zakrytą jedynie przez krawat (Ilustracja 10). Ubiór ten, będący dość nietypowym połączeniem części garderoby, oboma swoimi elementami odpowiada schematowi męskiemu. Tropem mogącym kierować odczytanie dziabci jako postaci kobiecej są z kolei pomalowane usta oraz bujna, choć krótka, fryzura, charakterystyczna dla starszych kobiet. Ułożone w ten sposób włosy i usta pomalowane na zmianę różową i czerwoną szminką obecne są na niemal wszystkich ilustracjach przedstawiających dziabcię⁶⁹. Podobnie jak w przypadku wujci Jin, tak i dziabcia jest postacią, którą trudno scharakteryzować pod kątem przynależności płciowej. Ponadto, łamie schematy ageistowskie: choć ikonotekst częściowo zawiera stereotypowe elementy kojarzone ze starością, nie brakuje też tych, które silnie z nimi kontrastują i zazwyczaj łączone są z młodością i siłą witalną. Postać dziabci można niniejszym uznać za wpisującą się w nurt normokrytyczny zarówno pod względem przynależności płciowej, jak i wieku – w przypadku obu tych kategorii dziabcia nie poddaje się utartym, tradycyjnym schematom, lecz łączy je z silnie kontrastującymi elementami, co skutkuje nieoczywistym i niejednorodnym wizerunkiem, w którym uwzględniono różnorodne, przeplatające się ze sobą cechy.

Poza Kivi i członkami jej/jego rodziny, zaimiek *hen* wykorzystany jest w serii także jako określenie dwóch innych, epizodycznych postaci ludzkich występujących kolejno w drugim i trzecim tomie serii. W *Kivi & den gråtande goraffen* jest to pracowni(cz)k(a) ogrodu zoologicznego, obecny(-na) na stronach 16, 17, 19-20 oraz 24. Strój na pierwszym z wizualnych

⁶⁸ Na większości ilustracji widoczny na spodniach wzór przedstawiający liście ma kolor delikatnej bądź bardziej intensywnej zieleni (np. Lundqvist & Johansson 2012a:30; Lundqvist & Johansson 2012b:14; Lundqvist & Johansson 2016:4), na niektórych z nich przyjmując jednak barwę wpadającą w turkus (Lundqvist & Johansson 2012b:9, 23).

⁶⁹ Wyjątkami są wizerunek dziabci na jednym z wiszących w domu zdjęć (Lundqvist & Johansson 2012b:11) oraz dwie ilustracje przedstawiające wizytę rodziny w zoo (Lundqvist & Johansson 2012b:14, 19), gdzie na ustach bohatera(-rki) nie widać śladu szminki, co może być jednak wynikiem niewielkiego rozmiaru postaci oraz jej mimiki na wyżej wymienionych ilustracjach.

przedstawień (Ilustracja 15) składa się z kombinezonu w kolorze khaki, czapki z daszkiem tej samej barwy, czerwonych butów przypominających niskie kalosze oraz dwóch bransoletek na lewej ręce. Pierwsze dwa z wymienionych elementów, które ewidentnie składają się na strój roboczy postaci i pasują do wykonywanej przez nią pracy fizycznej⁷⁰, sklasyfikować można jako neutralne płciowo. Ubiór roboczy ulega nieznacznym zmianom na ilustracjach przedstawiających kolejno retrospekcje pracownika(-niczki) wspominającego(-ej) mieszkające niegdyś w zoo goryle oraz jego/jej wyobrażenie przypuszczalnych demonstracji, które mogłyby mieć miejsce, gdyby gorafa znajdowała się na widoku (Lundqvist & Johansson 2012b:17, 24). Kombinezon jest wówczas czysty, bez plam widocznych na ilustracjach obrazujących wizytę Kivi w zoo, a na przedstawieniu ze strony 24 postać ma na ramieniu wypełnioną słomą torbę z siatki wchodzącą zapewne w skład wyposażenia służbowego⁷¹ (Ilustracja 16). Sama odzież robocza, choć jest w kolorze, który może być kojarzony z płcią męską jako typowy m.in. dla wojskowych uniformów, ma jednak stosunkowo neutralny krój, bez charakterystycznych dla konkretnej płci elementów, i odpowiada wykonywanemu przez postać zajęciu i miejscu pracy. Jedynym odstępstwem jest

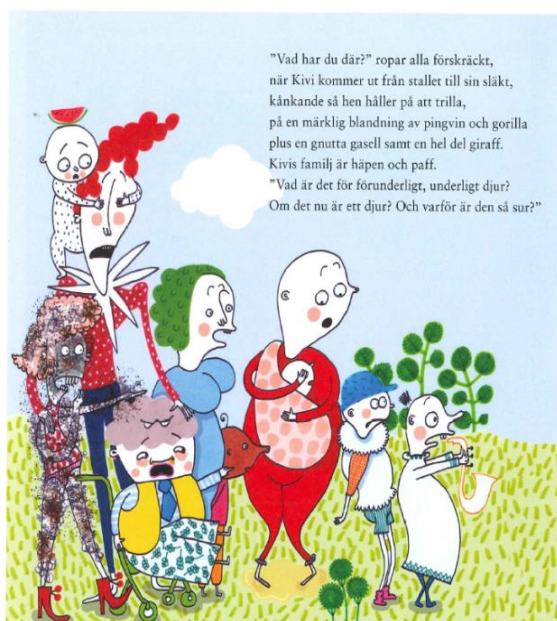


Ilustracja 15: *Kivi & den gråtande goraffen* (Lundqvist & Johansson 2012b:15-16)

⁷⁰ Choć konkretne zadania służbowe nie zostają wskazane w ikonotekście, rodzaj ubrania, widoczny na nim brud oraz otoczenie, w jakim przedstawiona jest postać, stanowią jasny sygnał o rodzaju wykonywanej przez nią pracy.

⁷¹ Analizując wcześniejsze rozkładowki, zauważyć można pustą torbę zawieszoną na drzwiach baraku, w którym zamknięta jest gorafa (Lundqvist & Johansson 2012b:21-22), a słoma ma identyczny kolor i formę jak na ta leżąca w stajni na Ilustracji 15.

stosunkowo nietypowy kolor butów, które swoją barwą mogą wpisywać się w schemat żeński⁷². Ich model natomiast, podobnie jak kombinezon, odpowiada miejscu pracy bohatera(-rki). Wskazać można jednak trzy inne atrybuty, ze względu na które na poziomie wizualnym pracowni(cz)k(a) zoo może zostać zinterpretowany(-na) jako kobieta. Są to różowa i pomarańczowa bransoletka na lewej ręce, dłuższe, niemal sięgające ramion włosy, oraz biust widoczny na dwóch z pięciu wizerunków postaci (Ilustracja 15; Ilustracja 16). Zwłaszcza ostatni z wymienionych elementów sugeruje, że jest to kobieta, jednak jednoznaczne odczytanie płci bohatera(-rki) na tej podstawie stoi w silnym kontraście do jego/jej językowego obrazu opisanego w części 4.1.1.2.



Ilustracja 16: *Kivi & den gråtande goraffen* (Lundqvist & Johansson 2012b:23-24)

Również w zachowaniu i emocjach pracownika(-niczki) zoo widzimy elementy typowe dla schematu męskiego. Najbardziej wyróżniającą się cechą jest obojętność wobec gorafy – jak sam(a) mówi, zwierzę jest „brzydkie” i „ma nierówno pod sufitem” (Lundqvist & Johansson 2012b:24). Nie wykazuje empatii wobec płaczącego stworzenia i jasno zaznacza, że jest ono

⁷² Barwa czerwona nie jest jednak równie silnie nacechowana płciowo jak niebieska i różowa. W części badań dotyczących płci kulturowej i kolorów nie jest ona uwzględniana, co może świadczyć o jej neutralności, część wskazuje jednak na preferencje tego koloru u dzieci płci męskiej (Jonaskaite et al 2019) oraz u dorosłych kobiet (Jonaskaite et al 2019; Grisard 2019). Ponieważ analizowaną postacią jest dorosły, użycie tego koloru może więc wzmocnić jej interpretację jako kobiety.

jedynie problemem – nie próbuje w żaden sposób go zrozumieć ani mu pomóc, lecz trzyma je w izolacji, by swoim wyglądem i zachowaniem nie wadziło innym. Ostre słowa pod adresem zwierzęcia, a także jego traktowanie – zamknięcie w ciemnym baraku – noszą wręcz znamiona brutalności, która podobnie jak obojętność reprezentuje schemat męski (Nikolajeva 1998:64-65). Chłodne podejście bohatera(-rki) widoczne jest ponadto w stosunku do innych zwierząt, co obrazuje scena, w której wspomina on(a) mieszkające niegdyś w ogrodzie zoologicznym goryle:

Typen funderar och petar sitt öra.
»Gorillor?« säger hen. »Jo, nu ska du få höra:
Jag HADE gorillor en gång, jajamän,
men sådana skaffar jag aldrig igen.
Det var omöjligt att hålla dem inne i buren
– jämt bröt de sig in hos de andra djuren.
De stegade vilt och hade fest hela kvällen
med pingviner, giraffer och dorkagasellen.
Det blev stökigt och bökitigt och till slut var jag tvungen
att skicka tillbaks dem med flygplan till djungeln.
Där bor de nu. De lever och mår,
och trivs och har hälsan så vitt jag förstår«
[Typ zastanawia się i drapie po uchu.
»Goryle?« mówi. »A tak, słuchaj:
MIAŁ_M kiedyś goryle, oj tak,
i nigdy więcej ich sobie nie sprawię.
Nie dało ich się utrzymać w klatce
– wciąż włamywały się do innych zwierząt.
Broiły i robiły wieczorne imprezy
z pingwinami, żyrafami i gazelami pustynnymi.
Było brudno i głośno więc był_m zmuszon_
odesłać je samolotem z powrotem do dżungli.
Tam teraz mieszkają. Żyją i czują się dobrze
i cieszą się zdrowiem, z tego co rozumiem«]
(Lundqvist & Johansson 2012b:17).

Towarzysząca wypowiedzi bohaterki(-ra) ilustracja ma charakter symetryczny wobec tekstu, obrazując wydostającego się z klatki goryla oraz imprezę, jaką urządziły sobie zwierzęta (Lundqvist & Johansson 2012b:17-18). Tańcząc, przytulając się, jedząc i pijąc miło spędzają czas, co podkreślają ich szerokie uśmiechy. Pracowni(cz)k(a) wydaje się jednak zupełnie nie

przejmować samopoczuciem zwierząt, skupiając się wyłącznie na tym, by w ogrodzie zoologicznym panowały cisza i porządek. Również informacji o odesłaniu goryli i ich obecnym stanie nie towarzyszą szczególne emocje – chociaż postać wspomina o ich zdrowiu i kondycji psychicznej, nie wydaje się, żeby aspekty te były dla niego/niej szczególnie istotne. Można odnieść wręcz wrażenie, że nie jest nawet pewny(-na) tego, co właściwie się teraz z nimi dzieje. Opisana scena, pomimo że naznaczona komizmem i ironią, pokazuje, że bohater(ka) niewzruszenie odmawia zwierzętom autonomii i możliwości samostanowienia w jakimkolwiek zakresie. Jest to w dużej mierze symptomatyczne dla instytucji, jaką jest ogród zoologiczny i jednocześnie kontrastuje z opisaną w części 4.1.2.1.1 postawą Kivi i jej/jego reakcją na sytuację gorafy, podkreślając dominującą i obojętną pozycję, jaką pracowni(cz)k(a) zajmuje wobec zwierząt.

Kolejnymi wyróżniającymi się u niego/niej cechami są aktywność i myślenie analityczne, na co wskazują podjęte przez niego/nią decyzje dotyczące zamknięcia gorafy i pozbycia się nieposłusznych goryli. Pomimo że w przypadku tych drugich bohater(ka) wspomina, że był(a) zmuszony(-na) wsadzić je w samolot do dżungli, w ikonotekście brakuje informacji na temat tego, kto ewentualnie stał za tym nakazem. W tym przypadku stwierdzenie można interpretować niekoniecznie jako faktyczny nacisk ze strony trzeciej osoby, lecz jako wyrażenie tego, że pracowni(cz)k(a) nie widział(a) żadnego innego rozwiązania dla zaistniałej sytuacji i dokonał(a) w swojej ocenie jedyne go możliwego wyboru. Decyzyjność postaci zostaje za to jasno podkreślona, gdy opowiada ona o gorafie – to właśnie od pracownika(-niczki) zoo zależy, co dzieje się ze zwierzęciem, co wyraźnie wybrzmiewa w wypowiedzi, w której kilkakrotnie pojawia się zaimek *jag* [ja], gdy opowiada on(a) o odizolowaniu zwierzęcia oraz nieudanych próbach jego oddania (Ilustracja 16). W tej samej scenie wskazuje też powody zamknięcia zwierzęcia w odosobnieniu, co wynikało z obawy przed ewentualnymi protestami ze strony innych zwierząt i odwiedzających zoo gości. Uwidacznia to zdolność do przewidywania i zapobiegania następstwom zaistniałej sytuacji.

Również w postawie i mimice pracownika(-niczki) ogrodu zoologicznego zauważalne są emocje stereotypowo łączone z płcią męską, co widzimy w scenie rozmowy o gorafie. Gdy Kivi pyta o źródło dochodzącego ze stajni płaczu, na twarzy pracownika(-niczki) maluje się złość i irytacja, wyrażone poprzez zmarszczone brwi i wykrzywione usta (Lundqvist & Johansson 2012b:20). Gdy w ostatniej scenie, w której uczestniczy, bohater(ka) opowiada o gorafie, brwi opuszcza jeszcze niżej, ramiona trzyma skrzyżowane na piersi, a pomiędzy lekko uchylonych,

skrzywionych ust widać zęby, co nadaje postaci groźnego, wręcz nieco agresywnego wyglądu (Ilustracja 16). Na ilustracjach między pracownikiem(-niczką) zoo a pozostałymi postaciami został też oddany wyraźny fizyczny dystans, co w połączeniu z mową ciała i opisanym w tekście stosunkiem do innych istot podkreśla jego/jej brak relacji. Bohatera(-rkę) widzimy wówczas stojącego(-cą) z boku (Lundqvist & Johansson 2012b:17, 19), a nawet na osobnej ilustracji w obrębie tej samej strony (Ilustracja 16). Jedynie na stronie 20 napotkamy wizualną reprezentację, gdzie dystans między pracowniczką(-nikiem) zoo a inną postacią jest znacznie zmniejszony: dzieje się to, gdy Kivi pyta o dochodzący ze stajni płacz. Zredukowanie odległości wobec innej postaci nie dzieje się jednak z inicjatywy osoby pracującej w ogrodzie – to Kivi podchodzi bezpośrednio do pracownika(-niczki) zadając mu/jej pytanie, co skutkuje niezadowoleniem dorosłego. Brak widocznych bliskich relacji, zachowywany dystans oraz niechęć w interakcji z Kivi podkreśla opisane wyżej wrażenie obojętności, a także może wskazywać na niezależność postaci, również wpisującą się w schemat męski (Nikolajeva 1998:64-65).

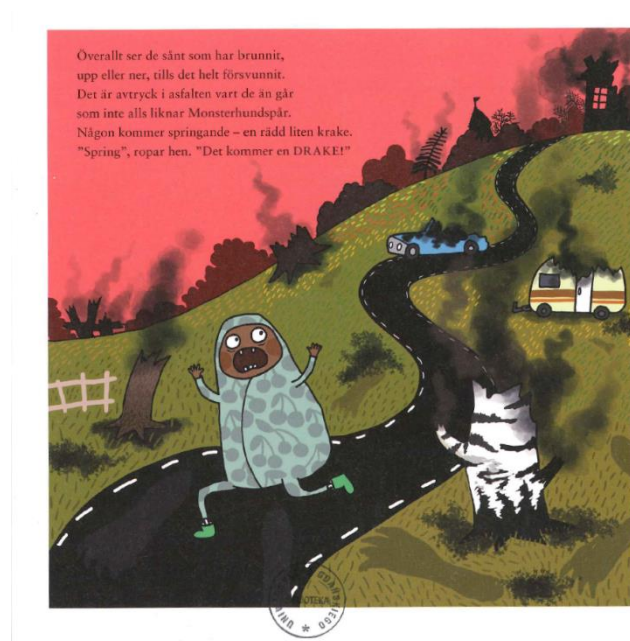
Mając na uwadze wszystkie wymienione aspekty, można stwierdzić, że ikonotekstowe przedstawienie osoby pracującej w ogrodzie zoologicznym nie jest spójne wyłącznie z jednym schematem płci. Pomimo że w wyglądzie zewnętrznym zawarte są elementy silnie związane z kobiecością, jej zachowanie, emocje oraz językowy obraz odpowiadają z kolei schematowi męskiemu, tworząc swoisty dysonans znacznie utrudniający jednoznaczną klasyfikację bohatera(-rki) pod względem płci.

Ostatnią z omawianych w tej części pracy postaci z serii o Kivi jest osoba uciekająca przed Grzmotsmokiem. Pojawia się ona na czterech ilustracjach (Lundqvist & Johansson 2016:16, 20, 25, 26), gdzie ubrana jest w kombinezon o przygaszonej, seledynowej barwie z naciągniętym kapturem i delikatnymi nadrukami w kształcie szarych wisienek. Na stopach ma zielone buty bądź skarpetki⁷³, wyróżnia się spośród innych bohaterów i bohaterek nienaturalnie owalnym kształtem ciała i nieproporcjonalnie chudymi rękoma i nogami. Wygląd zewnętrzny nie reprezentuje zatem żadnego ze schematów płci – zastosowanie neutralnego koloru i kroju ubioru oraz ukrycie pod nim ewentualnych cech mogących naprowadzić czytelnika na interpretację postaci jako dziewczynki/kobiety lub chłopca/mężczyzny (np. budowa ciała, włosy) wykluczają jej

⁷³ Na stronie 16 (Ilustracja 17) są to niskie kalosze, modelem przypominające buty Kivi z tomu *Kivi & den gråtande goraffen*, na stronach 25 i 26 postać wygląda z kolei, jakby miała na sobie skarpetki – co może być jednak związane z rozmiarem jej wizerunku, który na tych stronach jest około dwukrotnie mniejszy niż na stronie 16. Część szczegółów być może nie została z tego powodu równie wyraźnie zaakcentowana jak na pierwszym z przedstawień.

jednoznaczne odczytanie. Niewielki rozmiar oraz przymiotnik „małe” użyty w opisie może sugerować jedynie, że bohater(ka) jest dzieckiem. Zastosowana tu strategia przedstawienia wizualnego jest tym samym podobna do tej przy charakterystyce Kivi.

W zachowaniu postaci obecne są jednak także cechy stereotypowe, spośród których szczególnie wyróżnia się strach. Obecny jest zarówno w komunikacie tekstowym, gdzie narrator używa przymiotnika „wystraszon_” do opisu postaci, jak i w komunikacie wizualnym, który ilustruje uciekającą(-cego) w popłochu bohaterkę(-ra) (Ilustracja 17). Użycie wspomnianego w części 4.1.1.2. określenia *krake* [biedactwo], sygnalizującego współczucie, nie tylko podkreśla trudne okoliczności, w jakich się on(a) znalazł(a), ale również jego/jej bezbronność, przynależną do schematu żeńskiego. Przerazenie i panika towarzyszące ucieczce zaznaczone zostały ponadto w postawie ciała: postać biegnie po drodze wśród spalonych przez ogień Grzmotosmoka drzew, z uniesionymi rękoma i szeroko otwartymi oczami i ustami. Atmosferę grozy dodatkowo wzmacnia czerwone niebo, które stanowi silny kontrast dla jasnych barw tła użytych na pierwszych stronach książki. Niezwykle istotny dla interpretacji postaci w tej scenie jest jednak towarzyszący ilustracji tekst, który eksponując jej przerażenie i bezbronność wobec niszczącego miasto potwora, wskazuje także na elementy charakterystyczne dla schematu męskiego, takie jak aktywność i pomaganie innym w sytuacjach związanych z zagrożeniem (Nikolajeva 1998; Trevino 2019).



Ilustracja 17: *Kivi & Drakbrakaren* (Lundqvist & Johansson 2016:16)

Bohater(ka), widząc przed sobą Kivi i jej/jego rodzinę, nie szuka u nich pomocy czy schronienia, lecz ostrzega ich przed zbliżającym się potworem: „»Uciekajcie«, krzyczy. »Nadchodzi SMOK!«” (Ilustracja 17). Relację tekstu i obrazu można scharakteryzować tu jako komplementarną – biorąc pod uwagę jedynie ilustrację, wizerunek postaci dominują emocje ściśle związane z sytuacją zagrożenia, takie jak strach, panika i zatrwożenie, tekst wskazuje jednak także na aktywne aspekty działania bohatera(-rki) i troskę o innych, którą okazuje nawet w okolicznościach silnie stresowych.

Lęk przed Grzmotsmokiem widoczny jest ponadto na ilustracji przedstawiającej bohaterów i bohaterki ukrywające się przed niebezpiecznym stworem na drzewie (Lundqvist & Johansson 2016:20). Postać uciekająca przed Grzmotsmokiem znajduje się przy prawej krawędzi ilustracji, wśród krewnych Kivi, siedząc na gałęzi. Z szeroko otwartymi oczyma wpatruje się w rozmawiające z monstrem Kivi, jej/jego usta układają się w zygzak, co daje wrażenie głębokiego dyskomfortu i lęku, a lekko ugięte w kolanach nogi i ręce przyłożone do brzucha świadczą o napięciu i zdenerwowaniu towarzyszącym sytuacji. Również tekst podkreśla zasygnalizowaną w warstwie wizualnej groźbę: „[...] [Ping] kryje się przerażon_razem z biedactwem i wystraszoną rodziną Kivi. Szczękają zębami i drżą. Aż całe drzewo się trzęsie, aż liście spadają i gałęzie trzeszczą” (Lundqvist & Johansson 2016:20). Strach postaci widzimy także na stronie 22, gdy chowające się przed Grzmotsmokiem na drzewie biedactwo wzywa pomocy: „Pomocy, on zaraz kichnie!” (Lundqvist & Johansson 2016:22). W scenie tej postać uciekająca przed Grzmotsmokiem jest bezbronna, pasywna i wystraszona, nie wykazuje oznak aktywnej postawy i nie przejmuje inicjatywy jak w przypadku poprzedniego przedstawienia, co jednoznacznie wpisuje ją w schemat żeński.

Zupełnie inny nastrój dominuje z kolei na stronach 25 i 26, gdy po poznaniu problemu Grzmotsmoka bohaterowie(-rki) opuszczają drzewo, a następnie zaczynają świętowanie na cześć Kivi (Ilustracja 13). Na pierwszej z nich postać uciekająca przed Grzmotsmokiem przedstawiona jest w locie, bezwiednie spadając z drzewa, na którym ukrywała się wraz z rodziną Kivi. Ręce i nogi ma uniesione, a na jej twarzy maluje się szeroki uśmiech – upadek z drzewa nie wydaje się tu czymś ryzykownym czy bolesnym, postać wydaje się raczej rozluźniona i rozweselona. Jasno sygnalizuje to, że niebezpieczeństwo związane z niespodziewaną wizytą stwora w miasteczku zostało zażegnane – mieszkańcy, zrozumiałwszy że Grzmotsmok wcale nie chce zniszczyć ich domów, nie odczuwają już strachu związanego z jego obecnością. I tu widzimy w tekście silnie

kontrastujące z widocznym wcześniej strachem ulgę i radość związane z rozwiązaniem zagadki Grzmotosmoka: „Ci, którzy wspięli się na drzewo już się nie boją. Chichoczą i śmieją się, tak że aż spadają jak jabłka i gruszki na jesień” (Ilustracja 13).

Na ostatniej z ilustracji przedstawiającej postać uciekającą przed Grzmotosmokiem jest ona ukazana tyłem, co ogranicza pole interpretacyjne odnośnie do jej samopoczucia i przeżywanych emocji – twarz bohaterki(-ra) jest tu zupełnie niewidoczna. Postawa ciała, uchwyconego w trakcie tańca, z wyciągniętymi rękoma i nogami w pół kroku jasno wskazuje jednak na dynamiczne przedstawienie postaci, która wraz z rodziną Kivi oddaje się zabawie. Efekt ruchu zaakcentowany został ponadto poprzez dwie równoległe linie przy biodrze, dodatkowo nadające energii i żywioowości – zabieg, który autorka ilustracji zastosowała również przy trzech innych postaciach na tej samej stronie.

Przedstawienie postaci uciekającej przed Grzmotosmokiem obejmuje tym samym zarówno zachowania i postawy odpowiadające schematowi żeńskiemu: bezbronność, pasywność i widoczne okazywanie emocji (Nikolajewa 1998), jak i te reprezentujące schemat męski: aktywność, postawa opiekuńcza i pomaganie innym w sytuacji zagrożenia (Nikolajewa 1998; Trevino 2019). Co warto uwagi, ostatnie z nich szczególnie silnie zaznaczone są w komunikacie werbalnym, warstwa wizualna ikonotekstu skupia się z kolei przede wszystkim na cechach charakteru stereotypowo łączonych z płcią żeńską. Wygląd postaci jest natomiast neutralny – podobnie jak w przypadku Kivi, brak jest w nim jednoznacznych elementów związanych z jednym ze schematów, które mogłyby pokierować interpretację postaci ku odczytaniu jej jako dziewczynki lub chłopca.

Postać epizodyczna, wobec której użyty został zaimek *hen*, poza serią o Kivi pojawia się również w innej książce z tekstem Jespera Lundqvista: *Familjejakten*, do której ilustracje stworzył Daniel Sjö. Bohaterem(-rką) neutralnym(-ną) płciowo jest tu Eugene, jedna z osób, którą w trakcie swojej wizyty na Ziemi spotyka przybysz z kosmosu. Jak sygnalizuje tytuł, jego wyprawa pokierowana jest poszukiwaniami rodziny – konceptu nieznanego na planecie, z której pochodzi. Rozbudzona nowym słowem ciekawość kosmity staje się przyczynkiem do podróży i próby rozwikłania znaczenia niejasnego terminu. W trakcie pobytu na Ziemi odwiedza rodziny na całym świecie, zabierając członków niektórych z nich na pokład swojego statku, by towarzyszyli mu w wyprawie, z czego dziewięć rodzin zostaje w bardziej szczegółowy sposób przedstawionych w ikonotekście: pozostające w relacji komplementarnej tekst i obraz dostarczają informacji zarówno

o strukturze rodzin, jak i o wyglądzie i imionach poszczególnych krewnych, a w niektórych przypadkach także o ich zwyczajach, a nawet przeszłości. Wśród poznanych osób znajdują się m.in. postaci hetero- i nieheteronormatywne, rodzice samotnie wychowujący dzieci, rodzice sprawujący opiekę naprzemienną, jak i osoby bezdzietne. Eugene, mieszkający wraz ze swoim kogutem, jest ósmą zaprezentowaną w książce rodziną.

Jak wskazałam w części 4.1.1.2. bohater(ka) określana zaimkiem *hen* nosi imię typowo męskie, co wyróżnia go/ją spośród innych analizowanych postaci. Interpretację Eugene jako mężczyzny dodatkowo wzmacnia jego sylwetka i fizjonomia. Stojący pośrodku ilustracji 18 ubrany(-na) w różowy garnitur bohater(ka) wyróżnia się wzrostem – jest jedną z najwyższych osób, które przybysz z kosmosu zabiera na swój statek – oraz ogoloną/łysą głową. Na wszystkich ilustracjach ma na sobie garnitur i koszulę, nie nosi makijażu ani biżuterii. Jedynym dodatkiem jest widoczna w scenie przedstawiającej imprezę zawieszona na szyi żółta girlanda (Ilustracja 19).



Ilustracja 18: *Familjejakten* (Lundqvist & Sjö 2019:35-36)

Jest to jednak nie tyle część stylizacji Eugene(’a) świadcząca o jej/jego guście modowym, co raczej okazyjna ozdoba związana z odbywającą się zabawą – niemal połowa postaci na rozkładówce nosi podobne girlandy i występują one wyłącznie na ilustracji obrazującej świętowanie. Jako jedyny element wyglądu nie wpisujący Eugene(’a) w schemat męski wskazać można barwę jego/jej



Det blir fika och fest och fyrverkerier.
Rymdfiluren visar sina fotografier:
"Här är en familj! Och här är en till!
Och varje familj är precis som den vill.

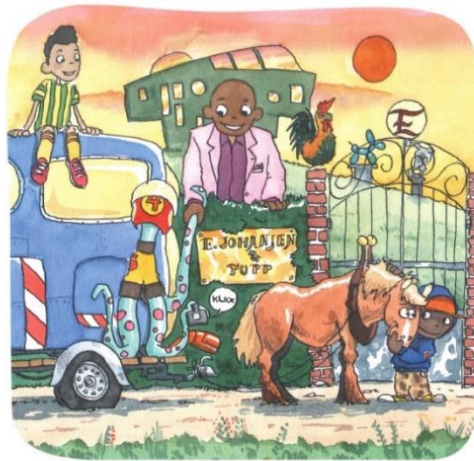
Familjer liknar inte varandra.
Och ingen är mer familj än de andra!
Filurerna utbrister: "Så underbart!
Är vi också en familj...?"

Ilustracja 19: *Familjejakten* (Lundqvist & Sjö 2019:33-34)

ubrań: typowo męska odzież jest w kolorze różowym⁷⁴, tradycyjnie kojarzonym z płcią żeńską (Ilustracje 18-20). Nie wydaje się to jednak znacząco wpływać na interpretację płci postaci: cechy fizyczne Eugene('a) i męski fason odzieży zaznaczone są na ilustracji na tyle wyraźnie, że samo użycie różu nie sprawia wrażenia, że bohater(ka) może być odczytana jako kobieta. Na podstawie samego wyglądu może być on(a) raczej zinterpretowany(-na) jako mężczyzna dokonujący niestereotypowych wyborów modowych. Eugene jest też postacią ciemnoskórą, co, chociaż w żaden sposób nie stanowi wyznacznika płci, świadczy o inkluzywności tekstu odnośnie do pochodzenia etnicznego. Widoczne jest to także na przykładzie pozostałych postaci tworzących mozaikę konstelacji rodzinnych, co opisuję szerzej w podrozdziale 4.5.

Ze względu na to, że Eugene jest postacią epizodyczną, w ikonoteksie brakuje szczegółowych danych na jej/jego temat. Zamieszczone informacje dają przede wszystkim wgląd w sytuację mieszkaniową bohatera, który wraz z kogutem mieszka w dwunastopokojowym domu. Ilustracja ukazuje dom zarówno z zewnątrz, jak i w środku (Ilustracja 20), a uwagę przykuwają w szczególności modernistyczna, przypominająca statek kosmiczny bryła budynku oraz awangardowy wystrój pomieszczenia, w którym Eugene przyjmuje gości. Rozmiar i kształt domu,

⁷⁴ Na Ilustracjach 19 i 20 koszula jest barwy fioletowej. Różnica w kolorze między poszczególnymi stronami może być wynikiem zarówno błędu drukarskiego, jak i zaplanowanego lub niezaplanowanego działania ilustratora (przypatrując się wizerunkom Eugene('a) w *Familjejakten* dostrzec można również różnice w długości rozcięcia kołnierza koszuli na ilustracjach). Niezależnie od przyczyny rozbieżności, oba warianty kolorystyczne – róż i fiolet – są tradycyjnie kojarzone z płcią żeńską.



Det går långsamt för rymdskeppet. Fast hästen drar allt vad hon orskar har de halvvägs kvar till vindkraftsparken, och timmen är sen. De stannar till vid ett hus – där bor Eugene.



"Välkomna, vänner! Stanna ett tag," säger hen glatt. "Här bor jag helt själv med en tupp i tolv rum och kök. Vad otroligt roligt att ni kom på besök!"

Ilustracja 20: *Familjejakten* (Lundqvist & Sjö 2019:25-26)

leżącego na dużej działce otoczonej żywopłotem, oraz brama z wykutym inicjałem właściciela(-lki) i zawieszona obok złota tabliczka świadczą o jego/jej wysokim statusie majątkowym. Nie zostaje jednak wskazane, z czego utrzymuje się Eugene, co mogłoby służyć jako ewentualny trop w interpretacji postaci pod kątem płci. W pokoju, w którym śpią goście wyróżnić można za to elementy związane z kinematografią: plakat na ścianie i stojący na podłodze ekran, na którym wyświetlany jest czarno-biały film, które mogą zarówno sugerować, że bohater(ka) działa zawodowo w branży filmowej, jak i świadczyć wyłącznie o jego/jej hobby. Chociaż samo zainteresowanie lub praca w kinematografii nie jest nacechowana płciowo, widoczne elementy filmowe wyróżniają się brutalnością i agresją – cechami charakterystycznymi dla schematu męskiego (Nikolajeva 1998; Trevino 2019; Salmson & Ivarsson 2015; Salmson 2021). Na ścianie wisi m.in. afisz filmu *Szczęki* (1975), a na znajdującym się pod nią ekranie wyświetlany jest western, również będący gatunkiem filmu stereotypowo łączonym z płcią męską, w którym jednymi z charakterystycznych wątków są walka i przemoc. Nawiązanie filmowe stanowi także stojący przy stoliku z napojami fotel Ovalia Egg projektu Henrika Thora-Larsena, który pojawił się w filmach *Faceci w czerni* (1997) i *Faceci w czerni II* (2002). Także ich fabuła i główni bohaterowie reprezentują szereg cech i elementów typowych dla schematu męskiego. Poza wymienionymi odniesieniami filmowymi, w pokoju znajduje się też inny atrybut świadczący o stereotypowo męskich zainteresowaniach Eugene: wiszący obok plakatu *Szczęki* wizerunek

Muhammada Ali. Boks, jako sport walki, jest kolejnym elementem przynależnym do schematu męskiego (Trevino 2019). Pozostałe widoczne na ścianie plakaty lub zdjęcia nie są jednak równie silnie nacechowane pod kątem płci. Po lewej stronie widać czarno-biały wizerunek mężczyzny z wąsem, być może Charliego Chaplina, na środku plakat koncertowy nieokreślonego(-ej) artysty(-tki) z gitarą, a po prawej wizerunek dwóch przytulających się postaci. Brak dalszych informacji o obiektach uniemożliwia jednak ich głębszą interpretację. Również pozostałe przedmioty i części wystroju pomieszczenia nie wyróżniają się szczególnie pod kątem schematów płci – brak jest innych obiektów budzących konotacje z konkretną płcią, a szeroka gama kolorystyczna również nie pozwala na jednoznaczne przypisanie do któregoś ze wzorców. Kolory niebieski i różowy występują w podobnych proporcjach, ponadto użyte zostały barwy neutralne takie jak pomarańcz, żółć czy zieleń.

W zachowaniu Eugene('a) obecne są zatem zarówno elementy odpowiadające stereotypowo postrzeganej męskości, jak i kobiecości. Pierwszą z cech jest niezależność związana z samodzielnym mieszkaniem, co jest szczególnie podkreślone w tekście, gdy Eugene zaprasza gości do swojego domu: „[...] mieszkam tu zupełnie sam(a), z kogutem [...]” (Ilustracja 20). Chociaż obecność ptaka zostaje wyraźnie zaznaczona w wypowiedzi Eugene('a) oraz na ilustracjach, w tym na wiszącej na płocie tabliczce informującej przechodniów o tym, kto zamieszkuje dom, nie jest on traktowany jako równoprawny członek gospodarstwa domowego, lecz raczej jako zwierzę domowe. Gdy bohater(ka) decyduje się dołączyć do przybysza z kosmosu i razem z nim ruszyć w dalszą podróż, nie bierze ze sobą koguta, co zostaje zdawkowo wspomniane na kolejnej stronie: „Eugene jedzie z nimi, ale zostawia swojego koguta” (Lundqvist & Sjö 2019:27). Brak dalszej informacji pozostawia szerokie pole do interpretacji zachowania Eugene('a). Czy samodzielne dołączenie do grupy jest wyrazem niezależności? Czy pozostawienie koguta można odczytać jako obojętność w stosunku do zwierzęcia? Czy Eugene wykazał(a) się troską i zapewnił(a) mu na czas nieobecności odpowiednią opiekę? Ze względu na brak informacji na ten temat w ikonotekście rozstrzygnięcie powyższych pytań jest niemożliwe.

Cechami wyraźniej zaznaczonymi w książce są natomiast charakterystyczne dla schematu żeńskiego opiekuńczość i pomaganie innym w sytuacji związanej ze stresem emocjonalnym (Nikolajeva 1998; Trevino 2019). Gdy grupa przybysza z kosmosu ciągnąc za sobą zepsuty statek zatrzymuje się wieczorem pod domem Eugene('a), ta/ten bez wahania zaprasza obcych do siebie i od razu nazywa ich przyjaciółmi: „»Witajcie, przyjaciele! Zatrzymajcie się na chwilę« mówi

wesoło [...]” (Ilustracja 20). Radość gospodarza(-dyni) z wizyty widoczna jest zarówno w tekście, jak i na obrazie. Na twarzy bohatera(-rki) maluje się szeroki uśmiech, na poziomie narracji styl wypowiedzi Eugene(’a) jest określony jako wesoły, a i on(a) sam(a) podkreśla: „»[...] Jak niesamowicie fajnie, że wpadliście w odwiedziny!«” (Ilustracja 20).

Strategia budowania neutralności płciowej w przypadku postaci Eugene(’a) różni się zatem od pozostałych analizowanych w niniejszym rozdziale postaci – zarówno na poziomie imienia, aparycji oraz zaprezentowanych w ikonotekście zachowań i emocji. Chociaż przy konstruowaniu wyglądu zewnętrznego ilustrator sięgnął zarówno po cechy stereotypowo męskie, jak i żeńskie, to pierwsze z nich są zdecydowanie dominujące. Neutralne nie jest również imię postaci, a aspekty jej osobowości i usposobienie ukazane są w znacznie ograniczonym stopniu. Zachowanie bohatera(-rki) wobec gości odpowiada schematowi żeńskiemu, przedstawione na ilustracjach zainteresowania są natomiast charakterystyczne dla schematu męskiego. Eugene, na podstawie swojego imienia i wyglądu, jak i obecnych w ikonotekście nawiązań filmowych i sportowych oraz braku silnie zaznaczonych elementów żeńskich, odczytany może zostać zatem jako niewpisujący się w pełni w tradycyjne schematy płci mężczyzna.

Ostatnią grupę postaci drugoplanowych stanowią bohaterki(-rowie) obecni na rozkładówkach abecadlników. Reprezentują one/oni kolejno następujące hasła: *Jordskredsseger* [lawinowe zwycięstwo; Kim & Källström 2018:21-22], *Olycksfågeln* [pechowiec; Kim & Källström 2018:31-32] i *Yrväder* [pędziwiatr; Kim & Källström 2018:51-52] w *Kluriga ordens ABC...*, a także *Tappa hakan* [opadła szczeka; Kim & Holmström 2020:17-18] i *Se ut som ett åskmoln* [wyglądać jak chmura burzowa; Kim & Holmström 2020:55-56] w *Fyndiga uttryckens ABC...*. Pomimo że postaci pojawiają się na pojedynczych ilustracjach, a towarzyszący tekst jedynie częściowo nawiązuje do widocznych tam bohaterek(-rów), wskazać można szereg elementów, które sugerują ich płeć.

Na podstawie wizualnych przedstawień haseł *Jordskredsseger*, *Tappa hakan* oraz *Se ut som ett åskmoln*, obecne na ilustracjach postaci określić można jako dziewczynki/kobiety. We wszystkich trzech przypadkach wskazują na to ich dłuższe włosy lub akcesoria takie jak gumki i opaska, będące elementami charakterystycznymi dla schematu żeńskiego (Salmson & Ivarsson 2015; Salmson 2021). W przypadku kobiety przedstawionej na rozkładówce do *Jordskredsseger* silnie nacechowany płciowo jest również jej ubiór: wiązana na kokardę bluzka koloru koralowego (Kim & Källström 2018:21-22). Dziewczynka reprezentująca hasło *Tappa hakan* ma na sobie



Ilustracja 21: *Fyndiga uttryckens ABC* (Kim & Holmström 2020:55-56)

fioletowe kalosze, jednak pozostałe uwzględnione na ilustracji elementy jej ubioru mają z kolei charakter neutralny lub męski, jak np. niebieski kolor opaski (Kim & Holmström 2020:17-18). Elementy męskie przełamują też dziewczęcość ukazaną na rozkładówce *Se ut som ett åskmoln* (Ilustracja 21). Typowo dziewczęca fryzura bohaterki – dwie kitki – zestawiona została tu z niebieskim, sportowym ubraniem. Pozostałe postaci na rozkładówce – chłopiec i dziewczynka – mają na sobie ten sam strój, co wskazuje, że jest on używany przez obie płci, pomimo że zarówno ze względu na kolor, jak i krój, wpisuje się w schemat męski. Jednocześnie, w zachowaniu dwóch z wymienionych tu bohaterek wyróżniają się cechy stereotypowo łączone z męskością. W przypadku postaci reprezentującej hasło *Jordskredsseger* jest to aktywna, przywódcza postawa: bohaterka właśnie wygrała wybory i stojąc na mównicy przemawia do tłumu. Dziewczynka reprezentująca określenie *Se ut som ett åskmoln* w ekspresyjny sposób okazuje z kolei swoją złość, co na ilustracji zaznaczone zostało poprzez rumieńce na twarzy, zaciśnięte usta oraz pięści, a także widoczne nad jej głową pioruny (Ilustracja 21). Zachowanie bohaterki *Tappa hakan* charakteryzuje z kolei przynależąca do schematu żeńskiego pasywność (Nikolajeva 1998). Bohaterka na ilustracji stoi zdziwiona patrząc przed siebie z otwartą buzią, a jej zachowanie w tekście opisane jest słowami:

Hen tappade hakan
och likaså kakan

Hen stod och gapade
som om hen rapade
[Opadła mu/jej szczęka
i upadło ciasteczko
Stał_ z otwartą buzią
Jak gdyby bekał_]
(Kim & Holmström 2020:17).

W powyższym przypadku, pasywna postawa zostaje oddana symetrycznie w przekazie werbalnym i wizualnym, i jest jedynym wyraźnie zaznaczonym w zachowaniu postaci elementem odpowiadającym któremuś ze schematów płci.

Hasło *Olycksfågel* reprezentują natomiast dwie postaci męskie, co stanowi pewną rozbieżność między jednostkowym bohaterem wskazanym w rymowance jako *hen*, a dwoma chłopcami ukazanymi na rozkładówce. Każdy z nich przedstawia część opisaną w wierszowanym tekście elementów: w przypadku chłopca znajdującego się w dolnym prawym rogu ilustracji są to złamania, gips i plastry, a w przypadku chłopca spadającego z deskorolki jest to kolejny wypadek, którego czytelnik jest świadkiem (Ilustracja 22). Zaimek *hen* przyjmuje tu zatem dwojaką rolę. Z jednej strony, będąc częścią tekstu opisującego konkretne wydarzenie, wydaje się, że desygnuje on biorącą w nim udział określoną postać. Z drugiej, przeczy temu aż dwóch widocznych na ilustracji bohaterów wspólnie reprezentujących opisaną w warstwie werbalnej sytuację, co sugeruje z kolei uniwersalny charakter wykorzystanego tu *hen*, a nie jego odniesienie do jednej postaci:

Olycksfågel

Brutna armar, brutna tår
gips och plåster på ett sår
Oops, nu hände det igen
olyckan har drabbat hen

En olycksfågel är ofta med om olyckor eller råkar själv ställa till med olyckor. »Olyckskorp« är ett liknande ord, men syftar på en som hela tiden tror att det ska hända olyckor eller att något ska gå dåligt.

Att hela tiden tänka att saker kommer att sluta dåligt är jobbigt och stressande för de flesta. Hur kan en göra för att istället tänka att det ska gå bra?

[Pechowiec

Złamane ręce, złamane palce

gips i plaster na ranę

Ups, znowu coś się stało

Przydarzył mu/jej się wypadek

Pechowiec często uczestniczy w wypadkach lub sam je powoduje. *Olyckskorp* [złowróźbny prorok; dosł. kruk nieszczęścia] to podobne słowo, ale odnosi się do kogoś, kto stale wierzy, że zaraz zdarzy się wypadek lub coś pójdzie nie tak.

Ciągłe myślenie, że wszystko się źle skończy, jest dla większości ludzi trudne i stresujące. Co można zrobić, aby zamiast tego myśleć, że wszystko pójdzie dobrze?]

(Kim & Källström 2018:31-32/Illustracja 22)



Ilustracja 22: *Kluriga ordens ABC* (Kim & Källström 2018:31-32)

Analizując ilustrację pod kątem schematów płci, oboje bohaterów zidentyfikować można jako chłopców ze względu na ich ubiór oraz wykonywaną aktywność – jazdę na deskorolce, kojarzoną silniej z płcią męską niż żeńską. Męski charakter postaci przełamany zostaje jednak różową dominującą ilustracją kolorystyką. Ponadto, w zachowaniu bohaterów cechą wyróżniającą się jest przynależność do schematu żeńskiego pasywność (Nikolajewa 1998). Umieszczony na górnej części ilustracji chłopiec bezwiednie spada z deskorolki, a drugi przygląda się mu beczynnym, nie podejmując próby pomocy.

We wszystkich wskazanych tu przykładach, w mniejszym lub większym stopniu łączących cechy stereotypowo męskie i żeńskie, można jednoznacznie określić płeć danej postaci. Inaczej

dzieje się jednak w przypadku hasła *Yrväder*, gdzie bohater(ka) nie wyróżnia się silnie zarysowanymi elementami przynależnymi do któregoś ze schematów (Ilustracja 23). Pomimo że dłuższe włosy i delikatny, różowy kolor kamizelki sugerują, że jest to dziewczynka, pozostałe części garderoby i ich kolorystyka są charakterystyczne dla schematu męskiego. Postać ma na sobie spodnie w kratkę i pelerynę przypominającą element stroju superbohatera, a kolorystyka ubioru, łączącego w sobie poza przytłumionym różem barwy takie jak brązowy i pomarańczowy, nawiązuje przede wszystkim do dominującej rozkładówkę jesiennej aury. Ponadto, zachowanie bohaterki(-ra) na ilustracji reprezentuje schemat męski, ponieważ widzimy ją w szybkim biegu (Trevino 2019). Niemożliwe jest zatem jednoznaczne określenie płci widocznej na rozkładówce osoby.



Ilustracja 23: *Kluriga ordens ABC* (Kim & Källström 2018:51-52)

Podsumowując, pierwszo- i drugoplanowe postaci ludzkie określane zaimkiem *hen* są reprezentowane w ikonotekście na różnorodne sposoby. Mnogość strategii, po jakie sięgnęli autorzy i autorki widać już na poziomie antroponimów – bohaterowie(-rki) noszą imiona charakterystyczne dla jednej z płci (Eugene) i imiona pozbawione nacechowania płciowego (Kivi, Hen, Jin), opisywani(-ne) są też hybrydycznymi neologizmami łączącymi w sobie elementy męskie i żeńskie (wujcia, dziabcia) oraz licznymi sformułowaniami o różnym stopniu powiązania z konkretną płcią (m.in. *typ/typen, en rädd liten krake, den lilla figuren, ägare, yrväder*). Również

w wyglądzie zewnętrznym postaci dostrzegamy rozbieżności. Wyróżniającymi się strategiami w wizualnym przedstawieniu bohaterów(-rek) są: całkowite unikanie lub znaczne ograniczenie elementów tradycyjnie kojarzonych z daną płcią (Kivi, postać uciekająca przed Grzmotosmokiem), stosunkowo neutralny wygląd z pojedynczymi elementami charakterystycznymi dla jednej z płci (Hen, pracowni(cz)k(a) ogrodu zoologicznego, dziewczynki reprezentujące hasła *Tappa hakan* i *Se ut som ett åskmoln*), symetryczne wykorzystanie atrybutów silnie związanych ze schematami męskim i żeńskim (wujcia Jin, dziabcia, postać reprezentująca hasło *Yrväder*) lub dominacja elementów charakterystycznych dla jednego z nich (Eugene, chłopcy reprezentujący hasło *Olycksfågel*, kobieta reprezentująca hasło *Jordskredsseger*). Pod względem zachowania, okazywanych emocji i podejmowanych działań niemal wszystkie postaci posiadają cechy typowe dla obu schematów. W większości przypadków są one ukazane w podobnych proporcjach (Kivi, dziabcia, wujcia, postać uciekająca przed Grzmotosmokiem, Eugene, chłopcy przypisani do hasła *Olycksfågel*), niekiedy przeważają jednak te odpowiadające schematowi męskiemu (Hen, pracowni(cz)k(a) ogrodu zoologicznego, kobieta reprezentująca hasło *Jordskredsseger*, dziewczynka na rozkładówce *Se ut som ett åskmoln*, postać z hasła *Yrväder*). Jediną postacią, u której wyraźnie dominują cechy i zachowania reprezentatywne dla schematu żeńskiego jest wykazująca pasywność dziewczynka z hasła *Tappa hakan*.

Także dynamika tekstu i obrazu różnią się w ikonotekstowych przedstawieniach poszczególnych bohaterów(-rek). Dominującymi typami relacji są symetryczna i wzmacniająca, gdzie oba poziomy narracji prezentują podobną charakterystykę bohatera(-rki) i jego cech (Kivi, wujcia Jin, dziabcia, pracowni(cz)k(a) ogrodu zoologicznego). Wyróżnić można też jednak kontrapunkcję, w przypadku której warstwa wizualna nie jest tożsama z językowym przedstawieniem postaci i, w przeciwieństwie do tekstu kładącego nacisk na cechy przynależne schematowi męskiemu, uwidacznia zachowania i emocje wpisujące bohatera(-rkę) w schemat żeński (Hen, postać uciekająca przed Grzmotosmokiem) lub odwrotnie (Eugene)⁷⁵.

Szeroki wachlarz strategii budowania neutralności w ikonotekście dowodzi pomysłowości twórców, jednocześnie ukazując trudności związane z konstruowaniem bohaterów(-rek) niebinarnych w książkach obrazkowych. Ze względu na utarty, dualny rozdział płci, punktem wyjścia w większości opisywanych wyżej przypadków jest wykorzystywanie kontrastujących ze

⁷⁵ Kontrapunkcję obserwujemy także w przypadku postaci dziabci – dotyczy ona jednak nie przedstawienia przynależności płciowej postaci, lecz jej sprawności i stanu zdrowia.

sobą elementów, utrudniających jednoznaczną interpretację bohaterów(-rek), łączących w sobie zarówno atrybuty stereotypowo męskie jak i żeńskie. Wydaje się to stosunkowo skutecznym podejściem, o ile elementy te występują w podobnych proporcjach. W przypadku postaci, u których brak jest wyraźnie zarysowanych wyróżników męskich i żeńskich, pojawia się z kolei ryzyko odczytania ich jako mężczyzn, wynikające z opisanego wcześniej podejścia androcentrycznego, według którego to płeć męska stanowi prymarny punkt odniesienia. Wyróżniającym się przykładem jest postać Eugene('a), o typowo męskiej fizjonomii. Bohater(ka) ten/ta pokazuje, że neutralność płciowa sygnalizowana poprzez zaimek *hen* nie musi być tożsama z bezpłciowością lub z przejawioną hybrydyzacją cech stereotypowych, jak dzieje się to w przypadku większości analizowanych w pracy bohaterów ludzkich – również osoby o aparycji i imieniu typowych dla konkretnej płci mogą być określane zaimkiem *hen*.

4.2. Hen w odniesieniu do zwierząt i innych stworzeń

W czterech z badanych książek autorzy tekstów wykorzystują zaimek *hen* w odniesieniu do zwierząt i innych postaci niebędących ludźmi. Jesper Lundqvist określa w ten sposób gorafę występującą w książkach *Kivi & den gråtande goraffen* (2012b) i *Kivi & Drakbrakaren* (2016), Grzmotosmoka w *Kivi & Drakbrakaren* (2016) oraz kosmitę w *Familjejakten* (2019). Dwie/dwaj pierwsze(-si) bohaterki(-rowie) są postaciami epizodycznymi cyklu, na których skupiają się przedstawione odpowiednio w tomie drugim (gorafa) i trzecim (Grzmotosmok) przygody Kivi. Przybysz z kosmosu w *Familjejakten*, choć przewodzi wydarzeniom na przestrzeni historii nadając im tempa, często przyjmuje również rolę poboczną, oddając pierwszy plan opowieści napotykanym na swojej drodze rodzinom. W *Simri på hattäventyr* (2013) zaimek *hen* użyty jest w odniesieniu do tytułowej postaci – szczura/szczurzycy Simri, a także czterech innych zwierząt odgrywających role epizodyczne i drugoplanowe: kota/kotki, wieloryba, bociana i żaby o imieniu Mika. Analogicznie do części 4.1., omówienie wymienionych bohaterów(-rek) ma charakter dwuetapowy, składając się z kwantytatywnej i kwalitatywnej analizy językowej (4.2.1.) oraz analizy ikonotekstowej (4.2.2.).

4.2.1. Analiza językowa

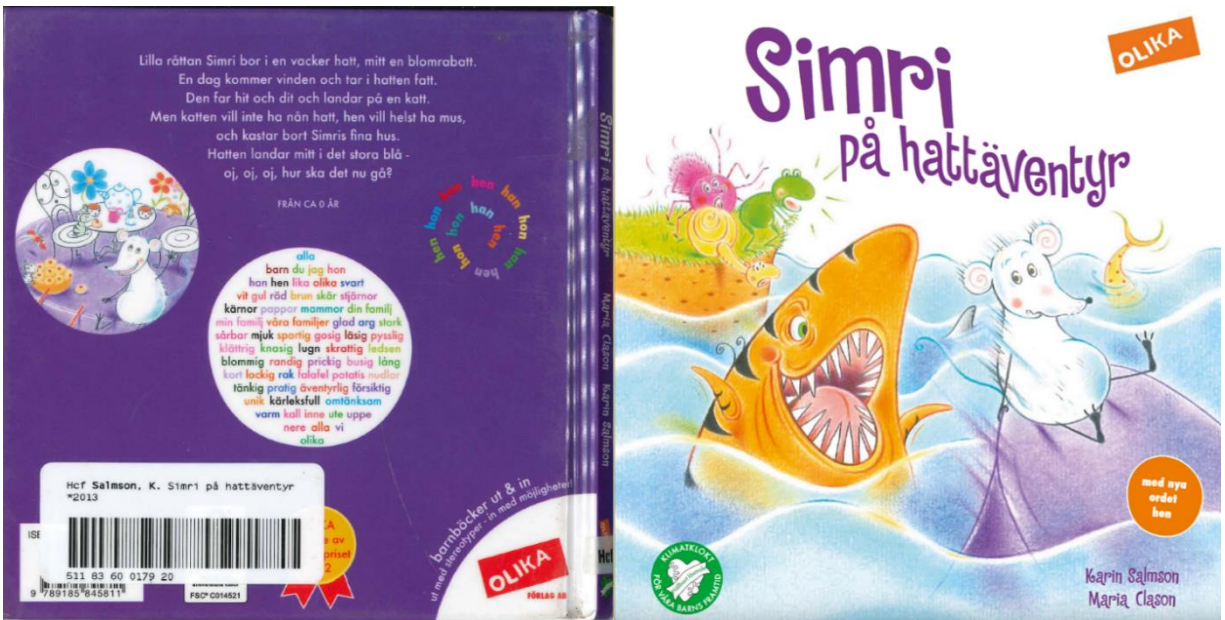
Podobnie jak w przypadku postaci ludzkich, także analiza językowa zwierząt i innych stworzeń podzielona jest na dwie części. Badanie kwantytatywne opisane jest w podrozdziale 4.2.1.1., część 4.2.1.2. poświęcona jest z kolei imionom i określeniom, jakich autorzy i autorki użyli do przedstawienia swoich bohaterów(-rek).

4.2.1.1. Analiza kwantytatywna zaimka *hen*

W cyklu o Kivi, który charakteryzuje liczne zastosowanie *hen* (Załącznik 1), nowy zaimek desygnuje zarówno ludzi, jak i fikcyjne stworzenia: gorafę oraz Grzmotsmoka. Pierwsze z nich zostaje określone w ten sposób dziewięć razy, co stanowi 18% całkowitego użycia zaimka w serii, a drugie dwa, co odpowiada jedynie 4%. Powodem znacznej rozbieżności w ilościowym wykorzystaniu zaimka jest przede wszystkim zakres występowania postaci w analizowanych książkach: gorafa pojawia się w dwóch tomach, Grzmotsmok jest natomiast bohaterem wyłącznie ostatniej części cyklu.

W przypadku przybysza z kosmosu *hen* wykorzystany zostaje jeden raz – na ostatniej, aktywnościowej rozkładówce, zachęcającej czytelnika do narysowania własnej rodziny (Lundqvist & Sjö 2019:37-38). Jest to jednak aż 50% użycie zaimka, który w *Familjejakten* pojawia się jedynie dwa razy.

W tekście właściwym *Simri på hattäventyr* (2013) *hen* wykorzystano natomiast szesnaście razy. W siedmiu przypadkach desygnuje on tytułową(-wego) Simri, czterokrotnie odnosi się do bociana, po dwa razy do kota/kotki oraz do żaby Mika, a raz do wieloryba. Częstsze użycie zaimka w opisach Simri związane jest z pierwszoplanową rolą, jaką odgrywa on(a) w ikonotekście, będąc postacią najczęściej pojawiającą się zarówno w przekazie werbalnym, jak i na ilustracjach. Zaimek *hen* w *Simri på hattäventyr*, poza tekstem opowieści, umieszczony został również na okładce książki, na przypominającej naklejkę okrągłej pomarańczowej grafice z napisem „z nowym słowem hen” (Ilustracja 24). Uwzględniając czas wydania książki, rok 2013, oraz toczącą się krótko przed jej ukazaniem na rynku debatę na temat zaimka, umiejscowienie informacji na okładce można traktować jako zabieg marketingowy, mający na celu przyciągnięcie uwagi potencjalnych kupujących. Oznaczenie jest też spójne wizualnie i tematycznie z grafikami widniejącymi na okładkach opublikowanych w podobnym czasie *Kivi & Monsterhund* (2012a) i



Ilustracja 24: Pierwsza i czwarta strona okładkowa *Simri på hattäventyr* (Salmson & Clason 2013)

Kivi & den gråtande goraffen (2012b), które również ukazały się nakładem wydawnictwa Olika, i gdzie również zamieszczona została informacja o wykorzystaniu *hen* w książkach (Ilustracja 1). Obecność nowego zaimka zaznaczona została ponadto na czwartej stronie okładki *Simri på hattäventyr*, gdzie znajduje się kolorowy, zawijający się ciąg tekstu złożony ze słów *hen hon han hen han hon han hen hon hon han hen*, oraz na znajdującej się poniżej niego liście wyrazów (Ilustracja 24). Te same grafiki pojawiają się także na czwartych stronach okładek wszystkich trzech książek z serii o Kivi. W *Simri på hattäventyr* nie dodano jednak bardziej szczegółowych informacji na temat zaimka *hen*, jego znaczenia czy odmiany, jak miało to miejsce w *Kivi & Monsterhund* (2012a) i *Kivi & den gråtande goraffen* (2012b).

4.2.1.2. Imiona i określenia postaci

Podobnie jak w przypadku bohaterów(-rek) ludzkich, autorzy wykorzystali szeroki repertuar określeń również wobec postaci zwierząt i fikcyjnych stworzeń. Obejmuje on imiona, nazwy rodzajowe oraz sformułowania opisowe wskazujące cechy charakterystyczne dla danej postaci i dające wgląd w jej pochodzenie, fizjonomię lub zachowanie. Poza zaimkiem *hen*, wobec niektórych bohaterów(-rek) zastosowany został również zaimek nieokreślony *någon* [ktoś] oraz zaimki *en* i *den* używane w odniesieniu do rzeczowników rodzaju nieniejakiego.

Imiona nadano trzem z ośmiu postaci: gorafie, szczurowi(-rzycy) oraz żabie. W przypadku gorafy, w ikonotekście uwzględniony został także sam moment nadania imienia, zainicjowany przez Kivi po uwolnieniu jej z ciemnej stajni ogrodu zoologicznego. Akt ten, wyznaczający moment upodmiotowienia trzymanego wcześniej w zamknięciu zwierzęcia, można odczytać również jakie symboliczne odniesienie do historii zaimka *hen*, co wskazałam w części 4.1.2.1.1. Samo imię gorafy, Ping, wywodzi się z Chin, gdzie jest ono neutralne płciowo i nadawane jest zarówno kobietom, jak i mężczyznom. Z języka mandaryńskiego na polski tłumaczone jest jako „spokojny(-na)”, co może być humorystycznym zabiegiem zaproponowanym przez autora, biorąc pod uwagę kontrastujący z tym znaczeniem nieustanny płacz zwierzęcia. Słowo *ping* występuje również w języku szwedzkim, gdzie używane jest przede wszystkim w roli wyrazu dźwiękonaśladowczego⁷⁶ nie budząc asocjacji z żadną z płci. Jako imię stosowane jest natomiast bardzo rzadko: według statystyk Skatteverket – szwedzkiego urzędu podatkowego – nosi je w Szwecji jedynie 258 osób⁷⁷. Ze względu na rzadkie występowanie i brak podobieństw do innych, powszechnie używanych w Szwecji imion, szwedzcy czytelnicy prawdopodobnie nie będą silnie wiązać go z którąś z płci, lecz traktować jako potencjalnie neutralne słowo.

Pozostałe określane antroponimami zwierzęta to szczur(zyca) Simri oraz żaba Mika z *Simri på hattäventyr* (2013). Pierwszy z nich występuje w Szwecji niezmiernie rzadko – według Skatteverket noszą je jedynie cztery osoby⁷⁸, Mika jest z kolei nadawane nieco częściej – Skatteverket informuje o 3082 osobach o tym imieniu⁷⁹. Pomimo że żadne z nich nie jest typowym imieniem szwedzkim, oba noszą podobieństwo do dużo bardziej popularnych w Skandynawii

⁷⁶ https://svenska.se/saob/?id=P_0849-0119.0CXz&pz=7 [dostęp: 10.07.2024]; *Ping* jako wyraz dźwiękonaśladowczy nie został jednak wykorzystany w serii Lundqvista & Johansson – pojawia się tam wyłącznie jako imię gorafy.

⁷⁷ W opublikowanych przez urząd danych nie uwzględniono płci osób o tym imieniu. Informację na ten temat znaleźć można na prywatnej stronie svenskanamn.se, która podaje, że imię to nosi w Szwecji 191 kobiet i 58 mężczyzn, co daje jednak łącznie nieco mniejszą liczbę niż ta podana przez Skatteverket. <https://skatteverket.se/privat/folkbokforing/namn/bytaefternamn/sokhurmandangasomharetvisstnamn.4.515a6be615c637b9aa413027.html> [dostęp: 10.07.2024];

<https://svenskanamn.alltforaldrar.se/visa/ping> [dostęp: 10.07.2024]

⁷⁸ I tu dane Skatteverket nie pokrywają się z informacjami z svenskanamn.se: według prywatnego portalu imię Simri nosi w Szwecji pięć osób: trzy kobiety oraz dwóch mężczyzn.

<https://skatteverket.se/privat/folkbokforing/namn/bytaefternamn/sokhurmandangasomharetvisstnamn.4.515a6be615c637b9aa413027.html> [dostęp: 10.07.2024]

<https://svenskanamn.alltforaldrar.se/visa/Simri> [dostęp: 10.07.2024]

⁷⁹ Według informacji ze strony Skatteverket, w Szwecji 3082 osoby noszą imię Mika, svenskanamn.se wskazuje natomiast, że imię to nosi 1934 mężczyzn i 811 kobiet.

<https://skatteverket.se/privat/folkbokforing/namn/bytaefternamn/sokhurmandangasomharetvisstnamn.4.515a6be615c637b9aa413027.html> [dostęp: 10.07.2024]

<https://svenskanamn.alltforaldrar.se/visa/mika> [dostęp: 10.07.2024]

wariantów: nadawanego dziewczynom Siri oraz typowo męskiego Mikael. W Szwecji obecnie nosi je odpowiednio około 10 000 i ponad 130 000 osób⁸⁰. Antroponimy nadane szczeniowi(-rzycy) i żabie mogą być zatem interpretowane jako warianty powszechnie występujących w Szwecji imion żeńskiego i męskiego, zmienionych jednak w sposób mający zatrzeć asocjacje z płcią.

Poza nazwami własnymi, w stosunku do pojawiających się w serii stworzeń często używane są też nazw rodzajowe, takie jak: *drake(n)* [smok; Lundqvist & Johansson 2016:16, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31], *råtta(n)* [szczur; Salmson & Clason 2013:4], *katt(en)* [kot; Salmson & Clason 2013:5, 7, 8], *val(en)* [wieloryb; Salmson & Clason 2013:15, 17, 18, 19] oraz *storken* [bocian; Salmson & Clason 2013:29, 33]. Wszystkie z nich są w języku szwedzkim neutralne płciowo i mogą zostać użyte do opisu zarówno samicy, jak i samca. Jedynym zwierzęciem, które nie zostało w podobny sposób sklasyfikowane w tekście, jest Mika – o tym, że jest to żaba, informuje jedynie ilustracja. W przypadku Ping(a), poza uniwersalnym słowem *djur* [zwierzę; Lundqvist & Johansson 2012b:23, 25, 26, 27] wykorzystany został także neologizm przypominający nazwę rodzajową: zwierzę, będące hybrydą kilku gatunków, w tym goryla i żyrafy, nazwane zostaje wspominaną wielokrotnie już w pracy „gorafą”. Jesper Lundqvist zastosował tu tę samą strategię, co przy tworzeniu określeń części członków rodziny Kivi, m.in. *mappor* i *pammor* [matusiowe i tamusie], scalając ze sobą dwa rzeczowniki: *gorilla* [goryl] i *giraff* [żyrafa]. Jako kolejne tekstowe określenie gorafy wykorzystane jest przedstawiające w bardziej szczegółowy sposób jej wygląd zewnętrzny peryfrastyczne *en märklig blandning av pingvin och gorilla plus en gnutta gasell samt en hel del giraff* [osobliwe połączenie pingwina i goryla z odrobiną gazeli i sporym kawałkiem żyrafy; Lundqvist & Johansson 2012b:23]. Nie tylko opisuje ono hybrydyczność zwierzęcia, ale poprzez słowo *märklig* [osobliwe] sygnalizuje również, że stanowi ono anomalię, co w warstwie werbalnej zaznaczone zostaje również za pomocą innych sformułowań, w tym *förunderligt*, *underligt djur* [dziwne, przedziwne zwierzę; Lundqvist & Johansson 2012b:23] i *den enda som finns av sin sort* [jedyń_ tego rodzaju, jak_ istnieje; Lundqvist

⁸⁰ Skatteverket wskazuje 10 010 osób o imieniu Siri i 131 591 osób o imieniu Mikael, svenskanamn.se podaje z kolei informację o 9418 kobietach i 6 mężczyznach o imieniu Siri oraz 130 298 mężczyznach i 42 kobietach o imieniu Mikael.

<https://skatteverket.se/privat/folkbokforing/namn/bytaefternamn/sokhurmandasomharetvisstnamn.4.515a6be615c637b9aa413027.html> [dostęp: 10.07.2024]

<https://svenskanamn.alltforaldrar.se/visa/siri> [dostęp: 10.07.2024]

<https://skatteverket.se/privat/folkbokforing/namn/bytaefternamn/sokhurmandasomharetvisstnamn.4.515a6be615c637b9aa413027.html> [dostęp: 10.07.2024]

<https://svenskanamn.alltforaldrar.se/visa/mikael> [dostęp: 10.07.2024]

& Johansson 2012b:25]. Dając w ten sposób wgląd w to, czym tak właściwie jest gorafa, wymienione tu sformułowania nie zawierają jednak elementów wskazujących na płęć stworzenia.

Kolejna hybrydyczna nazwa pojawia się *Kivi & Drakbrakaren*, w której tytule użyte jest złożenie *Drakbrakaren* bazujące na nazwie rodzajowej *drake* [smok] oraz rzeczowniku *brakare*, w języku potocznym oznaczającego głośno uwolniony gaz⁸¹, co nawiązuje do problemów gastrycznych smoka, które stały się przyczynkiem dla panującego w mieście chaosu. *Brakare* można też jednak zinterpretować jako stworzony przez Lundqvista na bazie czasownika *braka* [grzmieć, trzaskać] neologizm określający kogoś wydającego z siebie głośne dźwięki⁸². Złożenie *Drakbrakaren* oznaczałoby wówczas nie smocze gazy, lecz wydającego nieprzyjemne dźwięki smoka, co korespondowałoby z formułą tytułów poprzednich książek serii, w których wskazane są istotne dla poszczególnych historii postaci: *Kivi & Monsterhund* [Kivi i Pies-potwór], *Kivi & den gråtande goraffen* [Kivi i płacząca gorafa]. Uwagę zwraca tu końcówka „-are”, charakterystyczna dla wyrazów odnoszących się do płci męskiej, co opisałam w części 4.1.1.2.. W przypadku drugiego wariantu interpretacji słowa *brakare* może mieć to wpływ na odczytanie go jako stworzenia tej właśnie płci.

Poza imionami, nazwami rodzajowymi oraz neologizmami, do określenia bohaterów(-rek) użyte zostały również sformułowania dotyczące ich wyglądu zewnętrznego oraz usposobienia. Poza wspomnianym wyżej opisem gorafy, w tekstach obecne są także inne frazy zawierające informacje o rozmiarze postaci, np. *lilla råttan Simri* [mały(-a) szczur(zyca) Simri; Salmson & Clason 2013:4] i *stora kissekatten* [duży kotek; Salmson & Clason 2013:6]. Stanowią one jednak nie tyle nawiązanie do płci stworzeń, co do widocznych między nimi różnic w rozmiarze, mających wpływ na rozwój przedstawionych w opowieści wydarzeń. Inne określenia odnoszą się natomiast do usposobienia lub zachowania portretowanych w książkach stworzeń, jak np. obecna w tytule drugiej części serii o Kivi fraza *den gråtande goraffen* [płacząca gorafa; Lundqvist & Johansson 2012b]. Płacz i emocjonalność, jako stereotypowo kojarzone z płcią żeńską, umiejscawiają ją tym samym w schemacie (Nikolajeva 1998; Salmson & Ivarsson 2015; Salmson 2021). Innym przykładem są stosowane zamiennie *filuren* [spryciarz/urwis; Lundqvist & Sjö 2019:7, 10, 24, 30, 32, 37] i *rymdfiluren* [spryciarz/urwis z kosmosu; Lundqvist & Sjö 2019:4, 8,

⁸¹ <https://www.slangopedia.se/ordlista/?ord=brakare> [dostęp: 11.07.2024]

⁸² W języku szwedzkim dodanie przyrostka „-are” do rdzenia czasownika jest jednym ze sposobów tworzenia rzeczownika określającego osobę wykonującą daną czynność, np. *läka* – *läkare* [leczyć, uzdrawiać – lekarz], *lära* – *lärare* [nauczać – nauczyciel], *måla* – *målare* [malować – malarz].

12, 19, 22, 28, 33, 38] opisujące kosmit(k)ę z *Familjejakten*. Poza informacją o figlarnym charakterze, drugi z wariantów odnosi się również do pochodzenia postaci, wskazując skąd przybyła na Ziemię. Żadne ze sformułowań nie niesie jednak ze sobą konotacji związanych z płcią.

Ponadto, dwoje bohaterów/dwie bohaterki, gorafa i Mika, opisane zostają słowem *vän* [przyjaciel]. Gorafa wskazana jest w ten sposób najpierw jako *Kivis nyaste vän* [najnowszy przyjaciel Kivi; Lundqvist & Johansson 2012b:26], a w dalszej części tekstu postaci te są wspólnie scharakteryzowane jako *vännerna* [przyjaciele; Lundqvist & Johansson 2012b:29]. Wobec żaby użyta została z kolei kolokacja *vänner Mika* [przyjaciel Mika; Salmson & Clason 2013:21]. Jak wskazałam w części 4.1.1.2., wyraz *vän*, współcześnie często używany w odniesieniu do osób obojga płci, jest przykładem tzw. generycznego maskulinum, co może utrudniać jego interpretację jako słowa w pełni neutralnego i sugerować identyfikację określanych w ten sposób postaci jako bohaterów męskich, o ile w inny sposób nie zaznaczone zostało, że chodzi o przedstawicielkę płci żeńskiej.

Poza uwzględnionymi powyżej przykładami wykorzystane zostało również sformułowanie o wyraźnie pejoratywnym wydźwięku: *gnällspik* [maruda], mogące desygnować postaci obojga płci. Użyte zostaje ono przez pracownika(-niczkę) ogrodu zoologicznego w odniesieniu do gorafy (Lundqvist & Johansson 2012b:20). Biorąc pod uwagę postawę pracownika(-niczki) wobec zwierzęcia świadczy ono jednak nie tyle o faktycznym usposobieniu gorafy, co raczej jest wyrazem charakteru niewzruszonego(-ej) smutkiem zwierzęcia opiekuna(-nki). W związku z tym w analizie nie będę go uwzględniać jako potencjalnego tropu interpretacyjnego odnośnie do charakteru stworzenia.

Ostatnią kategorią wykorzystaną w werbalnych prezentacjach bohaterów są zaimki. Zaimek nieokreślony *en* użyty jest w odniesieniu do przybysza(-szki) z kosmosu, wskazując na rodzaj gramatyczny utrum i liczbę pojedynczą wyrazu, nie zawierając jednak odniesień do płci bohatera(-rki). Ta sama sytuacja dotyczy *den*, formy określonej *en*, którą nazwane zostają gorafa, Grzmotosmok oraz wieloryb (Lundqvist & Johansson 2012b:23, 24; Lundqvist & Johansson 2016:18, 22; Salmson & Clason 2013:17). Użycie *den* jest powszechnym zabiegiem przy denotowaniu zwierząt/stworzeń rodzaju nienijakiego, zwłaszcza w sytuacji, kiedy nadawca

komunikatu nie jest w stanie określić, czy jest to samica, czy samiec⁸³. We wszystkich trzech wymienionych wyżej przypadkach użycie *den* poprzedza zastosowanie zaimka *hen*, co, zwłaszcza w książkach Lundqvista i Johansson, wydaje się mieć znaczenie symboliczne: przejście z *den* na *hen* następuje tam w momencie, kiedy człowiek (Kivi) zaczyna rozumieć stworzenie i z nim sympatyzować. Antropomorfizacja skutkuje wówczas zmianą używanego zaimka, co symbolicznie zrównuje zwierzę z człowiekiem. Zabieg ten, widoczny w odniesieniu do gorafy i Grzmotomoka w drugim i trzecim tomie serii, odznacza się od tomu pierwszego, w którym dziki Pies-potwór, nieprzystosowany do życia wśród ludzi, nigdy nie zostaje określony jako *hen*. W przypadku wieloryba z *Simri på hattäventyr* zmiana z *den* na *hen* następuje po interakcji z Simri i spełnieniu jej/jego prośby o zabranie na ląd. I tu widzimy zatem typowo ludzki aspekt zwierzęcia: zdolność do porozumiewania się z innymi i niesienia żądanej pomocy. Ostatnim z zaimków jest dwukrotnie wykorzystany *någon* [ktoś]: raz w odniesieniu do gorafy, a raz do bociana (Lundqvist & Johansson 2012b:21; Salmson & Clason 2013:29). I w tym przypadku identyfikacja płci postaci, które desygnuje, jest niemożliwa, jednak stanowiąc alternatywę dla *något* [coś] podkreśla on podmiotowość zwierząt. I tu dostrzegamy paralełę z Psem-potworem, wobec którego wykorzystany został wyłącznie wariant *något* (Lundqvist & Johansson 2012a:10).

Podsumowując, w przedstawieniach zwierząt i innych stworzeń autorzy sięgnęli po podobne zabiegi, które wskazałam w analizie postaci ludzkich: neutralne imiona, hybrydyczne neologizmy, generyczne maskulinum oraz sformułowania opisowe. Ponadto, wykorzystali też nomenklaturę zoologiczną i zaimki powszechnie używane w odniesieniu do zwierząt. Użyte określenia nie pozwalają jednak na proste scharakteryzowanie danych postaci jako płci męskiej lub żeńskiej – część nazw i terminów nie nawiązuje do płci w żaden sposób, a pozostałe nie są na tyle jednoznaczne, by móc przesądzić o ich interpretacji.

4.2.2. Analiza ikonotekstowa

Niniejszy podrozdział, poświęcony ikonotekstowej analizie postaci, podzielony jest na dwie części. Pierwsza skupiona jest na zwierzętach i obejmuje analizę pięciu bohaterów(-rek): szczura(-rzycy) Simri, żaby Mika, kota/kotki, wieloryba i bociana – wszystkich występujących w

⁸³ Odpowiednik dla zwierząt/stworzeń rodzaju nijakiego stanowi zaimek *det*. Należy jednak mieć na uwadze, że w języku szwedzkim zwierzęta wymiennie określane mogą być także zaimkami *hon* i *han* w sytuacjach, gdy ich płeć jest znana. Zasada ta dotyczy w dużej mierze, lecz nie tylko, np. zwierząt domowych.

książce Karin Salmson i Marii Clason *Simri på hattäventyr* (2013). W drugiej przyglądam się natomiast bohater(k)om niewpisującym się jednoznacznie w kategorię ludzi bądź zwierząt – stworzeniom fantastycznym i innym postaciom nie-ludzkim. Są to: Grzmotosmok i hybrydyczna gorafa z książek *Kivi & den gråtande goraffen* i *Kivi & Drakbrakaren* Jespera Lundqvista i Bettiny Johansson (2012b; 2016), a także przybysz z kosmosu będący bohaterem(-rką) *Familjejakten* autorstwa Jespera Lundqvista i Daniela Sjö (2019).

4.2.2.1. Postaci zwierząt

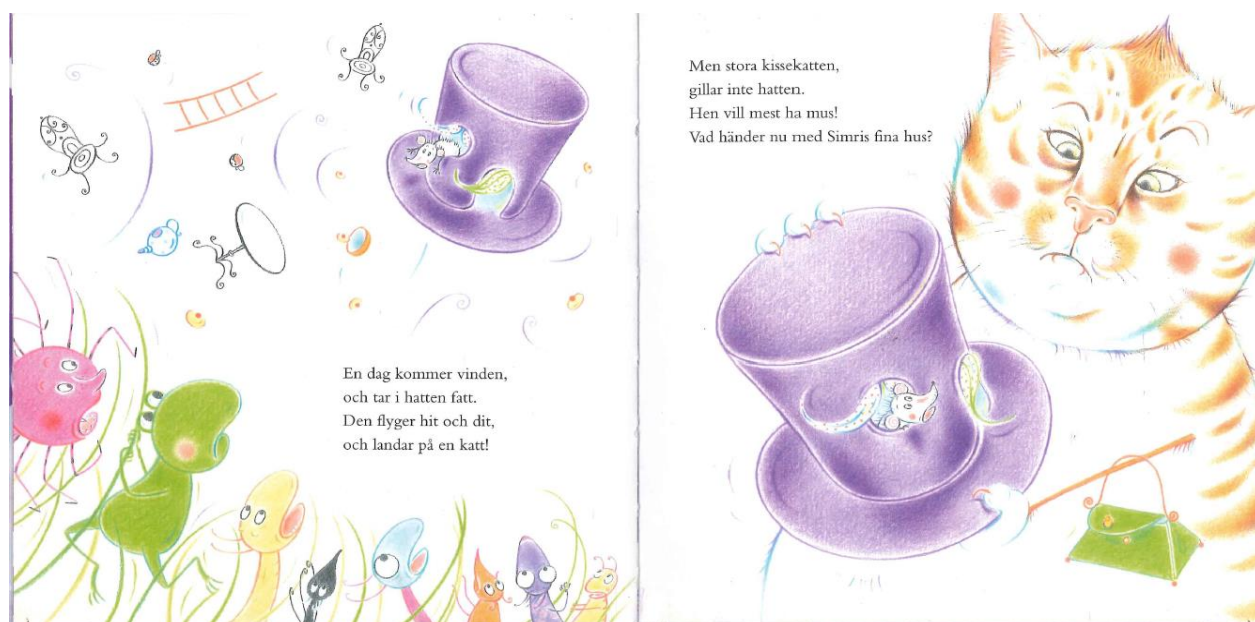
W fabule *Simri på hattäventyr* występują wyłącznie zantropomorfizowane zwierzęta. Sześć z nich wyszczególnionych jest zarówno w tekście, jak i na ilustracjach jako postaci szczególnie istotne dla przebiegu przedstawionej w książce przygody. Ponadto, w warstwie wizualnej zaprezentowanych zostaje kilkanaście innych stworzeń – owadów i ryb – odgrywających rolę obserwatorów przeżywanych przez Simri przygód lub stanowiących część jej fantazji i retrospekcji. W komunikacie werbalnym owady uwzględnione są jedynie na stronie 22, gdzie są zbiorowo desygnowane jako *vänner* [przyjaciele], co jest ich jedynym obecnym w książce określeniem (Salmson & Clason 2013:22). Ryby nie zostają natomiast wspomniane w tekście ani razu. Ze zwierząt biorących aktywny udział w przygodzie Simri, zaimkiem *hen* nie jest określony jedynie rekin widoczny na stronach 11-12.

Szczur(zyca) Simri, będący(-ca) głównym(-ną) bohaterem(-rką) historii, poza okładką i jej wyklejką pojawia się na 26 ilustracjach. Jej/jego futro jest koloru białego z pojedynczymi odstającymi włoskami, sprawiając wrażenie nieco rozwichrzonego. Część mniejszych elementów, takich jak wąsy, ogon, brwi i kontury zwierzęcia są koloru niebieskiego⁸⁴, łapki i nos są czarne, a kolor różowy wykorzystany został na uszach, języku oraz do zaznaczenia rumieńców na pyszczku. Widoczne są też wyraźnie zarysowane, długie rzęsy. Na większości przedstawień Simri nie nosi ubrań, podobnie jak pozostałe obecne w książce stworzenia. Jedyne elementy jej/jego ubioru w tekście właściwym to żółty przeciwdeszczowy kapelusz i zielone gogle lotnicze na rozkładówce na stronach 23-24, obrazującej fantazje Simri o powrocie do domu (Ilustracja 26). Ponadto, na ilustracji z wyklejki ma na sobie biały kapelusz o błękitnych konturach, opleciony wstęgą w

⁸⁴ Wykorzystanie koloru niebieskiego nie jest jednak zabiegiem dotyczącym wyłącznie Simri – w podobny sposób przedstawione zostały w książce także inne zwierzęta o białych akcentach w futerku/upierzeniu, m.in. kot(ka) i ptaki.

pomarańczowe kropki i z napisem *SIMRI* (Salmson & Clason 2013:2). O ile dodatki z rozkładówki 23-24 nie wyróżniają się elementami typowo męskimi lub żeńskimi, obecny na wyklejce kapelusz jest akcesorium typowo kobiecym. Ogólną aparycję Simri określić można jako niejednoznaczną pod względem płci – łączy ona zarówno cechy schematycznie kojarzone z kobietami, jak i mężczyznami, a także elementy neutralne.

W zachowaniu i usposobieniu Simri dominują jednak cechy przynależne schematowi żeńskiemu. Pomimo że tytuł książki, *Simri på hattäventyr* [Kapeluszowa przygoda Simri], wskazuje na przygodowy charakter opowieści, już od pierwszych stron jasno zaznaczone jest, że tytułowa eskapada nie jest wynikiem odwagi i żądzy przygód Simri, lecz następstwem nieoczekiwanego zbiegu okoliczności, gdy kapelusz, w którym mieszka szcur(zycyca), porywa wiatr (Ilustracja 25). Szczególnie mocno uwidoczniona zostaje tu pasywność Simri podczas doświadczanej podróży – całkowicie poddany(-na) sile wiatru i wyrwany(-na) z kwiatowej rabaty, gdzie mieszka, traci wszelką kontrolę nad tym, co się dzieje. Bierna postawa podkreślana jest wielokrotnie na kolejnych stronach ikonotekstu: najpierw, gdy Simri zostaje porwana(-ny) na swoim kapeluszu przez wiatr, następnie gdy nakrycie głowy rzuca dalej przez kota, wieloryba i morskie fale, aż po powrót do domu na głowie bociana. Szcur(zycyca) bezwiednie poddaje się działaniom innych stworzeń i żywiołów, sam(a) nie wykazując szczególnej inicjatywy ku upragnionemu powrotowi do domu, o którym jednak kilkakrotnie fantazjuje. Wspomina



Ilustracja 25: *Simri på hattäventyr* (Salmson & Clason 2013:5-6)

wówczas spokojne życie w otoczeniu przyjaciół na kwiatowej rabacie (Salmson & Clason 2013:21-22) lub wyobraża sobie powrót do domu na kapeluszu zamienionym w łódź, samolot lub raketę (Ilustracja 26; Salmson & Clason 2013:25-26). W fantazjach tych postawa Simri stoi w silnym kontraście do jej faktycznego zachowania w trakcie kapeluszonej przygody. Zaznaczona wcześniej pasywność ustępuje tu miejsca aktywnemu działaniu, gdy sznur(zyc) w wyobraźni staje za sterami kolejnych wehikułów. Zaangażowanie to uwidacznia się jednak prawie wyłącznie w jego/jej własnej fantazji: poza nią Simri nie podejmuje niemal żadnych aktywnych prób przejścia kontroli nad sytuacją i powrotu do domu. Jedyny wyjątek stanowi scena, w której prosi wieloryba o zabranie jej na ląd, krzycząc: „Zabierz mnie na ląd, bo oszaleję!” (Salmson & Clason 2013:16), co też zostaje spełnione. Sugeruje to, że zwierzę jest zdolne do przyjęcia aktywnej postawy i, przynajmniej częściowego, opanowania sytuacji, z czego jednak poza spotkaniem z wielorybem nie korzysta. Podczas pozostałych etapów podróży i interakcji z innymi zwierzętami Simri zachowuje wyraźnie bierną postawę, co podkreśla także zasygnalizowane kilkakrotnie w warstwie werbalnej poczucie niepewności. Pojawiające się pytania, takie jak „Co stanie się teraz z pięknym domem Simri?” (Salmson & Clason 2013:4) czy „Oj, co teraz będzie?” (Salmson & Clason 2013:6) dodatkowo wzmacniają wrażenie, że Simri nie panuje nad sytuacją, w jakiej się znalazł(a).



Ilustracja 26: *Simri på hattäventyr* (Salmson & Clason 2013:23-24)

W postawie Simri widać również dwa dominujące rodzaje reakcji na rozgrywające się wydarzenia: akceptację oraz strach. Akceptacja nowej, nieoczekiwanej sytuacji uwidoczniła się w ikonotekście po raz pierwszy, gdy rzucony przez kota kapelusz porywają morskie fale, a przygoda dopiero się rozpoczyna. Nastawienie Simri jest wówczas pozytywne – szczur(zyca) dostrzega plusy zaistniałej sytuacji i wierzy, że wszystko dobrze się skończy:

Tur att hatten har ett skåp
med många saker i.
Allt Simri kan behöva,
ett mycket välfyllt skafferi.
Simri tar det lugnt och tänker:
Det här ska nog gå bra.
Även om det gungar,
funkar ju radion som den ska
[Na szczęście w kapeluszu jest szafka
wypełniona wieloma rzeczami.
Ze wszystkim, czego Simri może potrzebować,
jest świetnie zaopatrzona spiżarnia.
Simri nie przejmuje się i myśli:
Będzie dobrze.
Nawet jeśli fale kołyszają,
radio działa jak należy]
(Salmson & Clason 2013:9-10).

Obecny w tekście spokój odzwierciedlony jest także na towarzyszącej ilustracji, przedstawiającej Simri siedzącą(-cego) w fotelu i słuchającą(-cego) radia (Salmson & Clason 2013:9-10). Ze wzrokiem skierowanym ku puszcze z jedzeniem, którą trzyma w łapce, wydaje się skupiony(-na) na wykonywanej właśnie czynności, a półleżąca, zrelaksowana pozycja wskazuje na spokój i brak odczuwanego napięcia czy stresu. Pozytywne, wręcz beztraskie podejście Simri ustępuje jednak miejsca rezygnacji i poczuciu absolutnej bezsilności w dalszej części ikonotekstu, podczas pobytu na bezludnej wyspie, gdy szczur(zyca) coraz mocniej tęskni za domem i przyjaciółmi:

[...] Inget går att göra, så Simri blir nog kvar.
I sanden där på stranden, i alla sina dar

[(...) Nie można nic zrobić, więc Simri chyba zostanie.

Na piasku na plaży, do końca swoich dni]

(Salmson & Clason 2013:27-28).

Pomimo że między wspomnianymi scenami widać znaczną rozbieżność w ogólnym nastawieniu Simri, w obu z nich bohater(ka) wykazuje się bezwarunkową akceptacją aktualnego stanu rzeczy; nie kwestionuje tego, co się dzieje, ani nie usiłuje podjąć aktywnych działań ku rozwiązaniu zaistniałego problemu. Niezależnie od tego, w jaki sposób Simri postrzega swoją przygodę na jej poszczególnych etapach, jej/jego nastawienie charakteryzuje przede wszystkim pasywna postawa, odpowiadająca schematowi żeńskiemu (Nikolajeva 1998; Trevino 2019).

Przeżywanej przygodzie nierzadko towarzyszy również widoczny strach, co także jest stereotypowo łączone z postaciami dziewczynek/kobiet (Trevino 2019). Po raz pierwszy zaznaczony jest on w warstwie wizualnej na ilustracji 25, gdy wiatr porywa kapelusz Simri. Pomimo że tekst w żaden sposób nie określa tu samopoczucia Simri, jej/jego szeroko otwarty pyszczek i wyciągnięte w stronę przyjaciół łapki jasno sygnalizują przerażenie i chęć natychmiastowego powrotu na kwiatową rabatę (Ilustracja 25). Wykorzystane tu mimika i postawa ciała powielane są również na kolejnych stronach obrazujących niespodziewaną podróż szczura(-rzy) (Salmson & Clason 2013:8, 16, 17, 18, 20). Strach towarzyszy nie tylko samemu momentowi nagłego wyrwania ze znanego otoczenia i pozostawieniu przyjaciół, lecz jest emocją obecną również na dalszych etapach nieoczekiwanej przygody. Poza obrazem, dwukrotnie zaakcentowany zostaje też w warstwie werbalnej ikonotekstu – po raz pierwszy, gdy Simri zauważa rekina: „[...] teraz Simri ma pietra” (Salmson & Clason 2013:11), a następnie w trakcie spotkania z wielorybem: „Simri kręci się w głowie i boi się [...]” (Salmson & Clason 2013:18).

Stereotypowe elementy żeńskie, takie jak troska i emocjonalność, pojawiają się ponadto w scenach otwierającej i zamykającej opowieść, gdy Simri znajduje się na kwiatowej rabacie w otoczeniu przyjaciół. W pierwszej z nich bohater(ka) wykazuje się gościnnością, zapraszając inne zwierzęta na herbatę i ciastka, druga z nich przedstawia z kolei Simri i Mikę stojące(-cych) w uścisku. Co więcej, również samo miejsce zamieszkania szczura(-rzy), kwiatowa rabata, przywołuje skojarzenia z płcią żeńską.

W zachowaniu Simri wyraźnie dominują zatem cechy należące do schematu żeńskiego – zarówno przed rozpoczęciem przygody, w jej trakcie oraz po jej zakończeniu. Szczur(zyca) zdecydowanie wpisuje się w typ bohatera zależnego/uległego (Trevino 2019), a mając na uwadze

także podobieństwo jej/jego imienia z popularnym w Skandynawii żeńskim imieniem Siri oraz obecne na ilustracjach detale, takie jak noszony przez nią/niego na wyklejce na stronie 2 damski kapelusz, długie rzęsy czy położenie domu Simri na barwnej kwiatowej rabacie, postać można zinterpretować jako osobnika płci żeńskiej pomimo zastosowania niebieskich akcentów w jej/jego wyglądzie.

Część wskazanych w charakterystyce Simri aspektów pokrywa się z przedstawieniem żaby Miki, która jest jednak bardziej złożoną pod kątem schematów płci postacią, pomimo że informacje na jej temat są ograniczone ze względu na drugoplanową rolę, jaką odgrywa. Połączenie elementów stereotypowo żeńskich i męskich widoczne jest już w jej wyglądzie, w którym występują one w symetrycznych proporcjach. Na wyklejce na stronie 2, podobnie jak Simri, Mika ma na sobie kapelusz o typowo damskim kroju, z ozdobną wstęgą z imieniem żaby i dekoracyjnymi grochami. Nakrycie głowy jest koloru różowego, co tym bardziej wzmacnia asocjacje z płcią żeńską. W reprezentacji Miki na stronie 22 (Ilustracja 27) wykorzystano jednak akcesorium typowo męskie: muszkę, którą ten/ta ma na szyi w scenie przedstawiającej wspomnienie Simri z dnia urodzin. Na pozostałych przedstawieniach Miki nie widać ubrań i dodatków. Podobnie jak Simri, ma zaznaczone na pyszczku rumieńce.

Mika wyróżnia się na tle innych przyjaciół Simri, zajmując w jej/jego sercu szczególne miejsce. Zdjęcie Miki oprawione w ramkę, kilkakrotnie powracające na ilustracjach, jest jedynym,



Ilustracja 27: *Simri på hattäventyr* (Salmson & Clason 2013:21-22)

jakie posiada szczur(zycy) (Salmson & Clason 2013:8, 26, 27). Żaba wyróżnia się również w scenach przedstawiających całą grupę przyjaciół, gdzie zajmuje dominującą pozycję, odróżniając się od pozostałych zwierząt kolorem, umiejscowieniem na stronie lub zachowaniem, np. gdy wspina się po drabinie, pije z Simri herbatę na szczycie kapelusza, trzyma urodzinowy tort czy jako jedyna przytula szczurzycę(-ra) po jej/jego powrocie do domu (Salmson & Clason 2013:4; Ilustracja 27; Salmson & Clason 2013:33). Informacje na temat Miki są jednak zbyt ograniczone, by jednoznacznie sklasyfikować go/ją jako postać aktywną bądź pasywną. Obecne w ikonotekście reprezentacje żaby nie pozwalają na bliższe określenie jej charakteru i postawy, wyraźnie wskazując jedynie to, że Miki zajmuje istotne miejsce w życiu Simri. Poza wymienionymi wyżej ilustracjami, ukazuje to także tekst, m.in. gdy szczur(zycy) wraca wspomnieniami do kwiatowej rabatki i „[...] tęskni za swoim(-o)ją przyjacielem(-ciółką) Miką” myśląc o wspólnych spotkaniach przy ciastkach i herbacie (Ilustracja 27). Jak informuje ostatnia strona ikonotekstu, Mice również bardzo brakowało Simri, na którego(-rą) „długo czekał_, bo jest mu on(a) drog_” (Salmson & Clason 2013:33). Scena ta, ukazując przyjaciół stojących w uścisku stanowi kolejne świadectwo łączącej ich więzi. Przytulanie innej postaci może być też traktowane jako element przynależny do schematu żeńskiego (Trevino 2019), co wskazałam wyżej przy analizie postaci Simri.

W przypadku Miki określenie jej/go jako postaci męskiej lub żeńskiej jest trudne ze względu na ograniczone informacje zawarte w ikonotekście. Autorki zachowały neutralny wygląd zewnętrzny postaci, a wykorzystane na dwóch ilustracjach dodatki są typowe dla przeciwstawnych schematów. W zachowaniu Miki, poza ostatnią sceną książki, nie można jednoznacznie wskazać silnie zarysowanych cech wpisujących się w dany schemat.

Aktywność i przejmowanie inicjatywy, odpowiadające schematowi męskiemu (Nikolajeva 1968; Trevino 2019; Salmson & Ivarsson 2015; Salmson 2021), jasno zaznaczone zostały natomiast w przypadku pozostałych zwierząt: kota, wieloryba i bociana, które nadają bieg kapeluszowej przygodzie. Każde z nich, przemieszczając dom Siri z miejsca na miejsca, po kolei decyduje o tym, gdzie następnie znajdzie się szczur(zycy): kot potrząsa kapeluszem i rzuca go w morskie fale, wieloryb niesie Simri na grzbiecie i zostawia na plaży, a bocian zakłada kapelusz na głowę i zabiera z wyspy, po czym zrzuca szczurzycę(-ra) z powrotem na jej/jego kwiatową rabatę.

U każdego ze zwierząt widoczne są także elementy charakterystyczne dla schematu żeńskiego. U kota jest to damska torebka, którą nosi przewieszoną przez jedną z łapek (Ilustracja 25), a u bociana różowe akcenty na ogonie i głowie (Ilustracja 28). Wieloryb zostaje z kolei



Ilustracja 28: *Simri på hattäventyr* (Salmson & Clason 2013:29-30)



Ilustracja 29: *Simri på hattäventyr* (Salmson & Clason 2013:15-16)

określony w warstwie werbalnej przymiotnikiem *fin* [ładny], a jego zachowanie charakteryzuje łagodny i posłuszny charakter – zwierzę nie chce w żaden sposób skrzywdzić Simri i natychmiast spełnia jej/jego prośbę o zabranie na ląd (Salmson & Clason 2013:15-20). Przynależne do schematu żeńskiego atrybuty równoważone są jednak w warstwie wizualnej przez elementy stereotypowo łączone z płcią męską lub niebudzące silnych skojarzeń z żadną z płci, co może

utrudniać klasyfikację niektórych zwierząt. Na ogonie i głowie bociana, poza kolorem różowym, znajdują się również barwy niebieska i żółta, a w wyglądzie zewnętrznym wieloryba brak jest jakichkolwiek detali przynależnych do któregoś ze schematów (Ilustracja 29). W przypadku kota, elementem niebudzącym silnych konotacji z płcią jest zielony kolor torebki, jednak sam model akcesorium wskazuje, że jest to dodatek powszechnie używany przez kobiety. Nie jest on jednak w dalszej części neutralizowany innym, typowo męskim atrybutem, jak ma to miejsce np. u Miki, która(-ry) nosi zarówno typowo damski kapelusz, jak i męską muszkę, i jest jedynym silnie kojarzonym z płcią elementem. Wygląd zwierzęcia może zatem nakierowywać czytelnika na odczytanie go na poziomie wizualnym jako samicy – kotki. Abstrahując od aparycji zwierząt, jednoznaczne skategoryzowanie ich jako postaci męskich lub żeńskich staje się mniej oczywiste. Kot i bocian, w zachowaniu których dominuje aktywna postawa i działanie, wpisują się swoimi czynami w schemat męski. W przypadku wieloryba interpretację komplikują opis tekstowy oraz połączone w jego zachowaniu cechy stereotypowo męskie i żeńskie.

4.2.2.2. Stworzenia fantastyczne i inne postaci nie-ludzkie

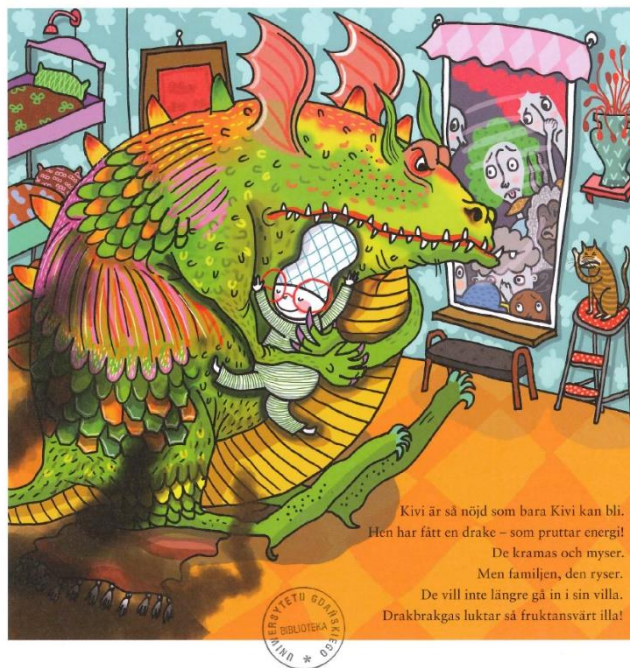
Oprócz stworzeń z *Simri på hattäventyr*, zaimek *hen* wykorzystano także do opisu innych postaci, które nie wpisują się jednoznacznie w kategorię zwierząt ani ludzi. Pierwszym z nich jest gorafa Ping będąca hybrydycznym połączeniem kilku gatunków i posiadająca przez to wiele cech typowo zwierzęcych. Ponieważ nie występuje ona jednak w naturze i jest wyłącznie wytworem fantazji Jespera Lundqvista i Bettiny Johansson, zdecydowałam się na scharakteryzowanie jej jako stworzenia fantastycznego. Wygląd zewnętrzny gorafy, widoczny zarówno na ilustracjach, jak i opisany w warstwie tekstowej, jest neutralny – ciało Ping(a) składa się z elementów pingwina, goryla, gazeli i żyrafy, a bohater(ka) na wszystkich ilustracjach ukazany(-na) jest bez ubrań czy dodatkowych akcesoriów, które mogłyby służyć jako ewentualny trop w interpretacji płci. W zachowaniu Ping(a) wskazać można jednak szereg cech charakterystycznych dla schematu żeńskiego, wśród których szczególnie wyróżniają się emocjonalność i płacz (Nikolajeva 1998; Salmson & Ivarsson 2015; Salmson 2021). Po raz pierwszy zasygnalizowane są już w tytule i na ilustracji okładowej tomu *Kivi & den gråtande goraffen* [Kivi i płacząca gorafa; Ilustracja 1]. Poza okładką, płacz stworzenia uwzględniony jest na dwunastu z piętnastu ilustracji, na których pojawia się Ping, a dziewięć razy wspomniany jest też w tekście w tomach drugim i trzecim

(Lundqvist & Johansson 2012b:20, 22, 24, 25, 26, 27, 29; Lundqvist & Johansson 2016:5, 8, 14, 20, 25, 27). Łzy towarzyszą Ping(owi) niemal w każdej sytuacji i niezależnie od jej/jego samopoczucia. Jest to jeden z najważniejszych atrybutów wyróżniających postać – w ikonotekście obecne są jedynie trzy wizualne przedstawienia gorafy, na których ich nie widać (Ilustracja 10; Ilustracja 13; Lundqvist & Johansson 2016:31). W przypadku pierwszego z nich tekst wyraźnie sugeruje jednak, że zwierzę nadal płacze, co stanowi rozbieżność w stosunku do obrazu, lecz nie wpływa znacząco na całokształt historii Ping(a). Płacz, którego przyczyny są dla rodziny Kivi trudne do rozszyfrowania, oraz mimika stworzenia, wydają się też jednymi z niewielu sposobów jego/jej komunikacji z otoczeniem: na przestrzeni dwóch tomów, w których występuje, gorafa nie wypowiada ani jednej kwestii. Nie wykorzystana została też focalizacja mogąca dać szerszy wgląd w jej myśli i perspektywę – w wersach dotyczących Ping(a) tekst prowadzony jest zawsze w narracji trzecioosobowej.

Ponadto, gorafa jest pasywna i bezbronna, co koresponduje z cechami żeńskimi według Nikolajevej (Nikolajeva 1998), a także wpisuje ją w typ bohatera zależnego/uległego według klasyfikacji Trevino (2019). Zamknięte w ciemnej stajni ogrodu zoologicznego stworzenie opuszcza ją dopiero po interwencji Kivi, które zdecydowanie staje w jego obronie i na rękach zabiera do domu (Ilustracja 3; Ilustracja 16). W ikonotekście nie znajdziemy żadnych prób samodzielnego opuszczenia zoo przez gorafę czy jej sprzeciwu wobec bezwzględnego(-nej) pracownika(-niczki). Fakt, że Ping jest postacią, która sama nie przewodzi, lecz jedynie podąża za innymi, dopowiada również jej umiejscowienie na poszczególnych kartach opowieści. Gorafa często znajduje się po lewej stronie lub na drugim planie ilustracji, niekiedy podążając za innymi postaciami lub jedynie obserwując rozgrywające się wydarzenia (Ilustracja 2; Ilustracja 3; Ilustracja 30; Lundqvist & Johansson 2012b:29; Lundqvist & Johansson 2016:5, 8).

W ostatnim tomie serii, obok pasywności, dostrzegamy także kontrastujący z odwagą Kivi strach Ping(a) wywołany obecnością Grzmotosmoka. Gdy Kivi chce wykorzystać płacz gorafy do zgaszenia ognia, okazuje się, że stworzenie nie jest w stanie pomóc:

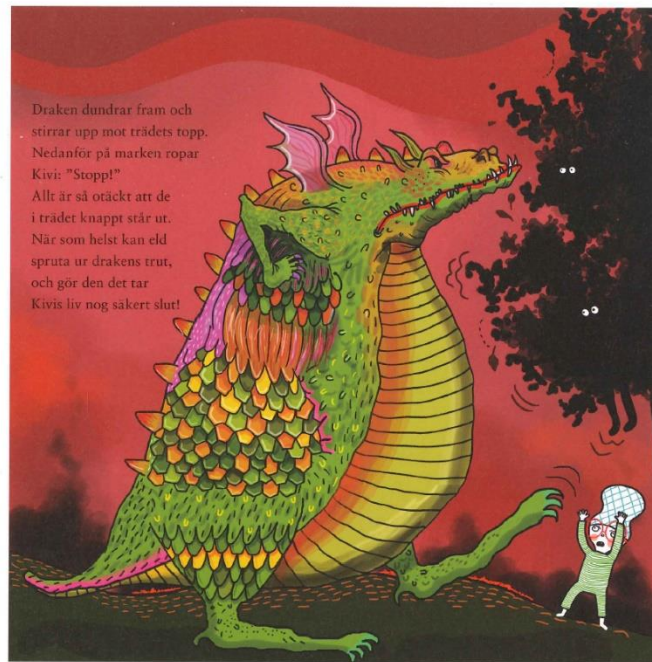
Men Ping kan inte komma, för hen har flytt sin kos
och klättrat upp i ett träd, där hen gömmer sig förskräckt [...]
[Ale Ping nie może przyjść, bo wziął/wzięła nogi za pas
i wspiał/wspięła się na drzewo, gdzie kryje się przerażon_ (...)]
(Lundqvist & Johansson 2016:20).



Ilustracja 30: *Kivi & Drakbrakaren* (Lundqvist & Johansson 2016:31)

Niniejszym, zachowanie gorafy charakteryzuje szereg cech stereotypowo łączonych z kobiecością: pasywność, uległość, okazywanie strachu i płacz. Biorąc pod uwagę brak elementów tradycyjnie wiązanych z męskością oraz neutralny wygląd Ping(a), czytelnik najprawdopodobniej będzie ją/go interpretował jako postać płci żeńskiej.

Jako przykład bardziej złożonej i niejednolitej reprezentacji służy Grzmotasmok – bohater(ka) trzeciego tomu serii Lundqvista & Johansson (2016). Zanim stworzenie pojawia się na kartach opowieści, czytelnik dowiaduje się o konsekwencjach jego obecności w miasteczku: nadzwyczajnie wysokiej temperaturze, głośnych trzaskach i ogniu, których źródło nie jest jednak na początku znane. Idąc przez miasto, Kivi wraz z rodziną sukcesywnie odkrywa kolejne ślady działań obcego przybysza: spalone drzewa i samochód, wszechobecny czarny dym oraz dziury na asfaltowej drodze (Lundqvist & Johansson 2016:15; Ilustracja 17). W mieście panuje atmosfera niepewności i paniki, na co wskazuje zachowanie mieszkańców. Część stojących na ulicy sąsiadów Kivi wydaje się przede wszystkim skonsternowanych, nie pojmując, co tak właściwie się dzieje, o czym świadczą ich otwarte szeroko oczy i usta, a także wkomponowany w ilustrację pytajnik (Lundqvist & Johansson 2016:13). Inni, wyrzucając w górę ręce, wydają się przede wszystkim przerażeni (Lundqvist & Johansson 2016:13; Ilustracja 17). Strach ten staje się jeszcze



Ilustracja 31: *Kivi & Drakbrakaren* (Lundqvist & Johansson 2016:21)

bardziej zrozumiały dla czytelnika, gdy przerażające stworzenie ukazane zostaje na ilustracjach (Ilustracja 4; Ilustracja 31). Jego rozmiar, ostre łuski, odsłonięte zęby i pazury oraz na wpół opuszczone powieki i świdrujący wzrok nadają Grzmotosmokowi wyjątkowo groźny wygląd, a nastrój towarzyszący jego obecności dodatkowo podkreślają barwy czerwona i czarna.

Biorąc pod uwagę zniszczenia wyrządzone przez Grzmotosmoka oraz jego groźną aparycję, szczególnie wyróżniającymi się cechami są siła i agresja, wpasowujące się w schemat męski (Nikolajeva 1998; Trevino 2019). Jednak na kolejnych stronach książki ujawnione zostaje zaskakujące źródło niszczycielskiego ognia, który trawi miasteczko – są to gazy Grzmotosmoka wynikające z problemów gastrycznych po zjedzonym lunchu:

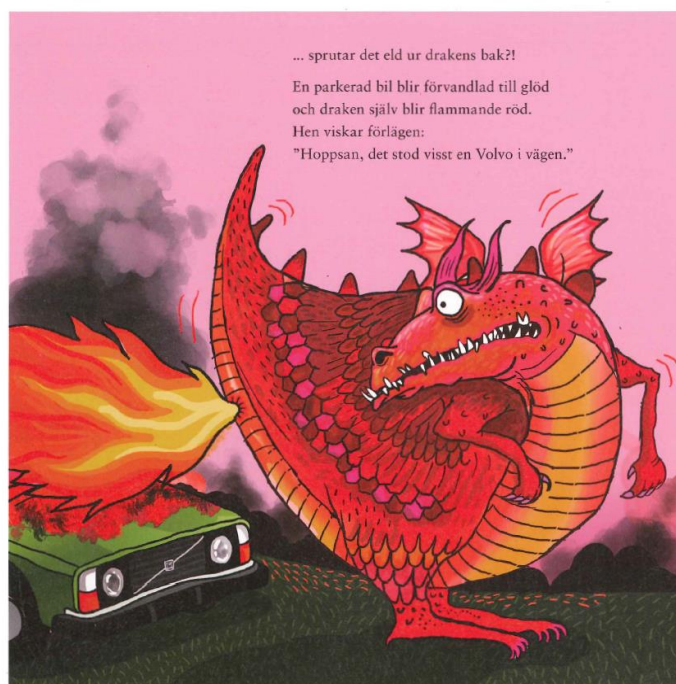
Det hörs ett väldigt BRAK! Sen...
 ... sprutar det eld ur drakens bak?!
 En parkerad bil blir förvandlad till glöd
 Och draken själv blir flammande röd.
 Hen viskar förlägen:
 »Hoppsan, det stod visst en Volvo i vägen.
 Det var inte meningen, tro mig. Förlåt.
 Det måste ha varit lunchen jag åt [...].«

[Słysząc wielki GRZMOT! Aż...
... ogień strzela z pupy smoka?!
Zaparkowany obok samochód zamienia się w żar
A smok przyjmuje barwę płomiennej czerwieni.
I szepcze zawstydzon_:
»Ups, Volvo się oberwało.
To niechcący, naprawdę. Przepraszam.
To przez lunch, który zjadł_m (...)<]
(Lundqvist & Johansson 2016:22-24).

Komiczny zwrot akcji, stawiający smoka w niekomfortowej, choć przyziemnej sytuacji, nie tylko wyjaśnia przyczyny zniszczeń w miasteczku, ale również daje głębszy wgląd w jego charakter. Sugerowana na wcześniejszych kartach agresja ustępuje miejsca niekontrolowanym odruchom fizjologicznym i związanym z nimi wstydem, a Grzmotosmok zamienia się w oczach czytelnika z groźnego, niszczycielskiego potwora w zakłopotane swoimi problemami żołądkowymi stworzenie. Narracja werbalna i wizualna pozostają tu w relacji symetrycznej: obrazy również odnotowują metamorfozę smoka. Pomimo że część elementów, takich jak rozmiar, odsłonięte zęby i wyciągnięte pazury, nie zmienia się, w scenie tej szeroko otwarte oczy Grzmotosmoka wskazują na odczuwane zaskoczenie i dyskomfort, a pochylona ku ziemi głowa jest z kolei oznaką skruchy i zakłopotania (Ilustracja 13; Ilustracja 32). Jak sam przyznaje, sytuacja jest „niezwykle krępująca” (Lundqvist & Johansson 2016:25). Oddana tu bezbronność stworzenia, przynależna schematowi żeńskiemu, kontrastuje z jego wcześniejszym wizerunkiem. Wygląd i siła Grzmotosmoka znacznie odbiegają tu od jej/jego charakteru – przez co odczytać można ją/go jako postać tragikomiczną: początkowo siejącą postrach i zniszczenie, a następnie stopniowo wchodzącą w rolę biednej i całkowicie zależnej od swojej fizjologii istoty. Wrażliwa natura, zestawiona z nieprzystępną aparycją stworzenia, zaakcentowana jest także na ostatniej stronie książki, na której widzimy Kivi i Grzmotosmoka we wzajemnym uścisku (Ilustracja 30). Tworzący komizm kontrast opiera się w tym przypadku w dużej mierze na zestawieniu skrajnych cech.

Stworzenie trudno zatem sklasyfikować jako postać męską lub żeńską – w jego zachowaniu wyróżniamy zarówno ponadprzeciętną siłę, jak i wrażliwość i zależność. Co istotne, osią wątku Grzmotosmoka są ukazane w zabawny sposób dolegliwości nie mające związku z płcią, a reakcja stworzenia, choć wpisuje się bardziej w schemat żeński niż męski, wydaje się przede

wszystkim logiczna, zrozumiała i adekwatna do sytuacji, niezależnie od płci poszkodowanej(-nego). Zachowanie bohatera(-rki) może być zatem nie tyle wyrazem jego/jej charakteru, ile odpowiedzią na zaprezentowany specyficzny i niekomfortowy splot wydarzeń. W wyglądzie zewnętrznym Grzmotsmoka również obecne są elementy przynależne obu schematom. W przypadku schematu męskiego są to kojarzone z siłą i agresją ostre zęby i pazury oraz nadzwyczaj duży rozmiar stworzenia. Wskazać należy jednak, że wydają się one charakterystyczne dla smoków niezależnie od ich płci – choć budzą skojarzenia z cechami stereotypowo męskimi, nie powinny stanowić zatem szczególnie wartościowego tropu w kontekście interpretacji płci tego konkretnego stworzenia. Niestandardowe są z kolei widoczne u Grzmotsmoka łuski i skrzydła koloru różowego, budzące asocjacje z płcią żeńską. Na tylnych łapach smoka widać też barwę niebieską, choć jest ona zdecydowanie mniej wyeksponowana i wykorzystana została w dużo mniejszym zakresie niż róż. Grzmotsmoka można tym samym sklasyfikować jako postać niejednoznacznie wpisującą się w schematy płciowe, u której występują zróżnicowane cechy stereotypowe z niewielką przewagą tych tradycyjnie wiązanych z kobiecością. Ogólną interpretację zasadniczo utrudnia specyficzny kontekst zarysowanej w książce sytuacji i brak szerszych odniesień do ogólnego usposobienia i zachowania stworzenia.



Ilustracja 32: *Kivi & Drakbrakaren* (Lundqvist & Johansson 2016:23)

Ostatnią z analizowanych postaci jest przybysz z kosmosu, bohater(ka) książki *Familjejakten* (2019). Budową ciała kosmit(k)a przypomina głowonoga o trzech mackach i centralnie umiejscowionym cyklopim oku, a jej/jego skóra jest koloru błękitnego w różowe plamki (Ilustracja 33). Barwy te stanowią jedyne uwzględnione w wyglądzie zewnętrznym elementy nacechowane płciowo⁸⁵, a ich symetryczne użycie nie pozwala na przypisanie bohatera(-rki) do którejś z kategorii płci na tej podstawie. Na głowie kosmit(k)a nosi czerwony hełm, a środkowa część jego/jej ciała okryta jest żółto-brązowym zapinanym na suwak sweterkiem. Na jednej z ilustracji, gdzie obcy(-ca) zdejmuje na chwilę nakrycie głowy, aby otrzeć pot, dostrzec można brak widocznych włosów – nad czołem zauważalna jest jednak pewnego rodzaju narośl przypominająca kształtem grzywkę (Lundqvist & Sjö 2019:29). Nietypowy wygląd postaci, z hybrydyczną anatomią i połączeniem różnorodnych kolorów, nie pozwala na skategoryzowanie go/jej pod względem płci.

Przybysz(ka) z kosmosu wykazuje jednak swoim zachowaniem szereg cech tradycyjnie związanych z męskością, wśród których już od pierwszych stron ikonotekstu szczególnie wyróżnia



Där har den hittats av rymdfilurer,
nyvaket yra och nyfikna figurer
som frågar varandra: "Vad är det här?
Vet någon av er vad familjer är?"

Ilustracja 33: *Familjejakten* (Lundqvist & Sjö 2019:4)

⁸⁵ Połączenie błękitu i różu widoczne jest także w obrazowaniu statku kosmicznego, którym podróżuje przybysz(ka). Sam pojazd jest koloru niebieskiego, a ciągnący się za nim dym/spaliny mają barwę różową.

się aktywna postawa (Nikolajewa 1998; Salmson & Ivarsson 2015; Salmson 2021). Ciekawość, jaką rozbudza u niej/niego nieznane słowo „rodzina”, staje się przyczynkiem do rozpoczęcia wielkiej podróży i zbadania obcego konceptu. Zaintrygowany(-na) bohater(ka) nie traci ani chwili na zastanowienie, lecz natychmiast wyrusza w drogę:

»[...] Jag ger mig genast av för att leta!«

Rymdskeppet rivstartar – nu går det fort! [...]

[>(…) Od razu ruszam na poszukiwania!«

Statek kosmiczny startuje – i leci tak szybko! (...)]

(Lundqvist & Johansson 2019:5).

Pierwszy etap podróży odbywa samotnie, co można odczytać jako oznakę odwagi i niezależności, również będących cechami charakterystycznymi dla schematu męskiego (Nikolajewa 1998; Salmson & Ivarsson 2015; Salmson 2021). Pomimo że inni kosmici/inne kosmitki nie dołączają do wyprawy, przybysz(ka) jest otwarty(-ta) na nowe znajomości – podczas odwiedzin u kolejnych rodzin zaprasza ich członków na statek, aby wraz z nim/nią ruszali w dalszą podróż. Wykazuje się przy tym gościnnością i życzliwością wobec nowych pasażerów:

»Gillar någon att flyga?« frågar vår rymdfilur.

»När vi fixat ström bjuder jag på en åktur!«

[>Czy ktoś z was lubi latać?« pyta kosmiczny stworek

»Jak tylko naprawimy zasilanie, zapraszam na wycieczkę!«]

(Lundqvist & Johansson 2019:28).

Przyjazne podejście i otwartość gościa(-cini) z kosmosu, ale także zależność od innych, uwidocznione zostają, gdy prosi o pomoc, kiedy statek ulega dwóm awariom. Zwraca się po kolei do rodziny Vongphets, rolniczki Barbo i jej brata oraz pracujących w elektrowni wiatrowej Leo i Ellen, nie tracąc przy tym pogody ducha (Lundqvist & Sjö 2019:21, 24, 29-30). Elementem nieco trudniejszym do oceny jest faktyczny stan wiedzy kosmity(-tki) na temat awarii i tego, jak ją naprawić – co mogłoby go/ją wpisywać w lub oddalać od schematu męskiego, do którego przynależy praca z narzędziami (Trevino 2019). Gdy zauważa, że z pojazdem coś się dzieje, diagnozuje pierwszą usterkę jako „pleśń w silniku – albo być może złapaliśmy gumę” (Lundqvist & Sjö 2019:21), drugą podsumowując słowami „na pewno wybiło bezpiecznik” (Lundqvist & Sjö 2019:24). Zwłaszcza pierwszy przykład, niewątpliwie mający charakter humorystyczny, sugeruje raczej przypadkową i chaotyczną próbę odgadnięcia przyczyn usterki, niż ma oparcie w

rzeczywistej wiedzy. Na brak umiejętności związanych z mechaniką wskazuje też fakt, że przy obu awariach kosmit(k)a polega na pomocy innych: pierwszą awarię rozwiązuje rodzina Vongphets, drugą pracownicy elektrowni wiatrowej. Na jednej z ilustracji ukazany(-na) jest wprawdzie przy otwartej klapie, pod którą widać okablowanie i mechanizm statku, lecz wydaje się być bardziej pochłonięty(-ta) fotografowaniem rodziny niż faktyczną naprawą pojazdu (Ilustracja 34).



"Oj!", säger filuren. "Nu blev det fel.
Det gick visst en propp. Vet ni var det finns el?"
"Det står en vindkraftspark två kilometer åt väst",
säger Barbro. "Det är nog bäst att ni tar vårän häst."

Ilustracja 34: *Familjejakten* (Lundqvist & Sjö 2019:24)

U przybysza(-szki) z kosmosu wskazać można również wpisujące się według Nikolajewej w schemat męski analityczne podejście (Nikolajewa 1998), gdy wchodząc w rolę uważnego obserwatora, stara się dogłębnie zbadać znaczenie słowa „rodzina”. By tego dokonać, przemierza cały świat, dokumentując napotkane rodziny. W podróż zabiera ze sobą aparat, którym uwiecznia kolejne wydarzenia i spotkania, by po powrocie z Ziemi pokazać fotografie mieszkańcom/mieszkancom swojej planety.

Podsumowując, w przypadku zwierząt i innych stworzeń identyfikacja pod kątem płci utrudniona jest z kilku przyczyn. W warstwie wizualnej, będącej formą przekazu najszybciej i najmocniej oddziałującą na odbiorcę, wykorzystanie elementów silnie kojarzonych z płcią, jak np. ubrań i akcesoriów, jest bardzo ograniczone. 75% analizowanych w tej części pracy postaci –

gorafa Ping, Grzmotasmok, bocian, wieloryb, Simri i Mika – nie posiada ich wcale lub ukazane są w nich wyłącznie na pojedynczych ilustracjach⁸⁶, a jedynie u 25% – kota i przybysza z kosmosu – stanowią one stały element wyglądu. Sama fizjonomia stworzeń również w wielu przypadkach pozbawiona jest cech kojarzonych z płcią – jedynie u Grzmotasmoka i części postaci z *Simri på hattäventyr* widoczne są pojedyncze elementy kolorystyczne mogące służyć za pewien trop w interpretacji płci postaci.

Ponadto, nazewnictwo także nie pozwala na definitywną kategoryzację – przeważającą strategią jest wykorzystanie nazw gatunkowych i zaimków neutralnych *den* i *en*, w żaden sposób nie wskazujących na płeć. Jedynie trzy postaci określane(-ne) są antroponimami, lecz i te nie budzą bezpośrednich asocjacji z płcią – nie są powszechnie spotykane w Szwecji, choć Mika i Simri mogą przywołać skojarzenia z podobnymi, popularnymi szwedzkimi imionami.

W części przypadków możliwe jest jednak bardziej jednoznaczne przypisanie postaci do danego schematu. Wskazać można tu bohaterów(-rki), u których dominuje jeden rodzaj cech, np. stereotypowo łączone z płcią żeńską zachowanie i usposobienie gorafy. Przedstawiony w ikonotekście obraz analizowanych stworzeń, choć miejscami fragmentaryczny, pozwala zatem na przynajmniej częściową ich identyfikację.

4.3. *Hen* w odniesieniu do zjawisk abstrakcyjnych i transcendentnych

Kolejne zastosowanie zaimka *hen* dotyczy zjawisk wykraczających poza postaci ludzkie, zwierzęce czy fantastyczne. W dwóch ikonotekstach określa on kolejno Boga oraz emocję. W odniesieniu do Boga pojawia się w książce Ulfa Starka i Anny Höglund *Skuggbarnen* (2014), a w *Känn med hen* Anette Skåhlberg i Katariny Dahlquist (2013) desygnuje z kolei zantropomorfizowaną radość. Oba przypadki użycia *hen* poszerzają pole semantyczne wyznaczone przez słownikowe definicje, ukazując możliwość wykorzystania nowego słowa także w bardziej abstrakcyjnych kontekstach.

⁸⁶ W ikonotekście znaleźć można wprawdzie również przedstawienia wieloryba i bociana noszących kapelusze Simri (Ilustracja 28, Ilustracja 29), lecz ze względu na to, że pełni on przede wszystkim funkcję domu szczura(-rzycy), a nie elementu garderoby, a także stanowi przypadkowe znalezisko, z którym wieloryb i bocian mają styczność jedynie tymczasowo, nie traktuję go jako akcesorium będącego faktyczną częścią wizerunku omawianych tu zwierząt.

4.3.1. Analiza językowa: wykorzystanie zaimka *hen* i inne określenia postaci

W *Skuggbarnen* (2014) zaimek *hen* występuje osiem razy, zawsze opisując tę samą postać, która w tekście określana jest także jako *Skaparen* [Stwórca]. Chociaż słowo *Gud* [Bóg] nie pojawia się w książce ani razu, niewątpliwie to właśnie on jest postacią, do której odnoszą się wymienione sformułowania. Analogicznie do języka polskiego, nazywanie Boga „Stwórcą” jest powszechnym w języku szwedzkim zabiegiem⁸⁷. Ponadto, w książce znajdują się nawiązania do tekstów biblijnych, w których *Skaparen* pełni rolę Boga (Stark & Höglund 2014:5-6, 25), m.in. w ikonotekstowej parafrazie fragmentów Księgi Rodzaju dotyczących stworzenia świata (Rdz 1-11) oraz zawartym w Księdze Ezechiela opisie bożego rydwanu (Ez 1,1–30). Co więcej, słowo *Skaparen* zapisywane jest w książce wielką literą, co również jest charakterystyczne dla nazewnictwa dotyczącego Boga. Ten sam zabieg autor zastosował przy określającym go zaimku: *Hen*.

Należy podkreślić, że wykorzystanie neutralnego zaimka wobec Boga nie jest w Szwecji standardową praktyką – zarówno w starszych, jak i nowych przekładach Biblii, stwórca desygnowany jest męskim zaimkiem *han*. Stosowanie neutralnego płciowo wariantu nie jest również uwzględnione w *kyrkohandboken*, księdze porządku nabożeństw przygotowywanej przez władze Kościoła Szwedzkiego⁸⁸. W ostatnich latach kwestia adekwatności tej nomenklatury jest jednak coraz częściej podejmowana przez społeczność wiernych. Już krótko po publikacji *Kivi & Monsterhund* i początku debaty o *hen*, część środowiska zaczęła poddawać w wątpliwość patriarchalny wydźwięk tekstów biblijnych oraz stosowność używania zaimków określających płeć Boga, który nie będąc człowiekiem, nie może być wpisywany w ziemskie kategorie⁸⁹. Jak argumentowała redaktorka gazety „Kyrkans Tidning” [Gazeta Kościoła] Brita Häll, „gdy *hen* używany jest w odniesieniu do Boga, staje się zaimkiem inkluzywnym, który obejmuje zarówno to, co kobiece, to co męskie, i to co pozaludzkie”⁹⁰.

Przyglądając się wykorzystanym przez Ulfa Starka sformułowaniom pod kątem interpretacji płci, widać, że nie są one spójne pod względem inkluzywności. *Skaparen* zawiera

⁸⁷ <https://svenska.se/tre/?sok=skapare&pz=8> [dostęp: 31.07.2024]

⁸⁸ <https://www.svenskakyrkan.se/ga-till-kallan> [dostęp: 01.08.2024]

⁸⁹ <https://www.kyrkanstidning.se/debatt/ar-det-dags-att-borja-saga-hen-om-gud> [dostęp: 01.08.2024];
<https://www.kyrkanstidning.se/ledare/kyrkan-bor-valkomna-hen> [dostęp: 01.08.2024]

⁹⁰ <https://www.kyrkanstidning.se/ledare/kyrkan-bor-valkomna-hen> [dostęp: 01.08.2024]

wspomniany już we wcześniejszych częściach pracy charakterystyczny dla rodzaju męskiego formant „-are”, przez co słowo nie może zostać odebrane jako w pełni neutralne.

W zupełnie inny sposób, choć w podobnych proporcjach (patrz: Załącznik 1), zaimek *hen* użyty został w książce Anette Skåhlberg i Katariny Dahlquist *Känn med hen* (2013), opowieści o emocjach, która ma aktywizować czytelnika. Pojawia się tam osiem razy desygnując różowego stworka uosabiającego radość, który nie tylko przez narratora nazywany jest *hen*, lecz sam także przedstawia się w ten sposób: „To ja jestem hen” (Skåhlberg & Dahlquist 2013:5). Należy do *familjen h* [rodziny h], której pozostali czterej członkowi to *hun*, *hin*, *hån* i *hyn*, reprezentujący kolejno smutek, gniew, strach i euforię, którym poświęcone są poszczególne części książki. Widać tu analogię między obecnymi w książce neologizmami a usankcjonowanymi zaimkami osobowymi *han* i *hon*, na których bazie zostały one skonstruowane⁹¹. Wykorzystane w *Känn med hen* określenia bohater(-rów) korespondują ponadto z częścią przypisanych im onomatopeicznych fraz wykorzystujących głoskę *h*, np. „Hahahahaha”, „Hujhujhujhuj”, „Huähuä”, „Hia hia hiiiiiiiiaaaa”, „Hiä! Hiä”, „ohhohhåååooooohh” czy „Yiha hej!” (Skåhlberg & Dahlquist 2013:5-6, 11-12, 15-16, 17-18, 21-22, 24, 29-30).

Poza zbiorowym określeniem „rodzina” i zaimkiem *hen* oraz stosowanymi wobec samej(-ego) siebie zaimkami *jag* [ja] i *mig* [mnie/mną], w tekście nie są użyte inne nazwy dla reprezentującego radość stworka. Nazewnictwo można na tej podstawie sklasyfikować jako neutralne pod kątem płci.

Warto nadmienić również, że w *Känn med hen* nie znajdziemy podobnej sekcji informacyjnej, jak w przypadku dwóch pierwszych tomów cyklu o Kivi, pomimo że książka Skåhlberg i Dahlquist ukazała się zaledwie kilka tygodni po premierze *Kivi & Monsterhund*, w marcu 2012 roku. Brak jakiegokolwiek adnotacji na temat nowego zaimka nie jest jednak wynikiem przypadku czy przeoczenia, lecz związany jest z negatywnym stanowiskiem autorki tekstu wobec samego słowa. Skåhlberg od początku była przeciwniczką *hen*, twierdząc, że ogranicza on wolność i otwartość dzieci, a jego wykorzystywanie w miejscu *han* czy *hon* jest „przymykaniem oka na istniejące problemy”⁹². Napisanie książki z użyciem nowego zaimka, choć może w tym przypadku

⁹¹ *Hin*, *hån* i *hyn* funkcjonują też w języku szwedzkim jako samodzielne słowa, oznaczając kolejno czorta, szyderstwo oraz cerę. Na podstawie charakteru tekstu stwierdzić można jednak, że twórczyni nie posługuje się funkcjonującymi już w języku wyrazami i w żaden sposób nie nawiązuje do podanych tu znaczeń, lecz podejmuje próbę stworzenia nowych antroponimów – homonimiczność części z nich ze wskazanymi rzeczownikami jest wyłącznie przypadkowa.

⁹² <https://www.fria.nu/artikel/92547> [dostęp: 05.08.2024]

zaskakiwać, było odpowiedzią autorki na toczącą się debatę i próbą przesunięcia przypisanych mu konotacji. W tekście Skåhlberg *hen* zyskuje bowiem nowe, niezwiązane z płcią znaczenie – słowo stanowi tam jedynie element zabawy językowej, desygnując abstrakcyjne zjawisko, a temat tożsamości płciowej nie jest w książce w żaden sposób podejmowany.

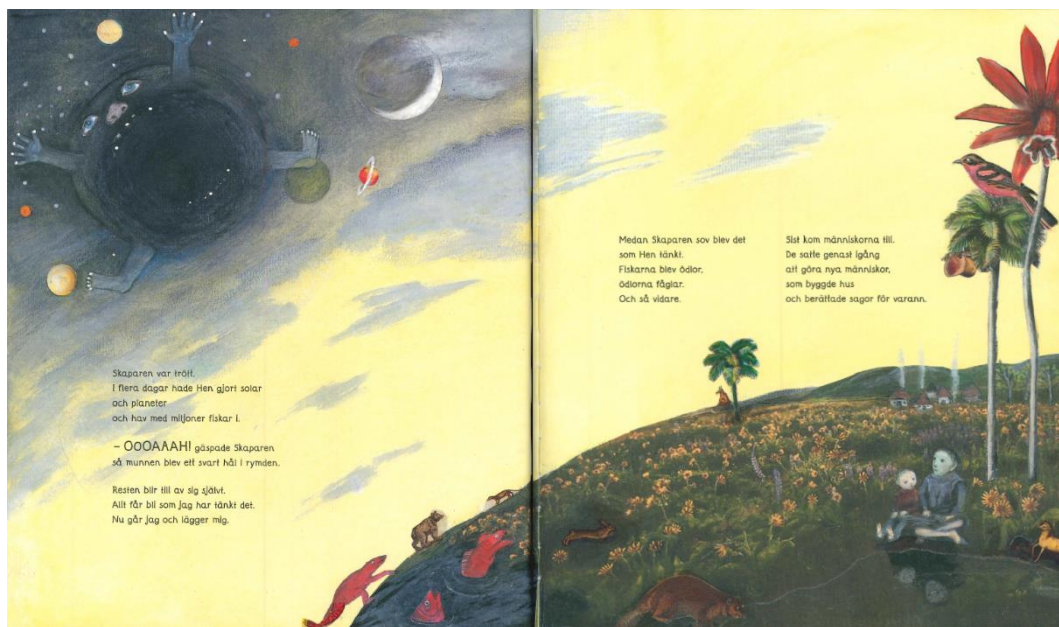
4.3.2. Analiza ikonotekstowa

Zjawiska abstrakcyjne i transcendentne charakteryzują się brakiem konkretnej formy w świecie fizycznym i jako takie pozostają niewidzialne. Autorzy i autorki analizowanych w niniejszej części pracy książkach zdecydowali się jednak na umieszczenie ich w obu warstwach ikonotekstu, co badam i opisuję w podrozdziałach 4.3.2.1. oraz 4.3.2.2. Pierwszy z nich poświęcony jest Bogu ze *Skuggbarnen* (2014), drugi reprezentującemu radość *hen* z *Känn med hen* (2012).

4.3.2.1. Postać Boga

Wizerunek Stwórcy pojawia się na stronach książki dziesięć razy (Stark & Höglund 2014:5, 8, 9, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 34). Skaparen jest postacią o sferycznej formie, z nieproporcjonalnie dużą głową, z której wystają ręce, a na niektórych ilustracjach także nogi (Ilustracja 35; Ilustracja 36). Na pierwszych stronach ukazany(-na) jest unosząc się na niebie, gdy tworzy świat, a następnie obserwując go zza chmur; na Ziemię schodzi dopiero w końcowej części opowieści, po tym, jak słyszy płacz dziewczynki poszukującej swojego brata. Kolory obecne w wizualnych przedstawieniach Skaparen zmieniają się na kolejnych kartach książki, a ciało postaci na większości rozkładówek jest półprzezroczyste, fragmentarycznie wtapiając się w tło. Nie dotyczy to jednak wszystkich części ciała; elementy takie jak oczy, usta, nos oraz dłonie zazwyczaj zachowują swoje stałe kolory, odznaczając się od reszty postaci. Na pojedynczych stronach wyglądają one wręcz jakby były doklejone, co koresponduje z wykorzystaną na części ilustracji techniką kolażu (Ilustracja 36). Jedynym wizerunkiem Skaparen, gdzie jego/jej ciało ma kolor wyraźnie odcinający się od tła, jest ostatnia rozkładówka przedstawiająca białą postać na tle czarnej nocy, co można odczytać jako nawiązanie do przewijającego się przez całą opowieść motywu współistnienia ciemności i światła. W wyglądzie postaci zachowano zatem neutralność. Jedynymi elementami, które sugerują płeć są brwi i paznokcie, lecz ich wygląd nie jest spójny na

wszystkich ilustracjach. Na części z nich brwi są bardzo cienkie i delikatnie zarysowane, na ostatniej stronie stają się jednak długie i krzaczaste (Stark & Höglund 2014:34). Paznokcie przyjmują z kolei niekiedy barwę delikatnej żółci, wyglądając wręcz na pomalowane (Ilustracja 35; Stark & Höglund 2014:8). Ten sam odcień obecny jest jednak na innych elementach ilustracji, np. na niebie czy w koronach drzew – Skaparen, korespondując kolorystycznie z tym, co za



Ilustracja 35: *Skuggbarnen* (Stark & Höglund 2014:5-6)



Ilustracja 36: *Skuggbarnen* (Stark & Höglund 2014:9-10)

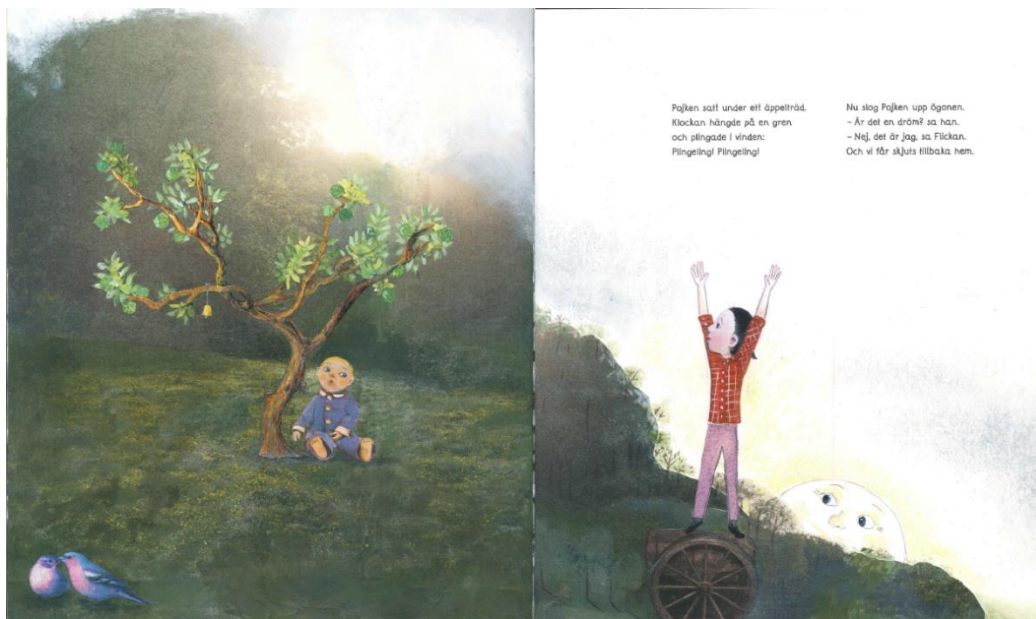
nim/nią, na różne sposoby przejmuje część kolorów otoczenia. Ze względu na zastosowany tu zabieg przenikania kolorów między postacią a innymi elementami świata przedstawionego, a także na brak spójności w obecnych w książce wizerunkach bohatera(-rki), niemożliwe jest zatem przypisanie go/jej do którejś kategorii płci na podstawie wyglądu.

Pod uwagę należy jednak wziąć również akcesoria, z którymi Skaparen pojawia się na kartach opowieści. Na trzech ilustracjach przedstawiony(-na) jest dzierżąc w dłoni miotłę: *kvast av ljus* [miotłę ze światła], której używa do przesunięcia cieni na drugą stronę Ziemi. Widoczne na rozkładówkach zamiatanie, będące elementem prac domowych, jest aktywnością stereotypowo kojarzoną z kobietami i wpisuje się w schemat żeński (Trevino 2019). Na jednej z ilustracji Skaparen ukazany jest też w rydwanie ognia [szw. *vagn av eld*], lecąc ku Ziemi wśród płonących gwiazd, co stanowi przełożenie wizji opisanej w Księdze Ezechiela (Ez 1,1–30), lecz nie znajduje odniesienia w kontekście schematów płci.

Analizując umiejscowienie Skaparen na ilustracjach, widzimy, że zmienia on(a) swoje położenie, przemieszczając się z górnych partii rozkładówek, gdzie usytuowany(-na) jest na początku historii, przez ich środkowe części, aż po dolne rogi na ostatnich stronach książki. Przyglądając się obecnym w książce przedstawieniom postaci jako następującej po sobie sekwencji kolejnych obrazów, wskazać można zatem wyraźny ruch: bohater(ka) w trakcie opowieści systematycznie przemieszcza się z góry w dół, zaczynając opowieść w lewym górnym rogu strony i kończąc ją na dole prawej strony, co tworzy swoistą klamrę zaznaczającą początek i koniec historii. Pomimo że wskazana sekwencja jest dynamiczna i charakteryzuje się linearnym ruchem z góry w dół, sama dynamika nie jest równie zaakcentowana przy analizie pojedynczych ilustracji, z których jedynie cztery znacząco cechuje ruch lub aktywne działanie (Ilustracja 35; Ilustracja 36; Stark & Höglund 2014:25, 26).

Również w zachowaniu Skaparen aktywność przeplatana jest z postawą pasywną. Z jednej strony widać ogromną sprawczość postaci, która tworzy „słońca i planety i morza z milionami ryb” (Stark & Höglund 2014:5) oraz dzień i noc, i która bezzwłocznie interweniuje, gdy uformowany przez nią świat nie wygląda tak, jak chciała (Ilustracja 36). Aktywność jest wówczas symetryczna w tekście i na ilustracjach, które przedstawiają Skaparen w ruchu, np. przeciągającą(-cego) się dynamicznie po skończonej pracy tworzenia świata czy zabierającą(-cego) się za zamiatanie cieni (Ilustracja 35; Ilustracja 36). Jednocześnie, w ikonotekście nie brakuje też fragmentów przedstawiających ją/go w bardziej zdystansowany sposób, gdy tylko przygląda lub

przysłuchuje się temu, co dzieje się w świecie ludzi (Stark & Höglund 2014:8, 34; Ilustracja 37). Pasywność i aktywność przeplatają się tu w zbliżonych proporcjach.



Ilustracja 37: *Skuggbarnen* (Stark & Höglund 2014:31-32)

W postawie Skaparen wyróżnia się również troska, przynależna do schematu żeńskiego, oraz stereotypowo łączoną z męskością pomoc w sytuacji związanej ze stresem emocjonalnym (Nikolajeva 1998; Trevino 2019). Bohater(ka), słysząc płacz poszukującej swojego brata Dziewczynki (szw. *Flickan*), schodzi na Ziemię i oferuje pomoc, najpierw chcąc przegonić jej cień, a następnie wskazując, gdzie znajduje się Chłopiec (szw. *Pojken*) i odwożąc ich bezpiecznie do domu.

Skaparen jest zatem postacią, w której zachowaniu obecne są zarówno cechy męskie i żeńskie, z pewną przewagą tych drugich. W przypadku wyglądu, w którym również wyróżnić można drobne elementy mogące wskazywać na przynależność płciową bohatera(-rki), dominuje jednak neutralność – osobliwa, sferyczna forma postaci i brak silnie zaakcentowanych cech stereotypowych zdecydowanie utrudnia jej interpretację jako kobiety czy mężczyzny, co wzmocnione jest również przez jej jasno zaznaczoną nieprzynależność do świata ziemskiego.

4.3.2.2. Radość

Drugą z analizowanych postaci abstrakcyjnych jest hen z *Känn med hen* (2013), będący(-ca) uosobieniem radości. Hen przedstawiony(-na) jest tu jako różowy stworek, który nieustannie się śmieje (Ilustracja 38). W wyglądzie bohatera(-rki) brak jest cech anatomicznych charakterystycznych dla którejś płci, hen nie ma też na sobie ubrań ani dodatków, które mogłyby stanowić ewentualny trop interpretacyjny. Jedynym aspektem budzącym asocjacje z płcią jest jej/jego różowy kolor, będący również barwą przewodnią poświęconych mu/jej rozkładówek (Ilustracja 38; Skåhlberg & Dahlquist 2012:7-8, 9-10). Róż obecny jest ponadto na pierwszych stronach książki, przedstawiających dom rodziny h. Barwy tej jest część domu, w której mieszka hen, a w jej/jego oknie widoczne są również różowe zasłony w grochy i podłużna doniczka z drobnymi, różowoczerwonymi kwiatami (Skåhlberg & Dahlquist 2012:3-4). Podobne dodatki, lecz z wykorzystaniem innej palety barw, obecne są także w oknach pozostałych postaci. Należy zaznaczyć, że użyty w wizualnej reprezentacji hen róż, poza tym, że kojarzony jest z płcią żeńską, jest jedną z barw reprezentujących uczucie radości (Jonauskaite et al. 2020). Jednocześnie, pozostałym bohater(k)om/emocjom przedstawionym w książce nie przypisano konsekwentnie barw kojarzonych z danym uczuciem. O ile w przypadku drugiej postaci – reprezentującej smutek hun – wykorzystany został powszechnie łączony z tą emocją kolor niebieski, barwy przypisane pozostałym członkom rodziny h wydają się przypadkowe: złość/hin jest żółta, strach/hån zielony,



Ilustracja 38: *Känn med hen* (Skåhlberg & Dahlquist 2012:5-6)

a euforia/hyn fioletowa. Kolor użyty w przypadku hen może być zatem zarówno mniej lub bardziej świadomym nawiązaniem do płci postaci, jak i wyłącznie podkreślać reprezentowaną przez stworka emocję.

Również zachowanie postaci ciężko w jednoznaczny sposób scharakteryzować pod kątem schematów płci. Tym, co wyróżnia hen, jest nieustanny śmiech, który jest aktywnością neutralną, niepowiązaną w żaden sposób z męskością lub kobiecością. W pewnym zakresie hen może jednak reprezentować schemat bohatera-przywódcy według Trevino, jako przewodząca(-cy) innym w aktywnościach (Trevino 2019). W poświęconych poszczególnym emocjom częściach książki, każda z uosabiających je postaci zachęca czytelnika do wspólnego wyrażania swoich uczuć – kolejno poprzez śmiech, płacz, krzyk, okazywanie strachu oraz energiczny bieg i podskoki. Wpisując się w tę konwencję, hen zaprasza odbiorcę ikonotekstu do wspólnego śmiechu nadając ton zabawie: „Chodź i się pośmiej! Baw się razem ze mną!” (Skåhlberg & Dahlquist 2012:5). Przewodzi zatem wspólnym aktywnościom, lecz zastosowany tu zabieg ma przede wszystkim związek z formą książki, mającej na celu zaangażowanie i aktywizację czytelnika do wyrażania swoich emocji. Podobnie jak w przypadku koloru na rozkładówkach poświęconych hen, również zachowanie postaci może być zatem związane z innymi niż jej przynależność płciowa aspektami: przyjęcie wiodącej postawy być może wynika tu wyłącznie z konwencji i formy ikonotekstu. Potwierdza to powtarzalność wypowiedzianej frazy z wykorzystaniem słowa „chodź” i drugiego czasownika w trybie rozkazującym, odpowiednio modyfikowanego na rozkładówkach poświęconych pozostałym stworkom z rodziny h. Brzmi tam ona kolejno: „Chodź ze mną i płacz z całych sił! Roń łzę za łzą, jedną za drugą” (Skåhlberg & Dahlquist 2012:13), „Chodź i krzycz ze mną!” (Skåhlberg & Dahlquist 2012:17), „Chodź i bój się razem ze mną” (Skåhlberg & Dahlquist 2012:25) oraz „Chodź i daj z siebie wszystko! Biegaj wkoło!” (Skåhlberg & Dahlquist 2012:31). Fragmenty te jasno wskazują, że aktywność widoczna w zachowaniu hen nie jest zatem jej/jego cechą indywidualną – nawoływanie do wspólnej aktywności jest elementem charakterystycznym dla wszystkim występujących w książce postaci i jest częścią koncepcji autorek mającej na celu zawiązanie interakcji z odbiorcą ikonotekstu.

Podsumowując, obie analizowane w tej części pracy postaci – hen i Skaparen – nie mogą zostać sklasyfikowane jako męskie lub żeńskie. Ich abstrakcyjna natura i neutralny wygląd, oraz niejednoznaczne (hen) lub zróżnicowane (Skaparen) pod kątem schematów płci zachowanie uniemożliwiają jakąkolwiek kategoryzację w tym zakresie.

4.4. Uniwersalne zastosowanie *hen*

Hen pojawia się w także książkach obrazkowych nie nawiązując do konkretnej postaci czy zjawiska, lecz pełniąc funkcję zaimka uniwersalnego, odnosząc się do ogólnych prawd lub występując w ogólnych stwierdzeniach mogących dotyczyć osób każdej płci. W kategorii tej dominują abecadlniki. Tematem dwóch z nich – *Kluriga ordens ABC. Bland arbetsmyror, dammråttor och solkatter* Mii Kim i Marii Källström (2018) oraz *Fyndiga uttryckens ABC. Bland eldiga bakar och hungriga vargar* Mii Kim i Karin Holmström (2020) – są kwestie językowe: popularne szwedzkie idiomy i frazeologizmy. Trzeci – *Kroppens ABC* autorstwa Liny Boozon Ekberg, Evy Emmelin, Lindy Madsen oraz Alayi Vindelman (2017) – przedstawia rozmaite zagadnienia związane głównie z ludzkim ciałem i jego funkcjonowaniem. *Hen* występuje też w *Alla dör* z tekstem Jespera Lundqvista i ilustracjami Gabi Frödén (2015), gdzie podkreśla uniwersalność śmierci. Pomimo że w wymienionych tytułach przeważa użycie neutralnego zaimka w jego funkcji uniwersalnej, w części przypadków odnosi się on także do pojedynczych bohaterów(-rek), przedstawionych na ilustracjach, co omówiłam bliżej w rozdziale 4.1., poświęconym *hen* używanym do określenia postaci ludzkich. Ponadto, wyróżnić można przykłady hasel, w których *hen* stanowi element przedstawionego w ogólny sposób przykładu posiadającego swój skonkretyzowany wariant w warstwie wizualnej. Powiązanie między tekstem a osobą widoczną na ilustracji nie jest wówczas równie bezpośrednie jak na rozkładówkach wyszczególnionych w części 4.1., lecz pomimo odmiennego charakteru dwóch kodów ikonotekstu posiadają one wyraźne punkty styeczne. Bohaterowie(-rki), choć nie zostają eksplicytnie wskazani w warstwie werbalnej, reprezentują przedstawione w niej w sposób ogólny przykłady, co jest typowym zabiegiem w przypadku abecadlników. Hasła, w których zastosowana została ta strategia, stanowią podstawę dla analizy ikonotekstowej, którą przeprowadzam w części 4.4.2.

4.4.1. Analiza językowa

Pod względem liczbowym, użycie *hen* znacząco różni się w poszczególnych książkach: biorąc pod uwagę wyłącznie zastosowania *hen* o uniwersalnym charakterze, zaimek użyty jest odpowiednio 22 razy w *Kluriga ordens ABC. Bland arbetsmyror, dammråttor och solkatter* (2018), 8 razy w *Fyndiga uttryckens ABC. Bland eldiga bakar och hungriga vargar* (2020), 4 razy w *Kroppens ABC* (2017) i jeden raz w *Alla dör* (2015). *Hen* obecne jest przede wszystkim we

frazach, które sklasyfikować można jako stwierdzenia ogólne, mogące dotyczyć osób każdej płci, wpisując się w pierwszą ze swoich słownikowych definicji jako „stanowiące neutralne płciowo określenie osoby, o której mowa lub która jest domniemana w kontekście”⁹³. Najczęściej stanowi wówczas wariant alternatywny dla równie neutralnego określenia *person* [osoba], np. w zdaniach:

- 1) Personen är så gullig att det inte gör något om hen råkar spilla saft i soffan
[Osoba ta jest tak urocza, że nic nie szkodzi jeśli rozleje sok na kanapę]
(Kim & Källström 2018:7);
- 2) Det är när en person har tagit på sig mer än hen klarar av eller svårare arbetsuppgifter
[Dzieje się tak, kiedy osoba wzięła na siebie więcej, niż da radę zrobić, albo kiedy podjęła się trudniejszych zadań]
(Kim & Holmström 2020:41).

Zaimek *hen*, stosowany zamiennie z *person*, pojawia się trzy razy w *Kluriga ordens ABC...* i sześć razy w *Fyndiga uttryckens ABC...* Ponadto, *hen* wykorzystane jest w abecadnikach jako alternatywne określenie w szeregu innych ogólnych stwierdzeń, w których osoba, o której mowa desygnowana jest również jako:

- *arbetsmyra* [pracuś; Kim & Källström 2018:3],
- *barn* [dziecko; Kim & Källström 2018:23],
- *charmtroll* [czaruś; Kim & Källström 2018:7],
- *doktor* [doktor; Boozon Ekberg et al. 2017:53],
- *ensamvarg* [samotny wilk; Kim & Källström 2018:11],
- *gnällspik* [maruda; Kim & Källström 2018:16],
- *idéspruta* [ktoś pełen pomysłów – dosł. strzykawka pomysłów; Kim & Källström 2018:20];
- *matvrak* [żarłok; Kim & Källström 2018:27],
- *människa* [człowiek; Boozon Ekberg et al. 2017:29],
- *nattuggla* [nocna sowa; Kim & Källström 2018:29],
- *någon* [ktoś; Kim & Källström 2018:53; Kim & Holmström 2020:12],
- *vän* [przyjaciel; Boozon Ekberg et al. 2017:19],
- *wild card* [dzika karta; Kim & Källström 2018:47].

⁹³ <https://svenska.se/saol/?id=1105387&pz=3> [dostęp: 24.06.2021]

Zdecydowana większość wymienionych tu określeń jest neutralna; wątpliwości wzbudza jedynie wyraz *vän* mogący budzić silniejsze konotacje z mężczyznami, niż kobietami. Kwestie słowa *vän* rozwinęłam wcześniej w części 4.1.1.2.

W analizowanych w niniejszej części tytułach przyjęto także dwie inne strategie wykorzystania zaimka. W *Kroppens ABC* oraz *Kluriga uttryckens ABC...* znajdziemy nawiązania do drugiej ze słownikowych definicji *hen* jako „określenia osoby, która nie może lub nie chce definiować się jako mężczyzna lub kobieta”⁹⁴. Na rozkładówkach poświęconych literze Q, autorki *Kroppens ABC* oraz *Kluriga ordens ABC...* wskazują:

- 1) Och du kan själv välja om du vill bli kallad för hon, han, hen – eller något annat
[I sam_ możesz zdecydować, czy chcesz być określan_ jako on, ona, *ono* – lub w jakiś inny sposób]
(Boozon Ekberg et al. 2017:39);
- 2) Ordet queer handlar om att du själv kan bestämma om du vill kallas hon, han, hen eller något annat och att du kan få älska och leva med vem du vill
[W słowie queer chodzi o to, że możesz sam zdecydować, czy chcesz, żeby nazywano cię ona, on, *ono*, czy jakoś inaczej, i że możesz kochać kogo chcesz i żyć z kim chcesz]
(Kim & Källström 2018:35).

I tu *hen* nie odnosi się do pojedynczej bohaterki lub bohatera, lecz wskazane jest jako możliwa alternatywa dla *han* i *hon*. Zdania cechuje dominująca funkcja informatywna i ogólny charakter sformułowań, a nacisk połączony zostaje na inkluzywny charakter zaimka.

W ostatniej z analizowanych książek, *Alla dör*, *hen* spełnia jeszcze inną funkcję, podkreślając nieuniknioną i uniwersalną zjawiska jakim jest śmierć. Wymieniając, kogo dotyczy umieranie, autor tekstu wskazuje:

Alla vi som lever nu.
Jag och hon. Han, hen, du.
Familjen, släkten, grannar, vänner.
Bekanta som vi knappt ens känner.
Alla dör
[My wszyscy, którzy teraz żyjemy.
Ja i ona. On, *ono*, ty.
Rodzina, bliscy, sąsiedzi, przyjaciele.
Znajomi, których ledwo znamy.

⁹⁴ <https://svenska.se/saol/?id=1105387&pz=3> [dostęp: 24.06.2021]

Wszyscy umierają]

(Lundqvist & Frödén 2015:8).

Zaimek *hen* nie odnosi się tu zatem do konkretnej osoby o nieokreślonej lub niewpisującej się w binarny podział płci, lecz nie jest też częścią ogólnego stwierdzenia, gdzie, w zależności od konkretnego przypadku zastąpiony może być zaimkiem męskim lub żeńskim. W *Alla dör* stanowi on, na równi z pozostałymi wymienionymi w tekście określeniami osób, podkreślenie tego, że śmierć dotyczy każdego z ludzi, niezależnie od ich tożsamości płciowej, pokrewieństwa czy innej łączącej ich relacji.

W wymienionych tu tytułach obecne są zatem różnorodne przykłady użycia *hen*, odnoszące się zarówno do jego obu słownikowych definicji, jak i wykraczające poza nie. W każdej z książek autorzy i autorki poprzez zastosowanie *hen* akcentują na różne sposoby inkluzywność oraz uniwersalność zjawisk i znaczeń, z pomocą zaimka wskazując, że nie są one przypisane do lub zależne od płci i mogą dotyczyć każdej osoby.

4.4.2. Analiza ikonotekstowa

We wszystkich abecadlnikach opisanym w tekście frazom i zjawiskom towarzyszą reprezentujące je ilustracje. Dotyczy to także rozkładówek, na których opisy tekstowe wykorzystują zaimek *hen*. W *Kluriga ordens ABC...* znajduje się ich trzynaście (Kim & Källström 2018:3-4, 7-8, 11-12, 15-16, 19-20, 21-22, 23-24, 27-28, 29-30, 31-32, 47-48, 51-52, 57-58), w *Fyndiga uttryckens ABC...* siedem (Kim & Holmström 2020:3-4, 11-12, 17-18, 27-28, 39-40, 41-42, 55-56), a w *Kroppens ABC* cztery (Boozon Ekberg et al. 2017:19-20, 29-30, 39-40, 53-54). Relacja między użytym w tekście *hen* a konkretnymi postaciami ukazanymi w warstwie wizualnej na wymienionych stronach przyjmuje jednak niejednorodny charakter, co zasygnalizowałam w części 4.4.

W większości przypadków – na 14 rozkładówkach – tekst i ilustracja, choć skupione na tym samym zagadnieniu, nie przedstawiają wspólnej historii, lecz prowadzą dwie równoległe narracje, gdzie warstwa słowna zachowuje ogólny charakteru opisu, a wizualna ukazuje konkretny przykład wskazanego przez autorki zjawiska. Relację między tekstem a obrazem można scharakteryzować jako symetryczną pod względem przedstawianej idei, a jednocześnie sylleptyczną w odniesieniu do pojawiających się w nich niezależnych od siebie wątków. Postaci

na ilustracjach nie zostają wyszczególnione w komunikacie werbalnym jako jednostkowi(-we) bohaterowie(-rki), choć reprezentują opisywane przez tekst hasło. Jako przykład takiej rozkładówki służyć mogą poświęcone określeniu *Arbetsmyra* [pracuś; dosł. pracowita mrówka] strony 3-4 w *Kluriga ordens ABC...* z tekstem:

Arbetsmyra

Stressar hit och skyndar dit
Alltid full fart med sitt slit
Ingen rast och ingen ro
Hen trivs bäst när hen får gno

I samhället inuti en myrstack finns myror med olika uppgifter. De allra flesta är arbetsmyror. De bygger, gräver, tar hand om myräggen, samlar mat och försvarar boet mot fiender. Det är ett hårt jobb. Därför används ordet arbetsmyra även om människor som arbetar hårt och mycket. »Flitig som en myra« är en liknelse som betyder ungefär samma sak, att arbeta hårt eller vara väldigt flitig. Motsatsen till arbetsmyra är latmasken, se bokstaven L.

Ibland måste en arbeta och öva för att lära sig något. Vad skulle du vilja lära dig?

[Pracuś

Spiesz tu i spiesz tam
Zawsze na pełnych obrotach pracuje
Żadnej przerwy ani odpoczynku
Czuje się najlepiej, kiedy ciężko haruje

W społeczeństwie wewnątrz mrowiska żyją mrówki, które mają różne zadania. Zdecydowana większość to mrówki robotnice. Budują, kopią, opiekują się jajami, zbierają pożywienie i bronią mrowiska przed wrogami. To ciężka praca. Dlatego określenia *arbetsmyra* [pracuś/pracowita mrówka] używa się także w odniesieniu do osób, które ciężko i dużo pracują. „Pracowit_ jak mrówka” to porównanie, które oznacza mniej więcej to samo – ciężko i dużo pracować. Przeciwnościem *arbetsmyra* jest *latmasken* [leń; dosł. leniwy robak], patrz litera L.

Czasem trzeba pracować i trenować, żeby się czegoś nauczyć. Czego ty chciał(a)byś się nauczyć?

(Kim & Källström 2018:3-4/Ilustracja 39).



Ilustracja 39: *Kluriga ordens ABC* (Kim & Källström 2018:3-4)

Towarzysząca ilustracja wyraźnie nawiązuje do przedstawionego hasła, podobnie jak tekst odzwierciedlając zarówno jego dosłowne, jak i metaforyczne znaczenie. Temat oraz część elementów, jak np. mrowisko, pokrywają się ze sobą na obu poziomach narracji. Ilustracja, przedstawiająca konkretne przykłady osób, które mogą zostać opisane słowem *arbetsmyra*, buduje jednak także własną, nieuwzględnioną w tekście historię. Na rozkładówce widać trzy osoby pochłonięte projektem budowy domku na drzewie, którego szkielet i część podłogi zostały już postawione. Postaci są w ruchu – niosą, ciągną i pchają materiały potrzebne do ukończenia budowli. Wydają się zaangażowane w swoją pracę, nie widać po nich zmęczenia czy znudzenia. Ponad ich głowami leci też ptak, który trzyma w dziobie dużą glistę. Pomimo że ani ptak, ani trzy konstruujące domek postaci nie są wskazane w warstwie werbalnej, widoczna jest paralela między wykonywanymi przez bohaterów(-rki) czynnościami a zawartym w tekście opisem zadań przypisanym mrówkom robotnicom, wśród których wymienione są m.in. budowanie oraz zdobywanie pożywienia. Interakcja tekstu z obrazem dokonuje się zatem na kilku poziomach, a główną rolą warstwy wizualnej jest zaprezentowanie konkretnego przykładu dla opisanego i wyjaśnionego w sposób ogólny w tekście sformułowania. Podobną relację dwóch kodów na rozkładówkach, gdzie zawarty w tekście zaimek *hen* jest częścią ogólnego stwierdzenia, nie odnosząc się do pojedynczego(-ej) bohatera(-rki), obserwujemy również przy hasłach *Charmtroll* [czaruś; Kim & Källström 2018:7-8], *Idéspruta* [ktoś pełen pomysłów, dosł. strzykawka

pomysłów; Kim & Källström 2018:19-20], *Matvrak* [żarłok; Kim & Källström 2018:27-28] oraz *Änglavakt* [anioł stróż; Kim & Källström 2018:57-58] w *Kluriga ordens ABC...*, przy hasłach *Har en sagt A får en säga B* [jak się powiedziało A, to trzeba powiedzieć i B; Kim & Holmström 2020:3-4], *Ha eld i baken* [spieszyć się, dosł. mieć ogień w pupie; Kim & Holmström 2020:11-12], *Sväva på moln* [unosić się w chmurach; Kim & Holmström 2020:27-28], *Sova på saken* [przespać się z czymś; Kim & Holmström 2020:39-40] i *Ta sig vatten över huvudet* [porwać się z motyką na słońce, dosł. mieć wody ponad głowę; Kim & Holmström 2020:41-42] w *Fyndiga uttryckens ABC...*, oraz na rozkładówkach poświęconych zagadnieniom *GRÅT* [płacz; Boozon Ekberg et al. 2017:19-20], *LÄNGD* [wzrost; Boozon Ekberg et al. 2017:29-30], *QUEER* (Boozon Ekberg et al. 2017:39-40) i *X-RAY* [rentgen; Boozon Ekberg et al. 2017:53-54] w *Kroppens ABC*.

W części haseł abecadlników rozdźwięk między tekstem a obrazem nie dotyczy jednak wyłącznie ich odmiennego charakteru i różnego stopnia skupienia na szczególe, lecz obejmuje również obecne w dwóch kodach sprzeczne komunikaty. Dzieje się to w przypadku rozkładówek, na których ilustracja odzwierciedla dosłowne znaczenie frazy, które w tekście wskazane jest jako niemożliwe lub błędne. Przykładem takiego hasła jest *Sväva på moln* [unosić się w chmurach], gdzie warstwa werbalna jasno zaznacza, że powiedzenie należy traktować wyłącznie jako metaforę:

När någon svävar på moln är hen väldigt lycklig. Det går förstås inte att faktiskt sväva på moln eftersom moln består av vattendroppar och kristaller

[Kiedy ktoś unosi się w chmurach, jest bardzo szczęśliwy. Oczywiście nie można faktycznie unosić się w chmurach, ponieważ chmury składają się z kropelek wody i kryształów]

(Kim & Holmström 2020:27).

Jednocześnie, ilustracja przedstawia uśmiechniętego chłopca, beztrudno skaczącego z chmury na chmurę, bawiąc się zarówno literalnym, jak i przenośnym znaczeniem idiomu. Ten sam zabieg zastosowano także przy hasle *Ha eld i baken* [spieszyć się, dosł. mieć ogień w pupie], gdzie na rozkładówce ukazane są osoby lecące na hulajnodze i wózku inwalidzkim, z których bucha ogień (Kim & Holmström 2020:11-12).

Obecne na wymienionych tu stronach postaci, których ze względu na uniwersalny charakter tekstu nie można jasno skategoryzować jako osób określanych lub określających się jako *hen*, cechuje jednak różnorodność pod względem przynależności do schematów płci. Na podstawie wyglądu zewnętrznego, na wizualnych reprezentacjach podanych wyżej haseł wskazać można

łącznie dwudziestu bohaterów płci męskiej, siedemnaście bohaterek płci żeńskiej oraz sześć postaci, u których brak jest silnie zaznaczonych elementów nakierowujących interpretację na przynależności do którejś z tych dwóch grup. Również analizując postaci w odniesieniu do związanych z nimi haseł i wykonywanych czynności widoczne jest zróżnicowanie ich przedstawień na ilustracjach. Zdecydowana większość podejmowanych w abecadnikach zagadnień jest neutralna i nie odpowiada żadnemu ze schematów płci. Część z nich wpasowuje się jednak w stereotypowo postrzeganą męskość, jak np. związane z pomysłowością i aktywnością *Idéspruta* [ktoś pełen pomysłów, dosł. strzykawka pomysłów] czy oparte o analityczne i racjonalne podejście *Sova på saken* [przespać się z czymś]. Część charakteryzują z kolei elementy tradycyjnie wiązane z kobiecością, jak opiekuńczość i zależność od innych w haśle *Änglavakt* [anioł stróż] lub uroczy wygląd i zachowanie, jak w przypadku *Charmtroll* [czaruś]. Na ilustracji obrazującej określenie *Idéspruta* ukazanych jest dwóch chłopców i dwie dziewczynki, *Sova på saken* reprezentuje dziewczynka, *Änglavakt* dwóch chłopców, a *Charmtroll* dziewczynka. Zróżnicowanie bohaterów dotyczy tym samym nie tylko proporcji ich występowania, ale również przypisania do haseł budzących tradycyjne skojarzenia z daną płcią. Co więcej, przyglądając się poszczególnym ilustracjom, w wielu przypadkach silnie zaznaczone cechy męskie lub żeńskie równoważone są ponadto przez wykorzystanie elementów charakterystycznych dla płci przeciwnej, np. w zastosowanej kolorystyce czy częściach garderoby. Przykładem są przedstawienia chłopców na różowych rozkładówkach (Kim & Holmström 2020:11-12, 27-28) oraz wykorzystanie typowych dla płci przeciwnej akcesoriów, np. butów na obcasie lub spódnicy w ubiorze postaci męskich (Ilustracja 40; Boozon Ekberg et al. 2017:40; Kim & Källström 2018:19-20).

Pomimo rozbieżności między charakterem narracji tekstu i obrazu na wskazanych rozkładówkach, obie płaszczyzny wyróżnia ukazywana na różne sposoby inkluzywność. W przypadku warstwy słownej osiągnięta zostaje ona przez bezosobowe, uniwersalne konstrukcje, a na ilustracjach stanowią o niej zróżnicowane przedstawienia postaci oraz sposób ich przypisania do poszczególnych haseł, w wielu przypadkach wykraczający poza schematy płci.



Ilustracja 40: *Kroppens ABC* (Boozon Ekberg et al. 2017:29-30)

Drugim rodzajem rozkładówek, na których warstwa tekstowa wykorzystuje zaimek *hen*, są te poświęcone hasłom, w których tekst, poza ogólnym opisem, zawiera także przykład prezentowanego zagadnienia. Ilustracja przedstawia wówczas konkretny, wizualny wariant opisanej słownie sytuacji, budując w ten sposób bardziej jednolitą narrację obu poziomów ikonotekstu. Jako przykład służyć mogą strony poświęcone hasłu *ensamvarg* [samotny wilk] w *Kluriga ordens ABC...* z tekstem:

Ensamvarg

Ensam trivs hen bäst

slipper gärna vara gäst

Trivs när det är tyst och stilla

Vara sig själv är inte illa

En ensamvarg håller sig gärna för sig själv och trivs med det. Hen undviker helst att vara med andra människor.

Hen tycker kanske bättre om att sitta hemma och läsa en bok, än att gå på ett stort kalas.

Även om en inte är ensamvarg så kan en tycka om att vara ensam ibland. Finns det tillfällen då du hellre är ensam än med andra?

[Samotny wilk

Najlepiej czuje się sam

najchętniej nie chodzi w gości

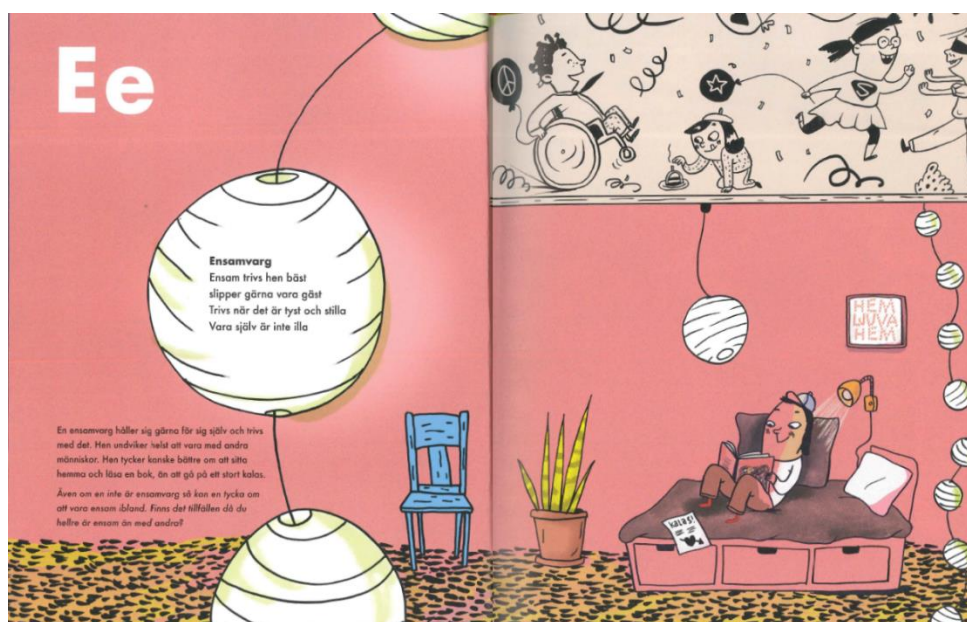
Lubi ciszę i spokój

Całkiem fajnie jest być samemu

Samotny wilk lubi trzymać się na uboczu i sprawia mu to przyjemność. Unika przebywania z innymi ludźmi. Może woli siedzieć w domu i czytać książkę, niż pójść na wielką imprezę.

Nawet jeśli nie jest się samotnikiem, czasem można lubić samotność. Czy masz czasami chwile, kiedy wolisz być sam niż z innymi?]

(Kim & Källström 2018:11/Illustracja 41).



Ilustracja 41: Kluriga ordens ABC (Kim & Källström 2018:11-12)

Ilustracja stanowi tu bezpośrednią, skonkretyzowaną reprezentację podanego w tekście przykładu: nad czytającą postacią zawieszona jest makatka z napisem „HEM LJUVA HEM” [W DOMU NAJLEPIEJ], a na łóżku leży ulotka z nagłówkiem „kalas!” [impreza!]. Jasne analogie między ilustracją a tekstem hasła wskazują na relację symetryczną między dwoma kodami. Warstwa werbalna wciąż ma jednak charakter ogólny, co podkreśla użyta w nim nieokreślona forma rzeczownika: *en ensamvarg* [samotny wilk], wskazując, że nie odnosi się on wyłącznie do jednej, konkretnej osoby opisywanej w ten właśnie sposób. Opis przypomina swoją formą słownikową definicję zjawiska, będąc wyłącznie ogólnym wyjaśnieniem tego, co oznacza frazem „samotny wilk”, a nie prezentacją jednej, konkretnej osoby, tak jak dzieje się to w przypadku ilustracji.

Podobnie jak na opisanych wcześniej rozkładówkach, i tu wizualna reprezentacja nie jest jednoznaczna pod kątem schematów płci. Pomimo że postać odczytać można jako chłopca ze względu na fryzurę i ubiór, dominującym na stronach kolorem jest stereotypowo dziewczęcy róż. Również zachowanie postaci wyróżniają cechy odpowiadające schematowi żeńskiemu: pasywność i łagodność (Nikolajeva 1998). Ilustracja nie wpisuje się zatem w wyłącznie jeden schemat, łącząc w sobie zarówno elementy kojarzone z męskością, jak i z kobiecością. Ten sam rodzaj relacji tekst-obraz, gdzie obraz konkretyzuje wskazany w przekazie werbalnym ogólny przykład omawianego zagadnienia, obecny jest także w hasłach *Gnällspik* [maruda; Kim & Källström 2018:15-16] oraz *Krokodiltårar* [krokodyle łyzy; Kim & Källström 2018:23-24]. W przypadku pierwszego z nich, bohaterką podanego przykładu jest starsza kobieta, a w drugim mały chłopiec. Na przedstawiających ich ilustracjach brak jest jednak elementów przełamujących schematy.

Ostatni przykład relacji tekst-obraz na rozkładówkach z zaimkiem *hen* reprezentują wspomniane w części 4.1. hasła *Nattuggla* [nocna sowa; Kim & Källström 2018:29-30] i *Wild card* [dzika karta; Kim & Källström 2018:47-48]. W ich przypadku związek między postaciami na ilustracjach a obecnym w tekście *hen* jest niejednoznaczny. Zaimek może zarówno odnosić się do przedstawionych w warstwie wizualnej bohaterów(-rek), jak i stanowić wyłącznie część ogólnego, bezosobowego opisu:

1) **Nattuggla**

När andra sover sött
är ugglan inte trött
På natten jobbar hen som bäst
när andra sussar eller är på fest
[Nocna sowa
Gdy inni śpią spokojnie
sowa nie jest zmęczona
najlepiej pracuje w nocy
kiedy inni śpią lub imprezują]
(Kim & Källström 2018:29);

2) **Wild card**

En proffs hen inte är
men mycket populär
Att en medalj hen skulle få

vore en skräll att hoppas på

[Dzika karta

Nie jest profesjonalist(k)ą

choć cieszy się popularnością

Na próżno byłoby mieć nadzieję,

że dostanie medal]

(Kim & Källström 2018:47/Illustracja 42).



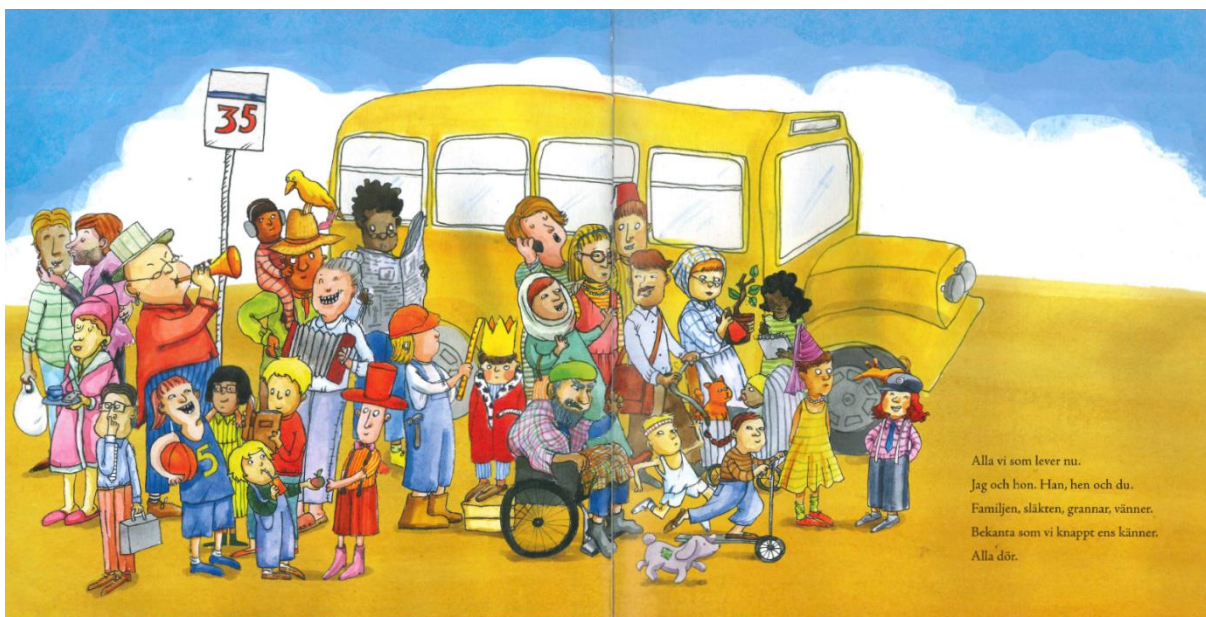
Ilustracja 42: Kluriga ordens ABC (Kim & Källström 2018:47-48)

Na ogólny charakter opisów wskazuje nie tylko brak detali, ale także użyte formy czasu teraźniejszego, co odróżnia podane tu fragmenty od rymowanek omówionych w podrozdziale 4.1. hasel *Tappa hakan* [opadła szczęka; Kim & Holmström 2020:17], *Se ut som ett åskmoln* [wyglądać jak chmura burzowa; Kim & Holmström 2020:57], *Jordskredsseger* [lawinowe zwycięstwo; Kim & Källström 2018:21-22], *Olycksfågel* [pechowiec; Kim & Källström 2018:31-32] oraz *Yrväder* [pędziwiatr; Kim & Källström 2018:51]. Poza korespondującymi szczegółami na obu poziomach narracji, w warstwie werbalnej wykorzystany został w ich przypadku także czas przeszły preteritum oraz czas presens perfekt, jasno wskazując na odniesienie opisu do konkretnej sytuacji, a tym samym do konkretnej postaci. Przy *Nattuggla* oraz *Wild card* niemożliwe jest wskazanie równie jednoznacznych korelacji, choć nie można ich też całkowicie wykluczyć. Analizując widoczne na rozkładówkach osoby, w obu przypadkach hasła reprezentują kobiety, choć w

przypadku *Wild card* jest nierozstrzygalne, o której z zawodniczek mowa (Kim & Källström 2018:29-30; Ilustracja 42). Na płeć postaci wskazują przede wszystkim ich długie włosy, spięte gumkami i spinkami, a w przypadku kobiety na rozkładówce do *Nattuggla* i jednej z zapaśniczek na ilustracji przedstawiającej zagadnienie *Wild card* także różowe elementy ubioru, takie jak nogawki spodni i strój sportowy. Kobieta przedstawiona jako *Nattuggla* ma również na sobie sukienkę, która o ile swoją formą bezsprzecznie wpasowuje się w schemat żeński, to jednak jest w kolorze niebieskim, stereotypowo łączonym z chłopcami/mężczyznami. Poza tymi elementami, nie dostrzeżemy w jej reprezentacji innych aspektów charakterystycznych dla któregoś ze schematów: wykonywana przez nią czynność – malowanie – jest neutralna, a w ikonotekście nie zaznaczone zostały żadne inne kwestie mogące dać wgląd np. w jej cechy charakteru. W przypadku zapaśniczek, wyróżniającą się cechą charakterystyczną jest przynależność do schematu męskiego rywalizacja. Kobiety ukazane są tocząc ze sobą walkę, co również odpowiada stereotypowemu obrazowi męskości, lecz uwzględniając ich uśmiechnięte twarze, przedstawione na ilustracji starcie nie wiąże się w tym przypadku z agresją.

Niezależnie od tego, jaką interpretację tekstów wprowadzających hasła *Nattuggla* oraz *Wild card* przyjmujemy, reprezentowane na ilustracjach postaci można zidentyfikować jako kobiety. W przypadku drugiego z przedstawianych zagadnień różnorodność elementów przynależnych do odmiennych schematów płci jest jednak zdecydowanie większa niż u postaci reprezentującej idiom *Nattuggla*.

Ostatnim z analizowanych przypadków jest zaimek *hen* wykorzystany w *Alla dör* (2015). Jak wskazałam w części 4.4.1., mając na uwadze uniwersalny charakter tekstu, który nie odnosi się do konkretnej osoby, niemożliwe jest wskazanie, kogo może dotyczyć neutralny zaimek (Ilustracja 43). Przyglądając się grupie ludzi na rozkładówce widzimy jednak postaci, które w mniej lub bardziej wyraźny sposób odbiegają od tradycyjnych schematów płci swoim ubiorem lub akcesoriami. Są to m.in. chłopiec w sukience, perłach i kapeluszu wróżki, mężczyzna w różowych botkach i muszce oraz dziewczynka w sportowym stroju i z piłką do koszykówki pod pachą. W przypadku wszystkich tych osób stereotypowe cechy męskie i żeńskie łączą się ze sobą, tworząc mozaikę schematów, gdzie np. długie włosy zestawione są z tradycyjnie postrzeganym jako męskim sportem, różowe botki ze spodniami na szelkach, a strój wróżki z krótką, typowo męską fryzurą. Ilustrację cechuje zatem bogata różnorodność przedstawień postaci i wykraczanie poza stereotypowe formy.



Ilustracja 43: *Alla dör* (Lundqvist & Frödén 2015:7-8)

Zaimek *hen* w opisanych przykładach użyty jest w znaczeniu uniwersalnym, przez co niemożliwe jest jednoznaczne i bezpośrednie odniesienie go do konkretnych postaci. Bohaterów i bohaterki obecnych na rozkładówkach, gdzie pojawia się *hen*, wyróżnia jednak duża różnorodność, widoczna zarówno w ich wyglądzie, jak i zasygnalizowanych w ikonotekście zachowaniach. Część z nich scharakteryzować można jako neutralne, a postaci kobiet i mężczyzn cechuje niejednorodność przedstawień – w analizowanych tu ikonotekstach obecne są zarówno osoby o cechach stereotypowych, jak i tych zdecydowanie wykraczających poza schematy płci.

4.5. Świat przedstawiony i inne elementy inkluzywne w książkach z *hen*

Ostatnim etapem analizy utworów jest wskazanie obecnych w nich wykraczających poza płeć i tożsamość płciową elementów inkluzywnych. Jak wskazałam w części 2.4., odwołuję się tu do wyszczególnionych przez Karin Salmson ośmiu reprezentatywnych obszarów, wśród których wyodrębnić można konkretne normy obowiązujące we współczesnym szwedzkim społeczeństwie. Obszary te obejmują: 1) sprawność fizyczną i umysłową, 2) orientację seksualną, 3) strukturę rodzinną, 4) wyznanie/wiarę, 5) pochodzenie etniczne, 6) wiek, 7) budowę ciała, 8) klasę społeczną. Do wymienionych przez badaczkę płaszczyzn dodaję także 9. obszar, dotyczący relacji międzygatunkowych i antropocentrycznego spojrzenia na świat. Poniżej przedstawiam omówienie

elementów normokrytycznych dotyczących tych aspektów w analizowanych książkach obrazkowych. Załącznik 2 zawiera poglądową informację o ich obecności lub braku w danych tytułach.

Postaci o ograniczonej sprawności fizycznej pojawiają się w 9 z 12 książek. Zazwyczaj nie biorą aktywnego udziału w opowieści i są obecne jedynie w warstwie wizualnej, stanowiąc tło lub poboczny element historii bądź – w przypadku abecadników – ilustrując omawiane w tekście hasła. Wyjątkiem jest dziabcia z cyklu o Kivi, w drugiej i trzeciej części serii portretowana(-ny) z zielonym balkonikiem (np. Ilustracja 2; Ilustracja 3). Poza problemami z mobilnością, w ikonotekście zasygnalizowane są też jej/jego potencjalne problemy z kręgosłupem, na co wskazuje zgarbiona postawa, kłopoty z samodzielnym utrzymaniem higieny oraz ewentualne zaburzenia poznawcze. Dziabcia wyszczególniony(-na) został(a) zarówno w warstwie werbalnej, jak i na ilustracjach i bierze czynny udział w części rozgrywających się wydarzeń. Przedstawienie ograniczeń nie jest jednak w jej/jego przypadku konsekwentne, co wskazałam w podrozdziale 4.1.2.2. Zaburzając uproszczony obraz ograniczonej sprawności jako stanu stałego, samopoczucie i wydolność bohatera(-rki) ulega zmianom na kolejnych etapach opowieści, przekładając się na jego/jej zróżnicowane zachowanie i możliwości fizyczne w poszczególnych scenach książek. W obu kodach ikonotekstu wskazany jest również poruszający się na wózku młodszy brat rolniczki Barbro, bohater książki *Familjejakten* (Lundqvist & Sjö 2019:23; Ilustracja 18; Ilustracja 19; Ilustracja 34). Informacja o niepełnoprawności zawarta jest jednak wyłącznie w obrazie i nie ma znaczenia dla rozgrywającej się historii. Stan bohatera nie wydaje się też w żaden sposób go ograniczać – brat razem z innymi postaciami biorącymi udział w wydarzeniach dołącza do wyprawy na statku kosmicznym i udaje się na planetę przybysza(-szki) z kosmosu.

Bohaterowie i bohaterki poruszający się na wózku inwalidzkim są też zdecydowanie najczęściej reprezentowaną kategorią postaci z niepełnosprawnością. Poza *Familjejakten*, obecne są również w *Kivi & Monsterhund* (Lundqvist & Johansson 2012a:27-28), *Kivi & den gråtande goraffen* (Lundqvist & Johansson 2012b:24), *Alla dör* (Ilustracja 43; Lundqvist & Frödén 2015:13-14, 37-38), *Kroppens ABC* (Boozon Ekberg et al. 2017:strona okładkowa, 4, 10, 12, 34), *När Herr Normsson träffade Hen* (Hancock & Widseth 2018:25-26), *Kluriga ordens ABC...* (Kim & Källström 2018:12) oraz *Fyndiga uttryckens ABC...* (Kim & Holmström 2020:strona okładkowa, 11-12, 19-20, 32). Ponadto, widzimy też szereg postaci korzystających z innych sprzętów wspomagających mobilność, w tym z wspomnianego wcześniej balkonika, którym posługuje się

dziabcia, ale także z kuli, protezy nogi oraz stanowiącego alternatywę dla wózka skutera inwalidzkiego (Lundqvist & Johansson 2012a:27-28; Lundqvist & Johansson 2012b:13-14; Boozon Ekberg et al. 2017:11-12, 51-52, 53-54; Kim & Källström 2018:13-14; Kim & Holmström 2020:32).

Ikonotekstem szczególnie wyróżniającym się różnorodnością przedstawień ograniczeń fizycznych jest *Kroppens ABC...*, gdzie poza osobami korzystającymi z pomocy takich jak wózek, kule czy balkonik, występują także osoby po amputacjach (Boozon Ekberg et al. 2017:43-44), osoby niewidome (Boozon Ekberg et al. 2017:63-64) oraz nie(do)słyszające (Boozon Ekberg et al. 2017:63-64). Mnogość tego rodzaju reprezentacji związana jest m.in. z charakterem książki, która w niemal encyklopedyczny sposób omawia zagadnienia związane z ludzkim ciałem, w wielu wypadkach nie tylko podając definicje lub opisując funkcje poszczególnych narządów czy procesów, ale wspominając również o możliwych związanych z nimi ograniczeniach. Tak np. przy haśle *ÖRON* [uszy] pojawia się wątek osób głuchych i niedosłyszających oraz używanych przez nie aparatów słuchowych (Boozon Ekberg et al. 2017:63-64), a przy haśle *CEREBRAL PARES* [porażenie mózgowe] na obu poziomach ikonotekstu obecne są różnego rodzaju sprzęty wspomagające mobilność (Boozon Ekberg et al. 2017:11-12). Jednocześnie, osoby o ograniczonej sprawności występują również na ilustracjach rozkładówek, na których kwestia sprawności nie zostaje w żaden sposób podjęta w tekście. Przykłady stanowią hasła *NERVER* [nerwy; Boozon Ekberg et al. 2017:33-34], gdzie ukazane zostało dziecko na wózku malujące graffiti ilustrujące system nerwowy, oraz *WIENERWALS* [walc wiedeński; Boozon Ekberg et al. 2017:51-52], gdzie jedna z tańczących osób podpira się kulą.

Cechą wspólną większości wymienionych tu przedstawień jest anonimowość bohaterów i bohaterki o ograniczonej sprawności. Poza dziabcią z serii o Kivi i bratem rolniczki Barbro z *Familjejakten*, nie wiemy wiele na temat historii wpisujących się w tę kategorię postaci – pozostają bezimienne, często wchodząc w skład większej zbiorowości widocznej na ilustracjach. W wielu przypadkach wykonują te same czynności co pozostali, w pełni sprawni, bohaterowie i bohaterki, często przedstawieni są także w sytuacjach codziennych, np. bawiąc się na imprezie (Lundqvist & Sjö 2019:33-34), grając w piłkę nożną (Boozon Ekberg et al. 2017:11-12), korzystając z sauny (Boozon Ekberg et al. 2017:43-44) czy czekając przed przejściem dla pieszych (Kim & Holmström 2020:19-20). Wspólnym aspektem książek jest także niemal całkowity brak reprezentacji postaci o ograniczonej sprawności umysłowej, co może być spowodowane większymi niż w przypadku

ograniczeń fizycznych trudnościami z ukazaniem tego typu zaburzeń w warstwie wizualnej ikonotekstów. Jedynym utworem reprezentującym tę grupę osób jest *Familjejakten*, w którym występuje szereg postaci o nietypowej, przerysowanej mimice i z zezem (Ilustracja 18; Ilustracja 19). Nieregularne przedstawienia twarzy mogą stanowić sposób przedstawienia możliwych ograniczeń intelektualnych, choć te nie są w książce jasno wskazane.

Postaci niewpisujące się w normę dotyczącą orientacji seksualnej, czyli te o orientacji innej niż heteroseksualna, obecne są z kolei ośmiu książkach: trzech częściach serii o Kivi (Lundqvist & Johansson 2012a; Lundqvist & Johansson 2012b; Lundqvist & Johansson 2016), *Alla dör* (Lundqvist & Frödén 2015), *Kroppens ABC* (Boozon Ekberg et al. 2017), *Kluriga ordens ABC...* (Kim & Källström 2018), *Fyndiga uttryckens ABC...* (Kim & Holmström 2020) oraz *Familjejakten* (Lundqvist & Sjö 2019).

Pomimo że seksualność nie jest jednym z aktywnie podejmowanych w trylogii o Kivi wątków, członków rodziny głównej(-go) bohaterki(-ra) nie można sklasyfikować jako osób heteroseksualnych ze względu na ich brak przynależności do którejś z płci. Przykład stanowią *mappor* i *pammor* – matusiowie i tamusie będący hybrydami matek i ojców. Jako postaci ani płci żeńskiej, ani męskiej, nie wpisują się oni zatem w definicję heteroseksualizmu, opartego na relacji między osobami płci przeciwnej.

W pozostałych ikonotekstach reprezentowane są natomiast osoby homoseksualne, lecz i tu, podobnie jak w przypadku postaci niewpisujących się w normy związane ze sprawnością, zazwyczaj zajmują tło opowieści i pojawiają się wyłącznie w warstwie wizualnej utworów lub są bohater(k)ami epizodycznymi, nie mając większego wpływu na rozwój wydarzeń. Anonimowe, widoczne jedynie na ilustracjach postaci obecne są w *Alla dör* (Ilustracja 43), *Kroppens ABC* (Boozon Ekberg et al. 2017:28, 40) oraz *Fyndiga uttryckens ABC...* (Kim & Holmström 2020:36). Na obu poziomach ikonotekstu osoby o orientacji innej niż heteroseksualna reprezentowane są natomiast w *Familjejakten* – są to ojcowie Karima i Hadil z rodziny Abu (Lundqvist & Sjö 2019:7-10). W *Kroppens ABC* uwzględnione jest też przedstawienie poliamorii – na jednej z ilustracji widać trzy zakochane w sobie osoby (Boozon Ekberg et al. 2017:28).

Ponadto, w abecadlnikach *Kroppens ABC* oraz *Kluriga ordens ABC...* kwestie orientacji innej niż heteroseksualna podjęte są na rozkładówkach poświęconych literze Q. W pierwszej z książek reprezentowana jest ona przez hasło *QUEER*, w *Kluriga ordens ABC...* brak jest jednego,

przypisanego spółgłosce hasła, lecz na poświęconych jej stronach wymienione są różne słowa rozpoczynające się w języku szwedzkim na Q, w tym także *queer*:

- 1) [...] Queer kan också handla om kärlek, att du själv bestämmer vem eller vilka du är kär i eller att du inte blir kär i någon alls. Människor som blir kära i alla sorters människor, oavsett om de är pojkar eller flickor eller något annat kallar sig ibland för queer. Det gör också en del tjejer som bara blir kära i tjejer, och en del killar som bara blir kära i killar.

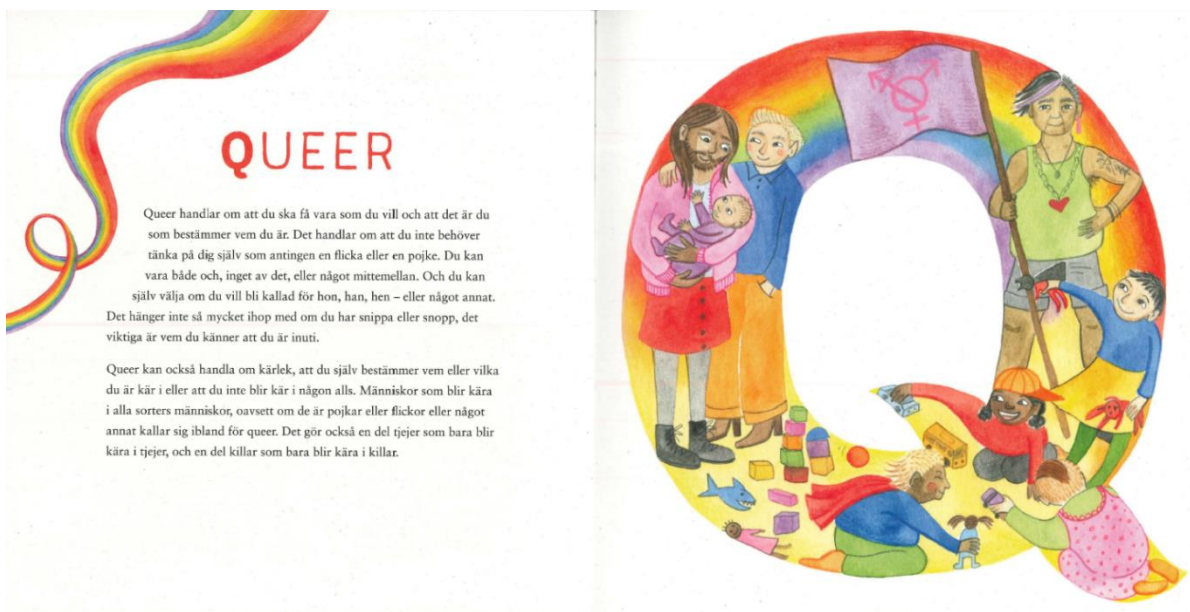
[(...) Queer može dotyczyć także miłości, tego, że sam decydujesz, w kim się zakochujesz, albo tego, że w nikim się nie zakochujesz. Ludzie, którzy zakochują się we wszystkich, niezależnie od tego, czy to chłopcy, dziewczyny, czy ktoś jeszcze inny, czasami nazywają siebie *queer*. Robią tak też niektóre dziewczyny, które zakochują się tylko w innych dziewczynach, i niektórzy chłopcy, którzy zakochują się tylko w innych chłopcach.]

(Boozon Ekberg et al. 2017:39/Illustracja 44);

- 2) Ordet queer handlar om [...] att du kan få älska och leva med vem du vill.

[W słowie queer chodzi o to, że (...) możesz kochać kogo chcesz i żyć z kim chcesz.]

(Kim & Källström 2018:35).



Ilustracja 44: *Kroppens ABC* (Boozon Ekberg et al. 2017:39-40)

Pomimo że w wymienionych tu przykładach nie zostają wskazane konkretne postaci, które wpasowują się w zagadnienie queer jako osoby nieheteroseksualne, oba teksty poruszają kwestię innych orientacji. Mia Kim, autorka tekstu do *Kluriga ordens ABC...* robi to w sposób ogólny,

podkreślając wagę jednostkowej, nieograniczonej niczym decyzji danej osoby. W *Kroppens ABC* wspomniane są natomiast orientacja homoseksualna, panseksualna oraz aseksualna. Poza tekstem, tematyka nieheteronormatywności podjęta jest też na towarzyszącej ilustracji (Ilustracja 44). Na obu stronach widnieje tęcza, będąca symbolem utożsamianym z flagą społeczności LGBTQ+, a jedna z osób po prawej stronie trzyma w dłoni flagę, na której widać połączone znaki płci męskiej, żeńskiej oraz osób niebinarnych. Ten sam tęczowy motyw, co na stronie 39, obecny jest także na czwartej stronie okładki *Kroppens ABC*.

Ponadto, tęcza pojawia się także w *Fyndiga uttryckens ABC...*. I tu ukazana jest na rozkładówce poświęconej literze Q, która podobnie jak w *Kluriga ordens ABC...* obejmuje różne słowa zaczynające się na tę właśnie spółgłoskę, wśród których wymienione jest również *queer* – choć w tym przypadku nie zostaje ono w żaden sposób wyjaśnione lub rozwinięte (Kim & Holmström 2020:35-36). Tęcza pokazana jest także w zdecydowanie bardziej neutralny sposób niż w *Kroppens ABC*, kreuując część widocznego za oknem krajobrazu (Kim & Källström 2018:36). Mając jednak na uwadze obecny na rozkładówce tekst, nawiązanie do pojęcia *queer* nie budzi wątpliwości. Motyw tęczy pojawia się też przy innych hasłach jako element dekoracyjny, niekiedy jedynie delikatnie wpleciony w kompozycję rozkładówki. Przykładem służą ilustracje do idiomów *Björntjänst* [niedźwiedzia przysługa; Kim & Källström 2018:6] i *Charmtroll* [czaruś; Kim & Källström 2018:8], gdzie tęczowy motyw wykorzystany jest kolejno na podtrzymujących świąteczne girlandy wstążkach oraz jako wzór paska do spodni jednej z postaci.

Przedstawienia osób o różnej orientacji w części przypadków łączą się z nieszablonowymi modelami rodziny, odbiegającymi od modelu nuklearnego, obejmującego jedynie rodziców i ich biologiczne dzieci. Niestandardowe konstelacje rodzinne znajdziemy przede wszystkim w *Familjejakten*, co związane jest naturalnie z tematem opowieści. Wyróżnić można tam: wspomnianą wyżej rodzinę Abu, składającą się z dwóch ojców oraz synków Karima i Hadila (Lundqvist & Sjö 2019:7-10), samotnego ojca Fransa mieszkającego z córką Minishą (Lundqvist & Sjö 2019:11), rodzinę Carli, której rodzice są rozwiedzeni, i którzy sprawują opieką naprzemienną nad córką (Lundqvist & Sjö 2019:13-14), trzypokoleniową rodzinę Adeyemi, składającą się z córki Nell, mamy Joy i babci Rut (Lundqvist & Sjö 2019:15-16), mieszkających razem rolniczkę Barbo i jej brata (Lundqvist & Sjö 2019:23-24), Eugene('a) i jej/jego koguta (Lundqvist & Sjö 2019:25) oraz patchworkową rodzinę Månson/Auerlius, do której należy Mats, jego była żona Anna, jego obecna żona Helge oraz ich dziewięcioro dzieci (Lundqvist & Sjö

2019:27-28). To, jak obszernym pojęciem jest słowo „rodzina”, podkreślone jest również pod koniec książki, gdy przybysz(ka) z kosmosu po powrocie z Ziemi wyjaśnia pozostałym kosmit(k)om znaczenie obcego wyrazu, pokazując zrobione przez siebie fotografie:

»Här är en familj! Och här är en till!
Och varje familj är precis som den vill.
Familjer liknar inte varandra.
Och ingen är mer familj än de andra!«
Filurerna utbrister: »Så underbart!
Är vi också en familj... ?«
[»Oto rodzina! A tu kolejna!
I każda jest dokładnie taka, jak chce.
Rodziny różnią się od siebie.
Ale żadna nie jest rodziną bardziej od innej!«
»Ale wspaniale!« wykrzykują stworki.
»A czy my też jesteśmy rodziną...?«]
(Lundqvist & Sjö 2019:33-34).

Co więcej, *Familjejakten* pokazuje też, że aby być rodziną, wcale nie trzeba być ze sobą spokrewnionym – sami możemy decydować o tym, kogo w ten sposób określamy. „Tak, oczywiście że jesteśmy [rodziną]!” brzmi odpowiedź na pytanie zadane przez kosmiczne stworki, a towarzyszy jej rodzinny portret postaci z dwóch planet (Ilustracja 18).

Niewpisującą się w normy rodzinę znajdziemy także w cyklu o Kivi. Poza tytułowym(-wą) bohaterem(-rką) składają się na nią wspomnienie wyżej matuzie i tamusie, wujcia Jin, cioćdziecko, dziabcia, ćwierćkuzyni, małe berbećki i starszy siostr (Lundqvist & Johansson 2012a:7). Jest to model wielopokoleniowy i obejmuje on zarówno osoby zaliczane do bliższej, jak i dalszej rodziny Kivi. Ze względu na nieokreśloną płeć poszczególnych jej członków, rodzice również nie odpowiadają heteronormatywnemu modelowi pary rodzicielskiej obejmującej kobietę – mamę, oraz mężczyznę – tatę. Ponadto, jedno z dzieci wyróżnia się na tle krewnych ciemnym kolorem skóry, co wskazuje na adopcję.

Pary nieheteronormatywne z dziećmi występują również w *Kroppens ABC* oraz *Fyndiga uttryckens ABC*.... W pierwszym przypadku dotyczy to ilustracji do hasła *QUEER*, gdzie po lewej stronie grafiki przedstawiającej literę Q widać dwóch stojących blisko siebie mężczyzn, z których jeden trzyma na rękach niemowlę, a drugi obejmuje ramieniem swojego partnera (Ilustracja 44).

Pomimo że fryzura i zarost jasno sygnalizują, że są to dwaj mężczyźni, to jeden z nich ma na sobie typowo kobiece ubranie – różowy sweterek i spódniczkę. Zważywszy na fakt, że to także on trzyma dziecko, co budzi skojarzenia z opiekuńczą rolą stereotypowo przypisaną płci żeńskiej (Nikolajeva 1998; Trevino 2019), przedstawiona w ten sposób para ze względu na swoje zachowanie i strój wpisuje się w pewnym stopniu w heteronormatywny wzór rodzicielstwa. Wyjście poza normę jest zatem w tym przypadku jedynie częściowe. Brak podobnych skojarzeń budzi natomiast przedstawiona w *Fyndiga uttryckens ABC...* para lesbijska leżąca razem w łóżku obok którego bawi się troje dzieci (Kim & Holmström 2020:36). W obu książkach obecne są także wizerunki pojedynczych dorosłych z dzieckiem bądź dziećmi, lecz ograniczona informacja na ich temat nie pozwala zweryfikować, czy są to samodzielni rodzice (Boozon Ekberg et al. 2017:10, 20, 22, 28, 32, 36, 50, 58; Kim & Holmström 2020:12, 24, 30, 32, 46). Ta sama sytuacja dotyczy *Kluriga ordens ABC...* (Kim & Källström 2018:42). Obecność wyłącznie jednego rodzica silniej zaznaczona jest za to w przypadku *Skuggbarnen*, gdzie napotykamy jedynie mamę głównych bohaterów: Dziewczynki i Chłopca. Trzykrotnie wymieniona jest w tekście jako *Mamman* [Mama; Stark & Höglund 2014:14, 15], i tyle samo razy portretowana jest na ilustracjach (Stark & Höglund 2014:11, 14, 15). W ikonotekście brak jest jakiegokolwiek informacji odnośnie do ojca dzieci, jednak wyraźnie zaznaczona obecność matki sugeruje, że być może jest ona jedynym rodzicem sprawującym opiekę nad rodzeństwem.

Ostatnim przykładem nietypowej rodziny jest rodzina h z *Känn med hen*. Pomimo że w tekście scharakteryzowana zostaje jako nieodstająca od normy – „rodzina jak każda inna” (Skåhlberg & Dahlquist 2012:3), nie wpisuje się w model nuklearny, a relacje między poszczególnymi członkami nie są jasno zdefiniowane. W *Känn med hen* rodzina h funkcjonuje bowiem jako metafora dla współistniejących obok siebie uczuć i nie świadczy o faktycznym pokrewieństwie między jednostkami. Poprzez zbiorowe określenie emocji w ten właśnie sposób, autorki wskazują kolejne możliwe znaczenie słowa, podobnie jak w przypadku *Familjejakten* wykraczające poza klasyczną definicję rodziny jako grupy spokrewnionych ze sobą osób. Przedstawioną w *Känn med hen* rodzinę charakteryzuje przede wszystkim uczucie, wspólne miejsce zamieszkania oraz nieokreślona bliżej więź, której nie mogą przerwać:

Familjen h är en familj
som alla andra.
Som bor ihop

och älskar varandra.
De sitter samman, kan inte komma loss
[Rodzina h jest rodziną
jak każda inna.
Mieszkają razem
i bardzo się kochają.
Są ze sobą złączeni, nie mogą się rozdzielić]
(Skåhlberg & Dahlquist 2012:3-4).

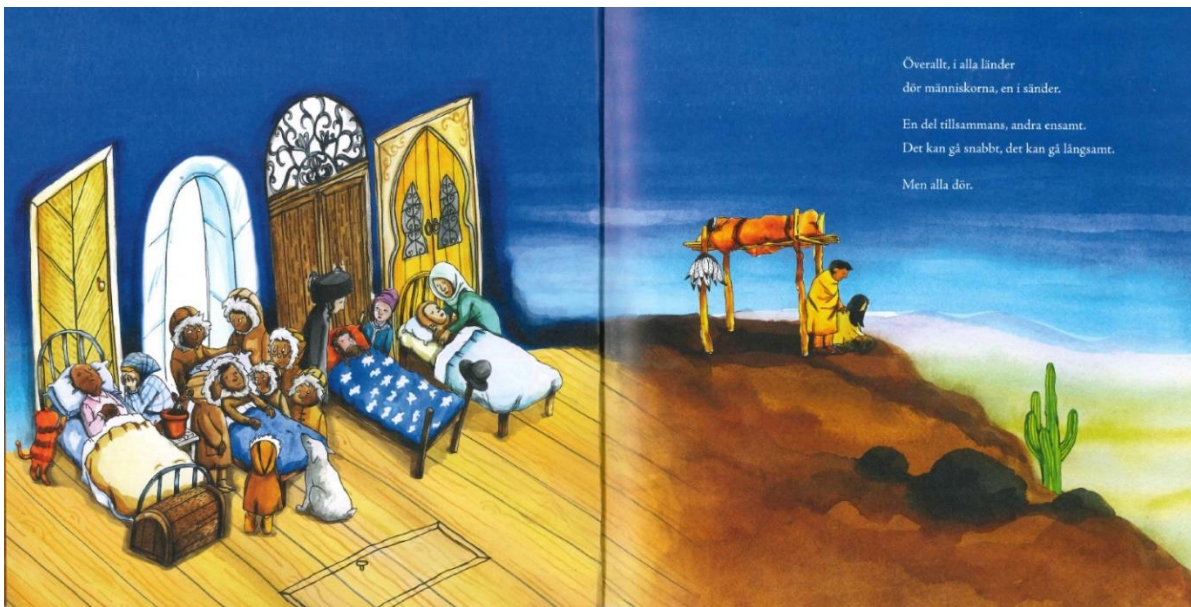
Postaci o zróżnicowanym pochodzeniu etnicznym występują z kolei w aż 9 z analizowanych 12 tytułów. Część z nich widoczna jest jedynie w warstwie wizualnej, stanowiąc tło rozgrywających się wydarzeń lub ilustrując przykład omawianego hasła, inne są postaciami drugoplanowymi i epizodycznymi, obecnymi na obu poziomach ikonotekstu i wpływającymi na przedstawianą w nim opowieść. Do drugiej kategorii należą m.in. omawiani(-ne) bliżej na wcześniejszych etapach analizy pracowni(cz)k(a) zoo z *Kivi & den gråtande goraffen*, postać uciekająca przed Grzmotosmokiem w *Kivi & Drakbrakaren* oraz Eugene z *Familjejakten*. Ponadto, wskazać można tu też pięć innych przedstawionych w *Familjejakten* rodzin: Abu (Lundqvist & Sjö 2019:7-10), Flores/Briones (Lundqvist & Sjö 2019:13-14), Adeyemi (Lundqvist & Sjö 2019:15-16), Taikon (Lundqvist & Sjö 2019:17-18) oraz Vongphets (Lundqvist & Sjö 2019:21-22), a także Ellen, pracowniczkę elektrowni, która jest jedną z osób pomagających w naprawie statku kosmicznego (Lundqvist & Sjö 2019:29-30).

W serii o Kivi osobą o innym kolorze skóry niż biały jest też jedno z dzieci w rodzinie głównej(-ego) bohaterki(-ra), widoczne na ilustracjach wszystkich trzech tomów serii. Biorąc pod uwagę jej/jego młody wiek, jest to zapewne jeden z małych berebećków, cioódziecko lub ćwierćkuzyn. Postać ta, choć bierze udział w poszczególnych etapach przygód Kivi, nie odgrywa w nich większej roli. Ponadto, w serii o Kivi ciemny kolor skóry ma jedna z osób stojących w kolejce do toalety w zoo (Lundqvist & Johansson 2012b:13-14), osoba protestująca przeciwko gorafie (Ilustracja 16) oraz jeden z sąsiadów rodziny Kivi (Ilustracja 2). We wszystkich tomach dominują jednak postaci o jasnej karnacji. Podobnie jest w przypadku *Skuggbarnen*, gdzie na dwóch ilustracjach ujęty został anonimowy, ciemnoskóry mężczyzna w kapeluszu, a raz śniada kobieta w sari i stojący przy niej mężczyzna o tej samej karnacji (Stark & Höglund 2014:9, 11). Wszystkie pozostałe osoby, zarówno główni bohaterowie, jak i postaci obecne w tle rozkładówek, są białe. Większą reprezentację osób wyróżniających się ze względu na przynależność etniczną

znajdujemy natomiast w *Alla dör*, a także w *Kroppens ABC*, *Kluriga ordens ABC...* i *Fyndiga uttryckens ABC...*. W abecadlnikach pojawiają się na niemal wszystkich rozkładówkach (Boozon Ekberg et al. 2017:3-69; Kim & Källström 2018:3-8, 13-32, 35-50, 53-54, 57-58; Kim & Holmström 2020:3-4, 7-8, 13-14, 17-24, 27-36, 39-40, 43-48, 51-54, 59-60), zarówno jako część większej grupy, wśród której znajdują się osoby o zróżnicowanej karnacji, jak i samodzielnie, będąc jedynymi postaciami na danej ilustracji (np. Kim & Källström 2018:29-30, 39-40; Kim & Holmström 2020:27-28). W przypadku *Kroppens ABC*, *Kluriga ordens ABC...* oraz *Alla dör* osoby o ciemnej lub śniadej skórze obecne są również na stronach okładkowych książek. To właśnie te rodzaje karnacji dominują w przywołanych tu reprezentacjach osób niebiałych. W *Kroppens ABC*, na rozkładówce poświęconej hasłu *JOJK* [joik], na ilustracji przedstawiona została także saamska kobieta, wykonująca tradycyjny śpiew (Boozon Ekberg et al. 2017:25-26). Towarzyszący tekst wyjaśnia: „Joik to tradycyjny śpiew saamski, ale również saamskie określenie na piosenkę. Joikować znaczy więc śpiewać! [...] W joiku zazwyczaj nie używa się słów, a głos pełni rolę instrumentu opowiadając coś poprzez dźwięki i tony” (Boozon Ekberg et al. 2017:25). Czytelnik ma zatem szansę nie tylko zaobserwować Saamkę na ilustracji, ale otrzymuje także werbalne objaśnienie elementu saamskiej kultury. Postać Saama obecna jest ponadto na rozkładówce poświęconej hasłu *WIENERWALS* [walc wiedeński; Boozon Ekberg et al. 2017:51-52]. Mężczyzna w gákti, tradycyjnym saamskim stroju, jest tam jedną z tańczących na ilustracji osób.

Również *Alla dör* jest utworem uwzględniającym szerszy wachlarz grup etnicznych: obejmuje m.in. ludność rdzenną Ameryki oraz Inuitów (Ilustracja 45), co wiąże się z konstrukcją książki, która ukazuje śmierć jako fenomen uniwersalny. Obecność zróżnicowanych pod wieloma aspektami postaci podkreśla tu nieunikniony charakter zjawiska, które dotyczy wszystkich ludzi. Konkretnie przykłady zróżnicowanych grup etnicznych pojawiają się jednak jedynie w obrazie, a tekst ogranicza się do ogólnych stwierdzeń wykorzystujących m.in. wielokrotnie powtarzające się określenie „wszyscy” (Lundqvist & Frödén 2015:8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 17), a także wyrażenia takie jak „każdy” (Lundqvist & Frödén 2015:10) oraz „wszędzie, w każdym kraju” (Lundqvist & Frödén 2015:12).

Reprezentacja osób o różnym pochodzeniu etnicznym w wielu przypadkach wiąże się także z normokrytycznymi przedstawieniami dotyczącymi religii. I tu szczególnie wyróżniającym



Ilustracja 45: *Alla dör* (Lundqvist & Frödén 2015:11-12)

się tytułem jest *Alla dör*, gdzie kwestia umierania i związanych z nim wierzeń podjęta jest na obu poziomach ikonotekstu. Jak objaśnia narrator:

[...] Sen beror det på ens religion,
önskemål och tradition
hur en gör.

[...]

En del vill gärna grävas ner
Bredvid en präst som står och ber,
skyfflar på en skopa jord
och säger några kloka ord [...].

Ja, en vill ligga i grav.

En anna sänkas i ett hav

[(...) To, co się potem robi
zależy od religii,
życzeń i tradycji.

(...)

Niektórzy chcą być pochowani

Przy modlącym(-cej) się pastorce(-rce),

któr_ sypnie ziemię

i powie kilka mądrych słów (...).

Tak, niektórzy chcą leżeć w grobie.

A inni być pochowani na morzu]
(Lundqvist & Frödén 2015:17-20)

Chociaż jedyną eksplicytnie wskazaną tu religią jest protestantyzm, o czym świadczy użyte w komunikacie tekstowym określenie *präst* [pastor(ka)/ksiądz; Lundqvist & Frödén 2015:18] i obecna na ilustracji pastorka odprawiająca pogrzeb (Ibid.), ikonotekst jasno sygnalizuje, że ten rodzaj obrzędu to tylko jedna z możliwości. Widać to także w pozostałych częściach książki, gdzie na rozkładówkach reprezentowani są przedstawiciele i przedstawicielki innych wyznań. Wyróżnić można tam wizerunki kobiety w hidżabie (Ilustracja 43; Ilustracja 45; Lundqvist & Frödén 2015:15-16, 19-20, 33-34, 37-38), buddyjskiego mnicha w pomarańczowej szacie (Lundqvist & Frödén 2015:6, 25-26, 33-34, 37-38) oraz ortodoksyjnych Żydów noszących pejsy i sztrajmel (Ilustracja 45; Lundqvist & Frödén 2015:6, 33-34, 37-38). Aspekt religii, poza obrzędami pogrzebowymi, podkreślony jest też w kontekście wierzeń dotyczących tego, co dzieje się z nami po śmierci: „Co dzieje się potem? Można zgadywać. [...] Niektórzy wierzą w niebo, inni w to, że po śmierci ponownie się narodzą” (Lundqvist & Frödén 2015:26). Na towarzyszącej ilustracji widzimy chmurę, na której unosi się grupa osób i koń, a niżej podziemie, z którego wychodzą zwierzęta i ludzie (Lundqvist & Frödén 2015:25-26). Wśród nich znajduje się m.in. wspomniany wcześniej mnich noszący kasiaję, co odzwierciedla fakt, że wierzenia dotyczące reinkarnacji są charakterystyczne właśnie dla religii buddyjskiej.

Podobne spostrzeżenia w kwestii wierzeń dotyczących życia po śmierci znajdujemy w *Kroppens ABC*:

Ingen vet vad som händer efter döden, men många tror. En del tror att livet helt enkelt tar slut med kroppen, och så händer inget mer. Medan andra tror att den som dött lämnar sin kropp och hamnar i en himmel eller i ett paradys, eller kanske föds igen i en ny kropp

[Nikt nie wie, co dzieje się po śmierci, ale wielu w coś wierzy. Niektórzy wierzą, że życie po prostu kończy się wraz z ciałem, i nic więcej już potem nie ma. Inni wierzą, że ten, kto umiera, opuszcza swoje ciało i trafia do nieba lub do raj, albo odradza się w innym ciele]

(Boozon Ekberg et al. 2017:13).

Pomimo że w tekst ma dość ogólny charakter i nie wyszczególnia związanych z danymi scenariuszami konkretnych nurtów religijnych, można rozpoznać w nim opisy odpowiadające kolejno chrześcijaństwu, islamowi oraz buddyzmowi. Na towarzyszącej ilustracji widzimy też wizerunek anioła (Boozon Ekberg et al. 2017:14), bytu kojarzonego przede wszystkim z religią

chrześcijańską, ale pojawiającego się m.in. także w wierzeniach muzułmanów. Postać anioła występuje również w *Kluriga ordens ABC...*, na ilustracji do hasła *Änglavakt* [anioł stróż; Kim & Källström 2018:57-58]. Warstwa wizualna poświęcona obecnemu w książce idiomowi *Björntjänst* [niedźwiedzia przysługa; Kim & Källström 2018:6] reprezentuje z kolei chrześcijańską celebrację świąt Bożego Narodzenia uwzględniając elementy takie jak choinka, bombki, ozdoby w kształcie gwiazdy oraz prezenty. Brakuje jednak podobnych przedstawień obrzędów charakterystycznych dla innych religii.

Ponadto, *Kroppens ABC*, *Kluriga ordens ABC...*, *Fyndiga uttryckens ABC...*, *När Herr Normsson träffade Hen* oraz *Familjejakten*, podobnie jak *Alla dör*, uwzględniają wizualne przedstawienia osób o wierze innej niż chrześcijańska. Przeważają tu wizerunki kobiet noszących hidżab (Boozon Ekberg et al. 2017:22, 58; Kim & Källström 2018:24; Hancock & Widseth 2018:25-26; Lundqvist & Sjö 2019:29, 30, 33-34, 35-36; Kim & Holmström 2020:7-8, 32, 43-44), a w *Familjejakten* pojawia się także kobieta z bindi: znakiem na czole związanym z tradycją hinduską (Lundqvist & Sjö 2019:21).

Nawiązania do religii widzimy również w *Skuggbarnen*. Jak wskazałam w części 4.3., jedną z głównych postaci jest określany(-na) zaimkiem *hen* Skaparen, reprezentujący(-ca) postać Boga, w książce znajdują się także odniesienia do fragmentów Biblii. Chrześcijaństwo jest jednak jedyną uwzględnioną w ikonotekście religią, przez co utwór nie może zostać sklasyfikowany w tym aspekcie jako normokrytyczny.

Jeśli chodzi o przedstawienia osób starszych oraz dzieci, również znajdziemy je w większości ikonotekstów. Obecność dzieci w fabule nie dziwi, ponieważ to one tradycyjnie osadzone są w rolach protagonistów w literaturze dziecięcej. Wizerunki osób w podeszłym wieku pojawiają się natomiast zdecydowanie rzadziej. W *Skuggbarnen* i *När Herr Normsson träffade Hen* postaci w zaawansowanym wieku nie zostają uwzględnione w warstwie wizualnej ani razu, choć zostają wspomniane w tekście drugiego z utworów: „Tak żyły wszystkie dzieci, dorosli i starcy, aż do dnia, który miał zmienić przyszłość miasta na zawsze” (Hancock & Windseth 2018:8). W *Känn med hen* i *Simri på hattäventyr* niemożliwe jest z kolei wskazanie ani starszych, ani nadzwyczaj młodych postaci – wiek stworków i zwierząt, których historie przedstawiają ikonoteksty, nie jest w żaden sposób określony. W pozostałych książkach występują bohaterowie i bohaterki w różnym wieku, a w ich wizerunkach obecne są dwa kontrastujące ze sobą obrazy. Pierwszy, wpisujący się w dyskurs ageistowski, powiela stereotypowe spojrzenie na osoby w

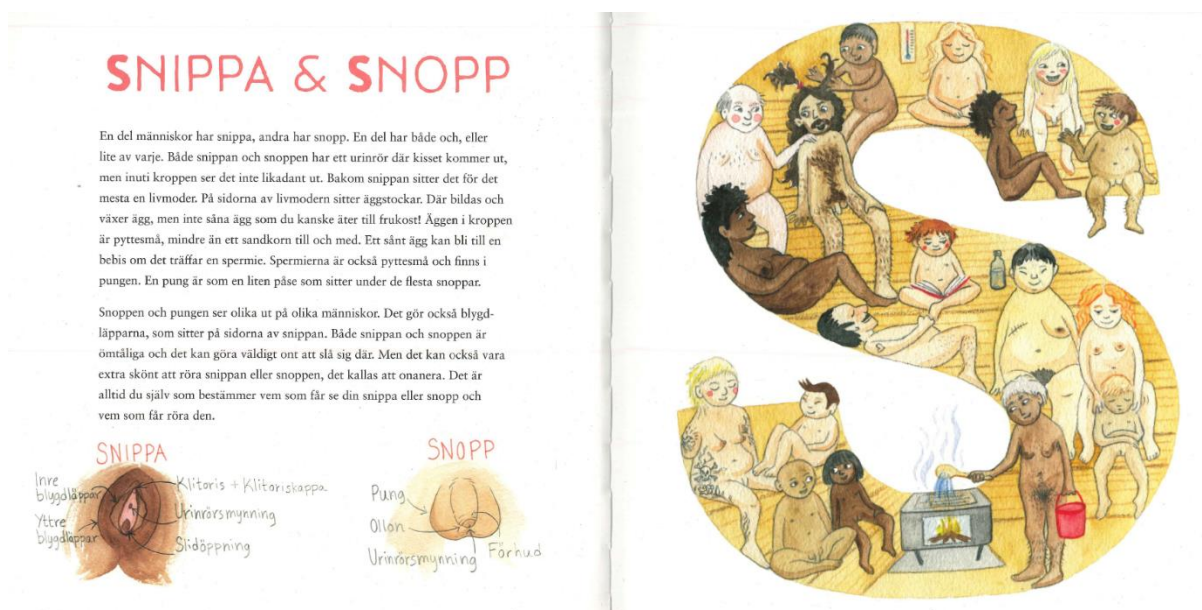
bardzo młodym oraz w podeszłym wieku. Dzieci są wówczas pozbawione sprawczości i zależne od innych (np. dzieci z Normowa w *När Herr Normsson träffade Hen*), starość łączona jest z kolei przede wszystkim z ograniczeniami dotyczącymi mobilności (np. Lundqvist & Johansson 2012a:27-28; Lundqvist & Johansson 2016:13) oraz cechami takimi jak zrzędlivość i ogólne niezadowolenie (Kim & Källström 2018:15-16), a także widoczne zmęczenie (Lundqvist & Sjö 2019:29).

Z drugiej strony, w wielu ikonotekstach obecne są także reprezentacje o zupełnie innym wydźwięku. Wyraźną sprawczość dzieci obserwujemy przede wszystkim w przedstawieniach Kivi i Hen (Lundqvist & Johansson 2012a; Lundqvist & Johansson 2012b; Lundqvist & Johansson 2016; Hancock & Widseth 2018), ale także na wielu rozkładówkach abecadników, gdzie to właśnie mali bohaterowie i bohaterki demonstrują wskazane w tekście zagadnienia (np. Ilustracja 39; Kim & Källström 2018:19-20; Kim & Holmström 2020:3-4, 13-14). Również postaci Dziewczynki ze *Skuggbarnen* wyróżnia się aktywną postawą, gdy ta opiekuje się młodszym bratem, a następnie samodzielnie wyrusza na jego poszukiwania do krainy cieni. W wymienionych ikonotekstach ukazane są też aktywne fizycznie starsze osoby, które np. spacerują w stroju sportowym (Lundqvist & Sjö 2019:15) lub tańczą (Boozon Ekberg et al. 2017:10, 52; Kim & Holmström 2020:47-48).

Wizerunki wyjątkowo silnie łamiące stereotypy związane z zaawansowanym wiekiem znajdziemy w *Kroppens ABC*. Pojawia się tu m.in. kobieta tańcząca topless, reprezentująca hasło *BRÖST* [piersi; Boozon Ekberg et al. 2017:10], spleceni w namiętym uścisku dwaj panowie (Boozon Ekberg et al. 2017:28), osoba z pofarbowanym na fioletowo pasmem włosów i tatuażami (Ilustracja 44) oraz stojąca za konsolą didżejka (Boozon Ekberg et al. 2017:64). Uwagę przykuwa też dziabca z serii o Kivi – jak wskazałam w podrozdziale 4.1.2.2., jest postacią łączącą w sobie zarówno cechy i zachowania odzwierciedlające stereotypy związane z podeszłym wiekiem, jak i te silnie z nimi kontrastujące. Wskazane tu przykłady pokazują czytelnikom, że starsze osoby, nawet te doświadczające pewnych problemów ze sprawnością, wciąż mogą korzystać z życia tak, jak robią to młodzi. Mogą tak samo bawić się oraz kochać i nie muszą wstydić się swojego ciała. W *Kroppens ABC* odzwierciedla to także tekst na rozkładówce do hasła *ÅLDER* [wiek; Boozon Ekberg et al. 2017:59-60], wyjaśniający m.in. skąd biorą się zmarszczki i dlaczego włosy siwieją, oraz podkreślający, że starość nie musi być tożsama z końcem życia: „To, że ktoś jest stary, nie

oznacza, że wkrótce umrze. Starym można być przez bardzo, bardzo długi czas” (Boozon Ekberg et al. 2017:59).

Kolejną kategorią są przedstawienia postaci o niestandardowym rozmiarze/wadze. We wszystkich książkach zdecydowanie przeważają reprezentacje osób szczupłych i o przeciętnej budowie ciała, lecz część z nich uwzględnia także wizerunki bohaterów i bohaterek o delikatnej bądź większej nadwadze. Znajdziemy ich m.in. w serii o Kivi (np. Ilustracja 11, Ilustracja 12, Ilustracja 16), *Kroppens ABC* (Boozon Ekberg et al. 2017:8, 10, 12, 38, 40, 42, 44, 62), *Kluriga ordens ABC...* (Kim & Källström 2018:6, 28, 48, 54), *Fyndiga uttryckens ABC...* (Kim & Holmström 2020:44, 48) i *Alla dör* (Lundqvist & Frödén 2015:7-8, 17). Szczególnie interesującym z wymienionych tu przedstawień wizualnych jest ilustracja do hasła *SNIPPA & SNOPP* [cipka & siusiak] z *Kroppens ABC*, przedstawiająca grupę osób korzystających nago z sauny (Ilustracja 46). U niemal wszystkich widoczne są krągłości, zwłaszcza w obszarze brzucha; jedynie nieliczne postaci określić można jako typowo szczupłe lub chude. Wyjątkowo duża reprezentacja bohaterów i bohaterek, których ciała nie wpisują się w kanon piękna obejmujący smukłą sylwetkę zdecydowanie wyróżnia się tu na tle pozostałych ilustracji, zarówno w obrębie samego *Kroppens ABC*, jak i w pozostałych książkach. W większości przypadków osoby o nieco większych rozmiarach stanowią niewielką część ukazanej grupy, zazwyczaj umieszczane są też na drugim planie i nie odgrywają w przedstawianych historiach istotnej roli. Wszyscy(-stkie)



Ilustracja 46: *Kroppens ABC* (Boozon Ekberg et al. 2017:44)

pierwszoplanowi(-we) bohaterowie(-rki) są przeciętnej budowy ciała lub szczupli(-płe). W utworach brakuje też przedstawień osób o dużym stopniu otyłości.

Podobnie jest z reprezentacjami postaci nieprzynależących do klasy średniej. Kwestie ekonomiczne nie są tematem żadnej z książek, a zdecydowana większość bohaterów i bohaterek wydaje się mieć przeciętne zasoby finansowe. Widać to przede wszystkim w serii o Kivi i *Familjejakten*, gdzie czytelnik ma szansę zajrzeć do domów poszczególnych postaci. Wśród nich wyróżnia się posiadłość Eugene('a) z dwunastoma pokojami, ogrodzona eleganckim żywopłotem ze złotą tabliczką. O statusie bohatera(-rki) świadczy też noszony przez niego/nią garnitur, kontrastujący z nieformalnym ubiorem większości pozostałych postaci (np. Ilustracja 18). Dom Eugene('a) jest też jedynym tego typu obiektem w książce. Poza nim, w *Familjejakten* ukazane zostają mieszkania w bloku, a także przyczepy kempingowe, w których rodzina Månson/Aurelius wydaje się spędzać wakacje. Także Kivi i jej/jego rodzinę możemy scharakteryzować jako przynależących do klasy średniej: mieszkają na osiedlu niewielkich domków jednorodzinnych. Choć w ich domu znajduje się kilka drogocennych obiektów, jak np. odziedziczony po szwagrze/szwagierce Sverre „luksusowy dywan, kupiony za duże pieniądze [...]” (Lundqvist & Johansson 2012a:21) oraz kryształowy żyrandol, to wśród widocznych we wnętrzu przedmiotów przeważają te o prawdopodobnie niewielkiej wartości, głównie przeznaczone do użytku codziennego. Ponadto, jak wskazują wydarzenia z tomów drugiego i trzeciego, w domu Kivi znajduje się tylko jedna łazienka, co sugeruje niewielki rozmiar budynku, w którym mieszka rodzina. Jediną postacią wydającą się posiadać duże zasoby ekonomiczne jest Pies-potwór w ostatniej części cyklu, na co wskazuje zawieszony na ścianie łazienki afisz przedstawiający stworzenie, które siedzi na leżaku nad wodą popijając drinka. Fotografia opatrzona jest nagłówkiem: „PIES-POTWÓR PROWADZI LUKSUSOWE ŻYCIE W PARYŻU” (Lundqvist & Johansson 2016:11).

Różnice w statusie ekonomicznym wspomniane są również w *Alla dörr*, co ponownie ma na celu podkreślenie uniwersalnego charakteru śmierci: „Bogaci umierają, choć mają pieniądze. [...] wszyscy umierają” (Lundqvist & Frödén 2015:14). Na jednej z rozkładówek przedstawiającej postaci z przeszłości widzimy też anonimowego arystokratę w eleganckim stroju, z muszką, monoklem i cylindrem (Lundqvist & Frödén 2015:9-10).

Pominięta jest natomiast bieda: w analizowanych ikonotekstach nie uwzględniono wyraźnych przedstawień bohaterów lub bohaterek o niewystarczających do godnego życia

środkach materialnych. Ewentualne problemy ekonomiczne być może dotyczą rodziny Dziewczynki i Chłopca ze *Skuggbarnen*, na co wskazują puste pomieszczenia domu, niemal całkowicie pozbawionego mebli i wyposażenia, w tym dziecięcych zabawek (Stark & Höglund 2014:7, 12, 13-15, 33). Kwestia pieniędzy i ich potencjalnego braku nie jest jednak w żaden sposób podjęta, a minimalistyczne przedstawienia wizualne można wiązać ze stylem ilustratorki, uwzględniającym stosunkowo oszczędne użycie detali także na części pozostałych rozkładówek (np. Stark & Höglund 2014:15-16, 27-28). Można je też odczytywać jako symboliczne przedstawienie pustki związanej z nieobecnością cieni, wraz z którymi odeszły sny i bajki, a także radość Dziewczynki i Chłopca.

Ostatnią z kategorii są reprezentacje jedności międzygatunkowej i inne elementy niezgodne z podejściem antropocentrycznym. Zwierzęta obecne są w niemal wszystkich analizowanych tytułach – jedynym wyjątkiem jest *Känn med hen*. W pozostałych książkach najczęściej obecne są na drugim planie, m.in. jako część tła, często są to też zwierzęta domowe, jak na przykład kot mieszkający z rodziną Kivi oraz kot rodziny Abu z *Familjejakten*. Podobne reprezentacje znajdujemy także na poszczególnych stronach abecadlników (np. Boozon Ekberg et al. 2017:27-28, 61-62; Kim & Källström 2018:13-14, 29-30; Kim & Holmström 2020:9-10, 37-38). Choć nie zostaje tam równie eksplicytnie wskazane, że obecne na ilustracjach stworzenia to zwierzęta domowe, możemy się tego domyślać po ukazanym w warstwie wizualnej otoczeniu oraz charakterze interakcji między stworzeniami a ludźmi. Ponadto, w ikonotekstach pojawiają się zwierzęta gospodarskie oraz konie wykorzystywane do jazdy rekreacyjnej (Lundqvist & Sjö 2019:23; Kim & Holmström 2020:51-52). W ich przypadku szczególnie silnie widać nadrzędną pozycję człowieka wykorzystującego inne stworzenia do własnych celów. Podobnie wrażenie sprawia przedstawienie instytucji ogrodu zoologicznego w *Kivi & gråtande goraffen*, gdzie zwierzęta trzymane są na małych wybiegach i w klatkach (Lundqvist & Johansson 2012b:13-14, 17-18). Pomimo że narracja prowadzona jest w humorystyczny sposób, co pokazuje m.in. rozkładówka prezentująca imprezę pingwinów, goryli, żyraf i gazel, gdzie zwierzęta bawią się w najlepsze (Lundqvist & Johansson 2012b:17-18), to obecność klatek i ciasnych pomieszczeń, w których są trzymane, jasno wskazuje na ich zależność od człowieka oraz na jego próby sprawowania nad nimi kontroli. Gdy nie zachowują się w odpowiedni sposób lub nie wyglądają tak, jak się tego oczekuje, są zamykane w ciemnej stajni (gorafa) lub odsyłane (goryle). Próbę podporządkowania sobie zwierzęcia i wymuszenia posłuszeństwa widzimy też w scenie tresury

Psa-potwora przez Kivi (Lundqvist & Johansson 2012a:23-24). Chociaż ostatecznie dziecko uświadamia sobie, że Pies-potwór potrzebuje przede wszystkim wolności (Lundqvist & Johansson 2012a:29), to chęć „ułożenia” niesfornego stworzenia i dopasowania go do wymagań człowieka świadczy o postrzeganiu własnej pozycji jako nadrzędnej wobec innych istot i jako taka nie wpisuje się w dyskurs antyantropocentryczny. Przedmiotowe traktowanie innych stworzeń uwidacznia się też w języku Kivi. Mówiąc kolejno o psie, wymarzone gorylu, gorafie oraz Grzmotosmoku używa sformułowań takich jak: „DAJCIE MI PSA” (Lundqvist & Johansson 2012a:6), „właściciel(ka) Psa-potwora” (Lundqvist & Johansson 2012a:29), „[...] nie byłoby tak źle posiadać własnego GORYLA!” (Lundqvist & Johansson 2012a:33), „[...] kupię jednego [goryla] i zabiorę do domu!” (Lundqvist & Johansson 2012b:12), „I w końcu Kivi dostało swoje zwierzę [...]” (Lundqvist & Johansson 2012a:26) czy „Kivi jest tak zadowolone, jak tylko Kivi może. Dostało własnego smoka [...]” (Lundqvist & Johansson 2016:31). Zwierzęta postrzegane są zatem jako przedmioty: chce się je mieć, można je kupić, dostać lub posiadać na własność. Choć Kivi wielokrotnie wykazuje się też troską wobec nich, a gorafa traktowana jest praktycznie jak członek rodziny, to rozdzwięk między ludźmi a innymi stworzeniami w serii o Kivi jest wyraźnie zarysowany.

Jednocześnie, w ikonotekstach nie brakuje też przykładów nadawania zwierzętom podmiotowości, głównie poprzez antropomorfizację, jak dzieje się to np. w przypadku bohaterów i bohaterki *Simri på hattäventyr* czy na części ilustracji w *Kroppens ABC*, gdzie przypisywane są im samodzielne wypowiedzi (Boozon Ekberg et al. 2017:8, 10). Antropomorfizacja wykorzystana została także w serii o Kivi: Pies-potwór wygrzewa się nad wodą z drinkiem w łapce (Lundqvist & Johansson 2016:11), a Grzmotosmok opowiada o swoim niefortunnym lunchu (Lundqvist & Johansson 2016:24). W omawianych książkach spotykamy zatem różne przedstawienia zwierząt: reprezentacje świadczące o ich uprzedmiotowieniu przeplatają się z wizerunkami wskazującym na ich podmiotowość i stawiające je na równi z człowiekiem. Podobny przykład znajdziemy w *Familjejakten*, gdy koń wykorzystany przez bohaterów i bohaterki do ciągnięcia zepsutego statku kosmicznego w kolejnej scenie śpi z nimi w jednym pokoju i przykryty jest kołdrą (Ilustracja 20). Początkowe ukazanie zwierzęcia w pozycji podporządkowania człowiekowi i tu zostaje ostatecznie zbalansowane przedstawieniem jedności międzygatunkowej, gdy wszystkie postaci wspólnie wypoczywają po podróży. Równość obecna jest natomiast na wszystkich etapach relacji

stworzka z kosmosu i napotykanych przez niego ludzi – nie można wskazać tu podobnych jak w przypadku innych stworzeń zależności.

Jednoznacznie inkluzywne reprezentacje zwierząt znajdziemy z kolei w *Skuggbarnen i Alla dör*. W pierwszej z książek zajmują one stosunkowo niewiele miejsca – pojawiają się w scenie poszukiwań Chłopca przez Dziewczynkę, oraz w krainie cieni. I tu wykorzystana została antropomorfizacja, którą ujawnia warstwa wizualna: Dziewczynka, szukając brata, „[...] pyta [o niego] wszystkich, których napotyka” (Stark & Höglund 2014:17-18). W tekście nie jest wskazane, kogo dokładnie obejmują wspomniane interakcje, na ilustracji widzimy jednak koguta, osła i żyrafę, z którą bohaterka stoi twarzą w twarz. Ponadto, jedność wszystkich istot zademonstrowana jest w krainie cieni, gdzie ciemne kształty ludzi, zwierząt, a także przedmiotów nieożywionych przebywają razem i przeplatają się ze sobą (Stark & Höglund 2014:10, 19-20). W *Alla dör* włączenie zwierząt w opowieść, podobnie jak w przypadku wielu innych wspomnianych wcześniej elementów normokrytycznych, pozwala na przedstawienie uniwersalnego charakteru śmierci, która, jak wskazują autorzy, dotyczy ludzi, zwierząt, roślin, a także przedmiotów. W książce obecne są wizerunki zwierząt umierających i towarzyszących innym w chwili śmierci (Lundqvist & Sjö 2015:11-12, 13-14), biorących udział w pogrzebie (Lundqvist & Sjö 2015:18), przeżywających żałobę (Lundqvist & Sjö 2015:21-22), a także ilustracje przedstawiające to, co dzieje się z nimi po śmierci (Lundqvist & Sjö 2015:25-26). Przeważają tu przedstawienia zwierząt domowych, np. kotów i psów, oraz gospodarskich, np. kurczaków i owcy. Część z nich zostało zantropomorfizowanych, a reprezentacje postaci zwierząt i ludzi przeplatają się ze sobą, doświadczając, niekiedy wspólnie, tych samych sytuacji. Większą różnorodność gatunkową znajdziemy na rozkładówce na s. 29-30, poświęconej stricte umieraniu zwierząt, które tekst opisuje w następujący sposób:

Inte bara människorna,
även hästar och korna,
hund och katt
och mus och gris
ska en gång dö på något vis.
Ja, alla djur i vår natur
och de som bor på zoo i bur.
Djur som springer, simmar, smyger,
krälar, kravlar eller flyger.

Alla dör.
[Nie tylko ludzie,
także konie i krowy,
pies i kot
i mysz i świnia
w końcu w jakiś sposób umrą.
Tak, wszystkie zwierzęta w naszej naturze
i te, które żyją w klatce w zoo.
Zwierzęta, które biegają, pływają, skradają się,
pełzają lub latają.
Wszystkie umierają]
(Lundqvist & Sjö 2015:29-30).

Choć przekaz tekstowy i tu ogranicza się w dużej mierze do zwierząt domowych i gospodarskich, ilustracja przedstawia m.in. również lwa, małpę, daniela, zebkę, węża oraz ryby. W *Alla dör* równość międzygatunkowa podkreślona jest zatem poprzez ukazanie uniwersalnych mechanizmów, które dotyczą zarówno ludzi, jak i zwierząt, i którym wszystkie gatunki są w taki sam sposób poddane. Jedność zaakcentowana jest także w *Simri på hattäventyr*, jedynym utworze, którego bohater(k)ami są wyłącznie zwierzęta. Brak obecności człowieka może sugerować nieantropocentryczną perspektywę przyjętą w książce, jednak uwagę zwraca silna antropomorfizacja występujących w niej postaci. Pomimo że w książce nie ma ludzi, przedstawioną historię wypełniają elementy i zachowania typowo ludzkie, czego przykłady stanowią wykorzystane elementy garderoby, wnętrze domu Simri, czy sposób świętowania urodzin i spotkania przy herbacie. Niemniej, zwierzętom przypisana jest tu podmiotowość i zupełna niezależność od człowieka.

Podsumowując, elementy normokrytyczne wykraczające poza płęć i neutralność płciową obecne są w każdym z analizowanych utworów. Widoczne są jednak znaczne rozbieżności zarówno między poszczególnymi utworami, jak i w ich obrębie, gdzie obecność przedstawień inkluzywnych często występuje równolegle ze schematycznymi i powielającymi stereotypy reprezentacjami. Pod względem liczby elementów normokrytycznych dotyczących różnorodnych obszarów szczególnie wyróżniają się książki wydawnictwa Olika, zwłaszcza *Familjejakten*, w którym inkluzywność ukazana jest we wszystkich ze wskazanych dziewięciu aspektów, oraz *Alla dör*, *Kivi & Drakbrakaren* oraz *Kroppens ABC*, gdzie dotyczy ona ośmiu z nich (Załącznik 2). W pozostałych tytułach tego wydawcy elementy normokrytyczne pojawiają się kolejno w siedmiu

(*Kivi & Monsterhund, Kivi & den gråtande goraffen, Fyndiga uttryckens ABC...*), pięciu (*Kluriga ordens ABC...*) i dwóch obszarach (*Simri på hattäventyr*). Wyraźnie zaznaczona w większości z nich inkluzywność związana jest z profilem Olika, silnie nakierowanego na promowanie różnorodności i pracę normokrytyczną. W przypadku *Simri på hattäventyr* brak elementów inkluzywnych na tak wielu płaszczyznach może wynikać przede wszystkim z charakteru opowieści skupiającej się wyłącznie na zwierzętach i nie uwzględniającej bohaterów(-rek) ludzkich, co utrudnia m.in. reprezentację zróżnicowanego pochodzenia etnicznego postaci. Wiele kwestii, takich jak religia, status ekonomiczny czy wiek również są zupełnie pominięte. Podobna sytuacja dotyczy *Känn med hen*, gdzie aspekt normokrytyczny pojawia się w wyłącznie jednym obszarze. I tu może wiązać się to z charakterem książki, poświęconej abstrakcyjnym stworcom reprezentującym emocje i w żaden sposób nie nawiązującej do większości analizowanych zagadnień. W pozostałych utworach, elementy inkluzywne występują w obrębie odpowiednio czterech (*Skuggbarnen*) i trzech obszarów (*När Herr Normsson träffade Hen*).

Wskazana tu obecność elementów normokrytycznych potwierdza zasygnalizowane w podrozdziałach 3.2.3. i 3.3.2. zainteresowanie twórców i wydawców (ikono)tekstami promującymi inkluzywność. Jak wskazuję w powyższych analizach, obecne w książkach obrazkowych reprezentacje normokrytyczne przybierają różną postać i obejmują zróżnicowane obszary, niekiedy funkcjonując równolegle z przedstawieniami stereotypowymi, powielającymi utarte normy i schematy. Większość z wymienionych tu utworów można mimo to uznać w mniejszym lub większym stopniu za wpisujące się w nurt literatury normokrytycznej i mogące znaleźć swoje wykorzystanie w edukacji. Przyglądając się poszczególnym ich elementom wydaje się jednak, że konstruowanie utworów, w których inkluzywność jest przedstawiona w jednoznaczny sposób i obecna na każdej płaszczyźnie wciąż stanowi wyzwanie.

5. Podsumowanie i wnioski

Książka obrazkowa niewątpliwie zajmuje specjalne miejsce w historii zaimka *hen*: to właśnie dzięki reprezentującemu tę formę literatury utworowi *Kivi & Monsterhund* (Lundqvist & Johansson 2012a) zaistniał on szerzej w świadomości użytkowników języka szwedzkiego, stając się przyczynkiem do wzmożonej debaty na temat języka inkluzywnego i ról płciowych. Pomimo że *hen* nie zagościł w książkach obrazkowych na stałe, to sporadycznie powraca w nich przyjmując różnorodne role. Opierając się na kryteriach wskazanych w podrozdziale 1.3.1. i obejmujących przynależność gatunkową utworów, kraj i język ich wydania oraz przedział czasowy obejmujący lata 2012-2020, zidentyfikowałam łącznie dwanaście szwedzkich książek obrazkowych, w których pojawia się zaimek *hen* (Tabela 1). Dziewięć z nich opublikowanych zostało przez wydawnictwo Olika, a kolejne trzy przez Sagolikt, Bonnier Carlsen oraz Idus.

W utworach tych *hen* najczęściej denotuje ludzi: wskazać można tu dwoje bohaterów/dwie bohaterki pierwszoplanowych(-we), Kivi oraz Hen, oraz jedenaście postaci drugoplanowych i epizodycznych. W ośmiu przypadkach odnosi się do zwierząt i innych stworzeń, m.in. smoka/smoczyca i kosmity(-tki). W dwóch ikonotekstach *hen* określa też zjawiska transcendentne i abstrakcyjne: Boga i emocję. Ponadto, wielokrotnie występuje w formie generycznej, stanowiąc alternatywę dla nacechowanego płciowo zaimka *man* lub zastępując konstrukcje *han/hon* oraz *han eller hon*, co szczególnie widać w abecadnikach. W dwóch z nich wymieniany jest też w odwołaniu do swojej słownikowej definicji jako określenia osoby, która nie chce lub nie może być opisywana jako *han* ani *hon*. W *Alla döer* (Lundqvist & Frödén 2015) podkreśla z kolei nomotetyczność i nieuniknioną śmierć.

W dwóch utworach, *Känn med hen* (Skåhlberg & Dahlquist 2012) oraz *När Herr Normsson träffade Hen* (Hancock & Windseth 2018), zaimek wykorzystany zostaje jako antroponim, choć spełnia w nich odmienne funkcje. W książce Skåhlberg i Dahlquist, w której kwestie tożsamości płciowej nie są w żaden sposób podejmowane, użycie *hen* w niezwiązanym z płcią kontekście ma na celu przesunięcie odnoszących się do niej konotacji i wynika z niechęci autorki tekstu wobec zaimka kwestionującego dualny podział na męskie i żeńskie. W ikonotekście Hancock i Windseth zastosowanie go jako imienia jednej z głównych postaci dąży z kolei do silniejszego podkreślenia jej niebinarności i dodatkowo eksponuje obecne w fabule książki odniesienia do historii zaimka. Analizowane utwory przedstawiają niniejszym szeroki wachlarz zastosowań *hen*, ukazując zarówno bogaty repertuar jego funkcji, jak i różnorodne motywacje stojące za uwzględnieniem go

w ikonotekście. Wspólnie prezentują potencjał nowego zaimka jako narzędzia komunikacji inkluzywnej, które wykorzystać można również w innych, wychodzących poza pole literatury kontekstach.

Jak wskazuję w przeprowadzonym badaniu, obecność *hen* w książkach obrazkowych uwidacznia też zróżnicowane strategie reprezentacji neutralności płciowej występujących w nich postaci. Szczególnym wyzwaniem są tu bohaterowie(-rki) ludzcy(-dzkie) desygnowani(-ne) nowym zaimkiem. Ze względu na silnie zakorzeniony we współczesnej kulturze zachodniej binarny podział płci, jedną z najczęściej implementowanych technik w konstruowaniu ich ikonotekstowych wizerunków jest wykorzystanie elementów silnie kojarzonych z każdą z płci, tworząc w ten sposób mozaikę przeciwstawnych cech i utrudniając jednoznaczną interpretację postaci. Tego rodzaju hybrydyzację cech schematycznych obserwujemy m.in. w przypadku Kivi, wujci i pracownika/pracowniczki ogrodu zoologicznego z serii Lundqvista i Johansson, a także u Hen z *När Herr Normsson träffade Hen*. Najtrudniejszym aspektem tworzenia tego typu neutralnych reprezentacji wydaje się wizualne oddanie wyglądu postaci, często obejmujące elementy charakterystyczne dla jednej z płci (np. różowe kalosze Kivi, fryzura Hen, piersi osoby pracującej w zoo), które mogą zaburzać neutralne odczytanie bohaterów(-rek). Wówczas, nawet przy zachowaniu równych proporcji elementów stereotypowych w innych obszarach, np. zachowaniu lub cechach osobowości, czytelnik może interpretować postać jako mężczyznę/chłopca lub kobietę/dziewczynkę już na podstawie obecnego na ilustracjach wizerunku, gdzie strój, fryzura czy inne atrybuty bohatera(-rki) wyraźnie sugerują konkretną płć. Jednym z rozwiązań, które obserwujemy m.in. w przypadku Kivi, jest pominięcie tego rodzaju aspektów – np. poprzez zakrycie włosów funkcjonujących jako jeden z istotnych wyznaczników przy interpretacji płci (krótkie włosy – chłopiec, długie – dziewczynka). Ukrycie tego typu elementów i nieuwzględnianie silnie związanych z płcią kulturową atrybutów nie jest jednak jednoznaczne z neutralnym odczytaniem postaci przez czytelnika. Mając na uwadze wciąż mocno zakorzenione w naszej kulturze podejście androcentryczne, brak wyraźnego zaznaczenia, że postacią jest kobieta/dziewczynka, może skutkować jej odczytaniem jako mężczyzny/chłopca ze względu na traktowanie tej właśnie płci jako prymarnego punktu odniesienia. Całkowite unikanie cech schematycznych, które obserwujemy np. w przypadku postaci uciekającej przed Grzmotomokiem, także nie stanowi zatem idealnego sposobu konstruowania neutralności płciowej. Ponadto, w *Familjejakten* (Lundqvist & Sjö 2019) pojawia się postać określana jako *hen*,

lecz o silnie wyróżniających się cechach męskich widocznych zarówno w fizjonomii i zainteresowaniach, jak i nosząca typowo męskie imię: Eugene. Przykład ten sygnalizuje, że nieutożsamianie się z żadną z płci nie musi być jednoznaczne z rezygnacją ze związanych z męskością i kobiecością schematów. Neutralność płciowa nie wyklucza tu obecności cech stereotypowych, lecz z nimi współlistnieje: postać Eugene('a) pokazuje, że obecność schematów jedynie może, lecz nie musi, wskazywać na płeć osoby, której dotyczą.

Przedstawienie neutralności płciowej wydaje się nieco łatwiejsze w przypadku zwierząt i innych stworzeń denotowanych zaimkiem *hen*. Ze względu na niewielkie lub nieistniejące różnice w wyglądzie między samcami a samicami wielu gatunków, zachowanie neutralności płciowej w ich wizualnych reprezentacjach jest mniej problematyczne. Widzimy to m.in. na przykładzie zwierząt, które tytułowy(-wa) bohater(ka) *Simri på hattäventyr* (Salmson & Clason 2013) spotyka w trakcie swojej przygody, a u których niemożliwe jest wyróżnienie elementów wyglądu wskazujących na konkretną płeć (np. wieloryb i bocian). Dopiero akcesoria i cechy charakteru przypisane tego rodzaju postaciom przez autorów i autorki mogą służyć jako ewentualne tropy interpretacyjne pozwalające na sklasyfikowanie ich jako stworzeń konkretnej płci, o ile nie podtrzymują one ich neutralnej reprezentacji. Dzieje się tak w przypadku gorafy, która poprzez silnie zaznaczone na obu poziomach ikonotekstu pasywność i emocjonalność wpisuje się w schemat żeński.

Zależność ta obowiązuje także w przypadku zjawisk abstrakcyjnych i transcendentnych, których kategoria płci z reguły nie dotyczy – jak postać Boga w *Skuggbarnen* oraz reprezentującą radość *hen* w *Känn med hen*. Pomimo że pierwsza z nich bywa utożsamiana z męskością, autorzy książki, poprzez nadanie jej neutralnej, sferycznej formy i usunięcie często kojarzonych z tradycyjnymi wizerunkami chrześcijańskiego Boga elementów takich jak np. broda, stworzyli abstrakcyjną postać nie wzbudzającą silnych konotacji z żadną płcią. Podobnie dzieje się w przypadku stworka *hen*, którego nietypowa budowa ciała również nie przywołuje tego typu skojarzeń.

Przedstawienia wizualne i werbalne postaci i zjawisk desygnowanych przez *hen* charakteryzuje też różny stopień spójności. W części z nich między tekstem a obrazem zaobserwować możemy relację symetryczną, komplementarną lub wzmacniającą, kreującą spójny wizerunek reprezentowanej osoby, stworzenia czy idei. Dzieje się tak np. w przypadku Kivi, wujci Jin, dziabci, gorafy, Simri oraz Skaparen. Niekiedy uwzględnione na dwóch płaszczyznach

ikonotekstu informacje znacznie jednak od siebie odbiegają, tworząc przedstawienia kontrapunktowe, gdzie warstwa wizualna nie jest tożsama z werbalną charakterystyką postaci. Za przykład służą tu biedactwo uciekające przed Grzmotosmokiem, Hen z *När Herr Normsson träffade Hen* i Eugene. W przypadku dwóch pierwszych bohaterów(-rek), tekst kładzie nacisk na cechy stereotypowo męskie, a na ilustracjach dominują elementy związane ze schematem żeńskim. W reprezentacji Eugene obserwujemy odwrotną dynamikę. Różnice w powiązaniach między dwiema warstwami ikonotekstu mogą znacząco wpływać na interpretację przedstawionych w nich osób i zjawisk, wzmacniając ich odczytanie jako postaci neutralnych bądź wpisujących się w dany schemat, lub zaburzając jednoznaczną interpretację. Niekiedy wzbogacają one nawzajem swoje reprezentacje, oferując w ten sposób bardziej złożone spojrzenie na bohaterkę(-ra) (np. postać uciekająca przed Grzmotosmokiem, Eugene), w innych przypadkach uwidaczniają niespójności w konstrukcji postaci (Hen w *När Herr Normsson träffade Hen*). Podkreśla to, jak istotną rolę w tekście właściwym książki obrazkowej odgrywają oba jego komponenty oraz to, jak duży wpływ na interpretację ikonotekstu ma relacja między nimi.

W analizowanych utworach widzimy zatem różnorodność dotyczącą nie tylko wykorzystania nowego zaimka, ale także sposobów konstrukcji neutralności płciowej w ikonotekście. Ze względu na obecność i istotną rolę kodu wizualnego w tego typu książkach, a także perspektywę androcentryczną, strategie te związane są jednak z pewnymi ograniczeniami, co szczególnie widoczne jest na przykładzie postaci ludzkich określanych jako *hen*. Pomimo tego, wiele z przedstawionych wizerunków realizuje idee neutralności płci, zacierając granice między tym, co męskie, a co żeńskie i wychodząc poza istniejące schematy. Część utworów robi to także poprzez swoją fabułę, jak widzimy w *När Herr Normsson träffade Hen*, lub poprzez implementację języka inkluzywnego wykraczającą poza samo użycie *hen*. Może obejmować ona elementy takie jak rezygnacja z zaimka *man*, co szczególnie widać na przykładzie abecadlników, a także unikanie innych określeń wskazujących na płeć oraz wykorzystanie neologizmów skutkujących hybrydycznym odczytaniem postaci, co tworzy spójny, korespondujący z charakterem *hen* przekaz. Wśród książek silnie nastawionych na inkluzywność wyróżnić można także tytuły całkowicie rezygnujące z *han* i *hon* na rzecz *hen*, co pokazuje Załącznik 1. Dominują tu utwory wydane przez Olika – zaimków męskiego i żeńskiego nie znajdziemy w aż pięciu z nich: *Kivi & Monsterhund*, *Kivi & den gråtande goraffen*, *Simri på hattäventyr*, *Kivi & Drakbrakaren* oraz *Fyndiga uttryckens ABC...* . Także w *Känn med hen* nie uwzględniono *han* ani *hon*, lecz w

przypadku tego utworu związane jest to z podjętą przez autorkę tekstu próbą zatarcia znaczenia *hen* jako zaimka neutralnego płciowo i nie ma na celu dodatkowego zaakcentowania inkluzywności utworu.

W wielu z ikonotekstów idee równości dotyczą także innych, niezwiązanych z płcią płaszczyzn. Jak dowodzę w podrozdziale 4.5., wyjątkowo duża liczba różnorodnych reprezentacji ponownie dotyczy tytułów wydawnictwa Olika, z których znaczna część uwzględnia obecność elementów normokrytycznych w większości z analizowanych obszarów, które obejmują: 1) sprawność fizyczną i umysłową, 2) orientację seksualną, 3) strukturę rodzinną, 4) wyznanie/wiarę, 5) pochodzenie etniczne, 6) wiek, 7) budowę ciała, 8) klasę społeczną oraz 9) relacje międzygatunkowe i antropocentryczne spojrzenie na świat. We wszystkich analizowanych utworach widać jednak wyraźne różnice odnośnie do tego, ile przestrzeni poświęcono poszczególnym z wymienionych tu sfer i zagadnień, co przedstawia Załącznik 2. Najczęściej pojawiającymi się elementami normokrytycznymi są te dotyczące niepełnosprawności, pochodzenia etnicznego, przedstawień antyageistowskich oraz postaci wyróżniających się budową ciała/wagą (obecne w 9 na 12 książek), a także uwzględniające nieheteronormatywne orientacje seksualne i inne aspekty związane ze społecznością LGBTQ+, nietradycyjny model rodziny oraz przedstawienia jedności międzygatunkowej (występujące w 8 ikonotekstach). Nieco rzadziej podejmowane są kwestie religii i wiary, zwłaszcza niemających korzeni w tradycji chrześcijańskiej (5 utworów), a nienormatywne przedstawienia związane ze statusem ekonomicznym i przynależnością do klasy społecznej znaleźć można w jedynie trzech ikonotekstach.

Wskazane tu normokrytyczne reprezentacje, podobnie jak ma to miejsce w przedstawieniach neutralności płciowej, nie zawsze wyróżniają się koherencją i często łączą wizerunki wychodzące poza schematy z przedstawieniami stereotypowymi. Mimo to, utwory te świadczą o aktywnym dążeniu twórców w kierunku tworzenia treści inkluzywnych. Ponadto, książki obejmujące zarówno postaci wpisujące się w schematy, jak i im zaprzeczające, mogą stanowić ciekawy punkt wyjścia do analizy i dyskusji na temat obowiązujących norm. Jak wspomniałam w podrozdziale 3.3.2., *Alla dör* oraz *Kivi & Monsterhund* zostały już uznane za książki normokrytyczne i przedstawiane są w podręczniku Salmson & Ivarsson (2015) jako narzędzia do pracy z normami na poziomie edukacji przedszkolnej. Przeprowadzone przez mnie analizy wskazują, że także inne utwory wykorzystujące zaimek *hen* wpisują się w założenia

normokrytyki i szwedzkiej polityki równościowej w edukacji, oferując nieszablonowe spojrzenie na różnorodne związane z nimi aspekty. Wiele z ikonotekstów koresponduje zarówno z wytycznymi Narodowej Agencji ds. Edukacji dotyczącymi równości między osobami obu płci oraz przeciwdziałania szkodliwym schematom mogącym ograniczać proces nauczania, wybory i rozwój uczniów (Skolverket 2018; Skolverket 2019), jak i z *Diskrimineringslagen*, przeciwdziałającym dyskryminacji także ze względu na m.in. przynależność etniczną, religię i wiarę, niepełnosprawność, orientację seksualną oraz wiek⁹⁵. Również inne przedstawione w rozprawie utwory mogą zatem służyć jako potencjalny materiał do normokrytycznej pracy z dziećmi, skupiając się na równości w pojedynczym obszarze lub reprezentując inkluzywność jako szerokie i obejmujące wiele płaszczyzn zagadnienie. Dokładne sposoby włączenia ich w nauczanie oraz percepcja przez docelową grupę czytelniczą wciąż pozostawiają jednak szerokie pole do dalszych badań.

⁹⁵ https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/svensk-forfattningssamling/diskrimineringslag-2008567_sfs-2008-567 [dostęp: 26.09.2024]

Streszczenie w języku polskim

Rozprawa analizuje obecność i funkcje neutralnego płciowo zaimka *hen* w szwedzkich książkach obrazkowych. Zaimek ten po raz pierwszy został zaprezentowany szerszej publiczności w gazecie „Uppsala Nya Tidning” przez językoznawcę Rolfa Dunåsa w 1966 roku jako inkluzywna alternatywa dla zaimków *han* [on] i *hon* [ona] w trzeciej osobie liczby pojedynczej. Wcześniej, aby uwzględnić obie płcie, używano wyrażen takich jak *han eller hon* [on lub ona] lub *han/hon* [on/ona], które bywały postrzegane jako zbyt skomplikowane i niepraktyczne. W konstrukcjach bezosobowych wykorzystywano także generyczną formę zaimka *man*, który, jako tożsamy z rzeczownikiem *man* oznaczającym mężczyznę, również nie stanowił w pełni neutralnego płciowo wariantu. Dunås zaproponował *hen* jako słowo inkluzywne i wpisujące się w zasadę ekonomii języka. Wprowadzenie *hen* nie spotkało się wówczas z większym zainteresowaniem i dopiero niemal 50 lat później zaimek stał się znany większej grupie użytkowników języka szwedzkiego.

Żywa debata dotycząca *hen* rozpoczęła się w 2012 roku po publikacji książki *Kivi & Monsterhund* [Kivi i Pies-potwór] z tekstem Jespera Lundqvista i ilustracjami Bettiny Johansson. Decyzja autora o użyciu *hen* do określenia głównej postaci: dziecka o imieniu Kivi, wywołała głośną dyskusję na temat granic płci i języka. Zaimek zdobył zarówno silną grupę zwolenników, jak i był pod wieloma względami krytykowany. W 2015 roku został włączony do *Leksykonu Akademii Szwedzkiej* (*Svenska Akademiens Ordlista*), a formalne przyjęcie *hen* do języka szwedzkiego symbolicznie zakończyło debatę na jego temat. Od tego czasu jest on wykorzystywany w różnych kontekstach, w tym w literaturze i mediach oraz dokumentach normatywnych.

Pomimo tego, że *hen* zyskał rozgłos dzięki wykorzystaniu go w książce obrazkowej dla dzieci, jego obecność w tego typu literaturze pozostaje stosunkowo niewielka. W niniejszym badaniu, poza *Kivi & Monsterhund* zidentyfikowałam jedynie jedenaście książek obrazkowych, w których pojawia się nowy zaimek. Choć stanowią stosunkowo niewielki korpus badawczy, obejmują zróżnicowany wachlarz strategii wykorzystania *hen*. Zaimek jest w nich używany do opisywania ludzi, zwierząt, fantastycznych stworzeń, emocji, a nawet Boga, a także w swoim generycznym znaczeniu. Mając na uwadze, że *hen* jest zaimkiem neutralnym płciowo, w niniejszym badaniu kładę nacisk na reprezentacje płci i neutralności płciowej w analizowanych

ikonotekstach. W tym celu stosuję perspektywy literacką i językową, a jako ramy teoretyczne przyjmuję założenia poetyki kognitywnej i podejścia normokrytycznego. W ostatniej części analizy przyglądam się innym elementom inkluzywnym obecnym w książkach, obejmujących m.in. reprezentacje orientacji seksualnej, struktury rodziny, pochodzenie etnicznego i wiek. Pozwoli to ocenić, czy obowiązujące normy społeczne są w nich wzmacniane, pomijane, czy negowane oraz określić, czy utwory te sklasyfikować można jako normokrytyczne.

Przeprowadzona analiza ukazuje różne podejścia autorów i autorek wobec konstruowania neutralności płciowej w ikonotekstach. Najczęściej stosowanymi strategiami jest łączenie stereotypowych cech męskich i żeńskich w równych proporcjach, albo całkowite unikanie elementów silnie nacechowanych pod względem płci. Drugie z podejść, choć trudniejsze do zastosowania zwłaszcza w przypadku postaci ludzkich, może przynosić satysfakcjonujące rezultaty w odniesieniu do zwierząt, stworzeń fantastycznych i zjawisk abstrakcyjnych. Ponadto, w niektórych przypadkach autorzy wyraźnie sugerują płeć postaci określanej jako *hen*, co wskazuje, że nawet osoby, które wpasowują się w schematy płci swoim wyglądem lub zachowaniem niekoniecznie muszą identyfikować się jako mężczyźni lub kobiety.

Analiza ujawnia również niespójności w wykorzystaniu innych elementów inkluzywnych zarówno między analizowanymi ikonotekstami, jak i w ich obrębie. Książki obrazkowe opublikowane przez Olika, wydawnictwo znane z promowania różnorodności, charakteryzuje większa obecność elementów normokrytycznych dotyczących różnych obszarów. Niemniej jednak, każda z analizowanych książek prezentuje pewną formę normokreatywności, w tym różnorodne wizerunki zarówno głównych, jak i drugoplanowych postaci.

Podsumowując, niniejsza rozprawa dowodzi, że książka obrazkowa nie tylko odpowiada za wzbudzenie zainteresowania i rozpoczęcie debaty wokół *hen*, lecz również prezentuje szeroki potencjał stosowania nowego zaimka. Jak widać na podstawie dwunastu analizowanych utworów, *hen* może być używany w wielu kontekstach, budując inkluzywność i podważając konwencjonalne normy. Zasygnalizowany normokrytyczny charakter książek budzi pytania o ich możliwe zastosowanie w edukacji, co może stanowić przedmiot przyszłych badań. Wskazane książki obrazkowe mogą potencjalnie służyć jako narzędzie umacniania wartości demokratycznych w i zwrócenia uwagi młodych uczniów na kwestię inkluzywności i jej znaczenia we współczesnym społeczeństwie, co koresponduje z założeniami szwedzkiej polityki równościowej w edukacji.

Summary in English

The dissertation examines the employment and functions of the gender-neutral pronoun *hen* in Swedish picturebooks. The pronoun, initially proposed by linguist Rolf Dunås in 1966, aimed to be a satisfactory gender-inclusive alternative to third person singular pronouns *han* [he] and *hon* [she]. Previously, to include both genders, expressions like *han eller hon* [he or she] or *han/hon* [he/she] were used, which were perceived as overly complicated and unpractical. Alternatively, the generic pronoun *man* [man] was used. Dunås introduced *hen* as a more inclusive word that also adhered to the principle of linguistic economy. However, the introduction of *hen* did not gain immediate acceptance, and it was nearly 50 years later that the pronoun became widely known and discussed by Swedish speakers.

A significant debate regarding *hen* arose in 2012 following the publication of *Kivi & Monsterhund* [Kivi & the Monster dog], written by Jesper Lundqvist with illustrations by Bettina Johansson. The author's decision to use *hen* to describe the main character, Kivi – a child who dreams of owning, ignited a discussion on the boundaries of gender and language. The pronoun gathered both strong supporters and vocal critics. In 2015, it was included in *Svenska Akademiens Ordlista*, the dictionary published by the Swedish Academy, which symbolically concluded the debate with formal acceptance of *hen* into the Swedish language. Since then, *hen* has become an established pronoun used across various contexts, including in literature, media, and official documents.

Despite *hen* gaining prominence through its use in a children's picturebook, its application in such literature remains relatively uncommon. My research identified only eleven additional picturebooks featuring *hen*. While this sample is small, it showcases a diverse array of strategies for employing *hen*. The pronoun is used to describe people, animals, fantastical creatures, emotions and even God, as well as in its generic, non-specific sense. Given that *hen* conveys gender-neutrality, this study emphasizes the representations of gender and gender-neutrality in the analysed picturebooks. To achieve this, I employ both literary and linguistic perspectives, utilizing cognitive poetics and norm-critical approach to guide my analysis. In the final part of the analysis, I explore other inclusive elements within the books – such as representations of sexual orientation, family structure, ethnicity, and age – to assess whether they reinforce, contradict, or ignore existing societal norms, determining if they can be classified as norm-critical.

The analysis reveals diverse approaches to constructing gender-neutrality within the iconotexts. Frequently, it is achieved either by equally combining stereotypical male and female traits, or by avoiding gender characteristics altogether. The latter strategy, while more challenging to implement with human characters, yields more satisfying results when applied to animals, fantastical creatures and abstract concepts. Additionally, in some cases, authors clearly imply the gender of individuals referred to as *hen*, indicating that even characters who conform to traditional gender norms in appearance or behaviour may not necessarily identify as male or female.

Regarding other inclusive elements, the findings reveal significant variation between and within the analysed iconotexts. Picturebooks published by Olikä, a publishing house recognized for promoting diversity, demonstrate a broader range of norm-critical elements across various areas. Nonetheless, each of the analysed books exhibits some form of norm-creativity, including diverse representations of both primary and secondary characters.

In conclusion, this dissertation argues that the picturebook genre, which initially sparked interest and debate around *hen*, continues to serve as a platform for showcasing the broad potential of the new pronoun's application. As demonstrated by the twelve analysed works, *hen* can be employed in multiple contexts to enhance inclusivity and challenge conventional norms. The norm-critical nature of the books also presents opportunities for their use in educational settings. Future research could explore the potential of integrating these picturebooks into classrooms to foster democratic engagement and to promote students' understanding of equality and its significance in contemporary society, aligning with the objectives of Sweden's policy on equality in education.

Załącznik 1: Proporcje występowania zaimka *hen* względem zaimków *han/hon* oraz łącznej liczby słów w tekście właściwym analizowanych książek obrazkowych. Wartości podane zostały w zaokrągleniu do liczb całkowitych.

Lp.	Tytuł	Proporcje występowania zaimka <i>hen</i> względem zaimków <i>han/hon</i> (z uwzględnieniem wszystkich wariantów deklinacji)	Proporcje występowania zaimka <i>hen</i> względem łącznej liczby słów w tekście właściwym
1.	<i>Kivi & Monsterhund</i>	18:0	1:64
2.	<i>Kivi & den gråtande goraffen</i>	18:0	1:65
3.	<i>Känn med hen</i>	8:0	1:133
4.	<i>Simri på hattäventyr</i>	16:0	1:33
5.	<i>Skuggbarnen</i>	1:6	1:129
6.	<i>Alla dör</i>	1:2	1:682
7.	<i>Kivi & Drakbrakaren</i>	14:0	1:76
8.	<i>Kroppens ABC</i>	4:3	1:1127
9.	<i>När Herr Normsson träffade Hen</i>	2:3	1:52
10.	<i>Kluriga ordens ABC. Bland arbetsmyror, dammråttor och solkatter</i>	25:2	1:133
11.	<i>Familjejakten</i>	1:4	1:479
12.	<i>Fyndiga uttryckens ABC. Bland eldiga bakar och hungriga vargar</i>	12:0	1:277

Załącznik 2: Obecność elementów wykraczających poza normy w poszczególnych książkach

wykorzystujących neutralny zaimek *hen*

X – obecność postaci wpisującej się w daną kategorię

	<i>Kivi & Monsterhund</i>	<i>Kivi & den gråtande goraffen</i>	<i>Känn med hen</i>	<i>Simri på hattäventyr</i>	<i>Skuggbarnen</i>	<i>Alla dör</i>
postaci o ograniczonej sprawności fizycznej lub umysłowej	X	X				X
postaci o orientacji innej niż heteroseksualna, elementy związane z LGBTQ+	X	X				X
inny niż nuklearny model rodziny	X	X	X		X	
postaci o innym kolorze skóry niż biały	X	X			X	X
postaci o widocznej przynależności religijnej/wyznające wiarę mającą korzenie w religii innej niż chrześcijaństwo						X
reprezentacje antyageistowskie	X	X			X	X
postaci o budowie ciała wyróżniającej się nieprzeciętnym rozmiarem/wagą	X	X		X		X
postaci nieprzynależące do klasy średniej						X
przedstawienia jedności międzygatunkowej i innych elementów niezgodnych z podejściem antropocentrycznym	X	X		X	X	X

	<i>Kivi & Drakbrakaren</i>	<i>Kroppens ABC</i>	<i>När Herr Normsson träffade Hen</i>	<i>Kluriga ordens ABC...</i>	<i>Familjejakten</i>	<i>Fyndiga uttryckens ABC...</i>
postaci o ograniczonej sprawności fizycznej lub umysłowej	X	X	X	X	X	X
postaci o orientacji innej niż heteroseksualna, elementy związane z LGBTQ+	X	X		X	X	X
inny niż nuklearny model rodziny	X	X			X	X
postaci o innym kolorze skóry niż biały	X	X		X	X	X
postaci o widocznej przynależności religijnej/wyznające wiarę mającą korzenie w religii innej niż chrześcijaństwo		X	X		X	X
reprezentacje antyageistowskie	X	X		X	X	X
postaci o budowie ciała wyróżniającej się nieprzeciętnym rozmiarem/wagą	X	X	X	X	X	X
postaci nieprzynależące do klasy średniej	X				X	
przedstawienia jedności międzygatunkowej i innych elementów niezgodnych z podejściem antropocentrycznym	X	X			X	

Literatura podmiotu:

- Boozon Ekberg, Lina; Emmelin, Eva; Madsen, Linda; Vindelman, Alaya. 2017. *Kroppens ABC*. Łotwa: Olika.
- Hancock, Diana; Windseth, Anna. 2018. *När Herr Normsson träffade Hen*. Ryga: Idus.
- Kim, Mia; Källström, Maria. 2018. *Kluriga ordens ABC. Bland arbetsmyror, dammråttor och solkatter*. Łotwa: Olika.
- Kim, Mia; Holmström, Karin. 2020. *Fyndiga uttryckens ABC. Bland eldiga bakar och hungriga vargar*. Łotwa: Olika.
- Lundqvist, Jesper; Johansson, Bettina. 2012a. *Kivi & Monsterhund*. Łotwa: Olika.
- Lundqvist, Jesper; Johansson, Bettina. 2012b. *Kivi & den gråtande goraffen*. Łotwa: Olika.
- Lundqvist, Jesper; Frödén, Gabi. 2015. *Alla dör*. Łotwa: Olika.
- Lundqvist, Jesper; Johansson, Bettina. 2016a. *Kivi & Drakbrakaren*. Łotwa: Olika.
- Lundqvist, Jesper; Sjö, Daniel. 2019. *Familjejakten*. Łotwa: Olika.
- Salmson, Karin; Clason, Maria. 2013. *Simri på hattäventyr*. Łotwa: Olika.
- Skåhlberg, Anette; Dahlquist, Katarina. 2012. *Känn med hen*. Malmö: Sagolikt.
- Stark, Ulf; Höglund, Anna. 2014. *Skuggbarnen*. Litwa: Bonniers Carlsen.

Literatura przedmiotu:

- Allan, Cherie, 2018. *Playing with Picturebooks: Postmodernism and Postmodernesque*. Palgrave Macmillan.
- Almqvist, Louise. 2023. Sveriges första barnbok med *hen*: Normkritik och didaktik i *Kivi & Monsterhund* [w:] „Barnboken”, No. 46. <https://doi.org/10.14811/clr.v46.765>
- Almqvist, Louise. 2024. *Störande litteraturundervisning: litteratur, demokrati och värdegrundsarbete*. Ellerströms Förlag.
- Bader, Barbara. 1976. *American Picturebooks from „Noah’s Arc” to „The Beast Within”*. Nowy Jork: Macmillan.
- Bartlett, Frederic Charles. 1932. *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge University Press.
- De Beauvoir, Simone. 2019. *Druga pleć*. Warszawa: Czarna Owca.

- Beckett, Sandra L. 2012. *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*. Nowy Jork: Routledge.
- Bem, Sandra Lipsitz. 1981. *Gender Schema Theory: A Cognitive Account of Sex Typing* [w:] „Psychological Review”, Vol. 88, No. 4:354-365.
- Bem, Sandra Lipsitz. 1983. *Gender Schema Theory and Its Implications for Child Development: Raising Gender-Aschematic Children in a Gender-Schematic Society* [w:] „Signs: Journal of Women in Culture and Society”, Vol. 8, No. 4:598–616.
- Bem, Sandra Lipsitz. 2000. *Męskość, kobiecość. O różnicach wynikających z płci*. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Björkman, Anders Q. 2012. *”Hen” föreslogs av språkforskare redan 1994*. [w:] „Svenska Dagbladet” 08.03.2012.
- Björkman, Lotta; Bromseth, Janne; Hill, Helena. 2021. *Normkritisk pedagogik – framväxten och utvecklingen av ett nytt begrepp i den svenska utbildningskontexten* [w:] „Nordisk tidsskrift for pedagogikk og kritikk” 7:179-195. <https://doi.org/10.23865/ntpk.v7.2314>
- Boguszewska, Anna. 2013. *Ilustracja i ilustratorzy lektur dla uczniów w młodszym wieku szkolnym w Polsce w latach 1944-1989*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Bosch Andreau, Emma. 2007. *Hacia una definición de álbum* [w:] *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil* No. 5, s. 25-46.
- Bromseth, Janne; Darj, Frida (red.). 2010. *Normkritisk pedagogik - Makt, lärande och strategier för förändring*. Uppsala: Centrum för genusvetenskap.
- Bromseth, Janne; Sörensdotter, Renita. 2014. *Norm-critical pedagogy. An opportunity for a change in teaching* [w:] Lundberg, Anna & Werner, Ann (red.). *Gender Studies Education and Pedagogy*, s. 24-31. <http://www.genus.se/wp-content/uploads/Gender-Studies-Education-and-Pedagogy.pdf> [dostęp: 09.06.2022]
- Butler, Judith. 2008. *Uwiktani w pleć*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Bylin, Maria; Melander, Björn (red.). 2023. *Språkrådet rekommenderar. Perspektiv, metoder och avvägningar i språkriktighetsfrågor*. Språkrådet: Institut för språk och folkminnen. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1718953/FULLTEXT01.pdf> [dostęp: 15.09.2023]
- Cackowska, Małgorzata; Wincencjusz-Patyna, Anita. 2016. *Look! Polish Picturebook*. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury.

- Cackowska, Małgorzata. 2017. *Współczesna książka obrazkowa – pojęcie, typologia, badania, teorie, konteksty, dyskursy* [w:] Cackowska, Małgorzata; Dymel-Trzebiatowska, Hanna; Szyłak, Jerzy (red.). *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*. Poznań: Fundacja Instytut Kultury Popularnej, s. 11-48.
- Cackowska, Małgorzata; Dymel-Trzebiatowska, Hanna; Szyłak, Jerzy (red.). 2017. *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*. Poznań: Fundacja Instytut Kultury Popularnej.
- Cackowska, Małgorzata; Wincencjusz-Patyna, Anita. 2017. *Polska Szkoła Książki Obrazkowej*. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury.
- Cackowska, Małgorzata; Dymel-Trzebiatowska, Hanna; Szyłak, Jerzy (red.). 2018. *Książka obrazkowa. Leksykon tom I*. Poznań: Fundacja Instytut Kultury Popularnej.
- Cackowska, Małgorzata; Dymel-Trzebiatowska, Hanna; Szyłak, Jerzy (red.). 2020. *Książka obrazkowa. Leksykon tom II*. Poznań: Fundacja Instytut Kultury Popularnej.
- Cackowska, Małgorzata; Surma, Barbara. (red.). 2023. *Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce. Ikonoteksty wobec współczesnych kryzysów społecznych*. Vol. 18, 2023/4, No. 71.
- Cavallius, Gustav. 1997. *Bilderbok och bildanalys* [w:] Fridell, Lena (red.). *Bilden i barnboken*. Göteborg: Gothia, s. 31-60.
- Centner-Guz, Małgorzata. 2020. *Potencjał edukacyjny książek obrazkowych na przykładzie realizacji warsztatów językowo-czytelniczych w ramach projektu „Za progiem” – wyprawy odkrywców*. [w:] „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze” Nr 2/2020, s. 64–80.
- Christensen, Nina. 2003. *Den danske billedbok 1950–1999 Teori, analyse, historie*, Center for børnelitteratur: Roskilde Universitetsforlag.
- Cianciolo, Patricia. 1970. *Illustrations in Children's Books*. Dubuque, Iowa: W. C. Brown Co.
- Coats, Karen. 2018. *Gender in Picturebooks* [w:] Bettina Kümmmerling-Meibauer (red.) *The Routledge Companion to Picturebooks*, Nowy Jork: Routledge, s. 119-127.
- Colomer, Teresa; Kümmmerling-Meibauer, Bettina; Silva-Díaz, Cecilia (red.). 2010. *New Directions in Picturebook research*. Nowy Jork: Routledge.
- Cylkowska-Nowak, Mirosława; Plucińska, Martyna. 2010. *Zdrowie kobiet i mężczyzn – wybrane aspekty społeczne i medyczne* [w:] „Nowiny lekarskie” 79:1, s. 3-17.

- Dahlstedt, Karl-Hampus. 1967. *Språkvård och samhällssyn* [w:] Allén, Sture (red.) *Språk, språkvård och kommunikation*. Uppsala: Verdandi, s. 93-118.
- Doonan, Jane. 1993. *Looking at Pictures in Picture Books*. Stroud: Thimble Press.
- Druker, Elina. 2008. *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden*. Ryga: Makadam.
- Druker, Elina. 2018. *Var befinner sig den svenska bilderboksforskningen? En kartläggning av bilderboksforskningens etablering och expansion*. [w:] „Barnboken” Nr 41. <https://doi.org/10.14811/clr.v41i0.334>
- Dunin, Janusz. 1991. *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Dunås, Rolf. 1966. *Han eller hon* [w:] „Uppsala Nya Tidning”, 30.11.1966.
- Dunås, Rolf. 1970. *Bättre svenska*. Lund: Studentlitteratur.
- Dymel-Trzebiatowska, Hanna. 2017. *Wielkie małe słowo. Krótka historia szwedzkiego zaimka hen* [w:] „Kultura i Polityka: zeszyty naukowe Wyższej Szkoły Europejskiej im. ks. Józefa Tischnera w Krakowie”, Nr 21, s. 11-21.
- Dymel-Trzebiatowska, Hanna. 2018. *Niebo ma wiele imion. Śmierć w skandynawskich książkach obrazkowych* [w:] Słany, Katarzyna (red.): *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej, Literatura dla Dzieci i Młodzieży. Studia*, s.147-170. Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich.
- Dymel-Trzebiatowska, Hanna. 2020. *Kivi & Monsterhund*. [w:] Cackowska Małgorzata, Dymel-Trzebiatowska Hanna, Szyłak Jerzy (red.): *Książka obrazkowa: leksykon vol. 2*, s. 520-524. Poznań: Instytut Kultury Popularnej.
- Dymel-Trzebiatowska, Hanna. 2021. „*Ukochane dziecko ma wiele imion*”. *Definicje nowoczesnej książki obrazkowej – analiza* [w:] Dymel-Trzebiatowska, Hanna; Szyłak, Jerzy; Cackowska, Małgorzata (red.) *Synergia słów i obrazów: badania ikonotekstu w Polsce*. Gdańsk/Sopot: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Dymel-Trzebiatowska, Hanna; Szyłak, Jerzy; Cackowska, Małgorzata (red.). 2021. *Synergia słów i obrazów: badania ikonotekstu w Polsce*. Gdańsk/Sopot: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

- Dymel-Trzebiatowska, Hanna. 2022. *Telling Dreams: Shifting Child Images in Three Swedish Iconotexts*. [w:] „INSTED: Interdisciplinary Studies in Education & Society”, No. 2(92), s. 71–84.
- Edström, Vivi; Hallberg, Kristin; Rhedin, Ulla; Schaffer, Barbro; Westin, Boel. 1991. *Vår moderna bilderbok*. Sztokholm: Rabén & Sjögren.
- Emilsdóttir, Silja. 2012. *Med genusbyxorna neddragna. En receptionsanalys av sex könsöverskridande barnböcker*. Praca licencjacka wykonana w Katedrze Literatury na Uniwersytecie w Uppsali.
- Encyklopedia wiedzy o książce*. 1971. Wrocław: Ossolineum.
- Evans, Janet (red.). 2015. *Challenging and Controversial Picturebooks. Creative and Critical Responses to Visual Texts*. Londyn: Routledge.
- Fridell, Lena (red.). 1977. *Bilden i barnboken*. Göteborg: Gothia.
- Gaare, Jorgen; Sjaastad, Oystein. 2002. *Pippi i Sokrates. Filozoficzne wędrówki po świecie Astrid Lindgren*. Warszawa: Jacek Santorski & Co.
- Goga, Nina; Eskebæk, Marianne. 2021. *På tværs af Norden 2. Økokritiske strømninger i nordisk børneog ungdomslitteratur*. Dania: Nordisk Ministerråd.
- Goga, Nina; Hoem Iversen, Sara; Teigland Anne-Stefi. 2021. *Verbal and visual strategies in nonfiction picturebooks. Theoretical and analytical approaches*. Oslo: Scandinavian University Press.
- Gooden, Angela M. & Gooden, Mark A. 2001. *Gender Representation in Notable Children's Picture Books: 1995–1999* [w:] „Sex Roles”, No. 45, s. 89–101.
- Grisard, Dominique. 2019. *Pink and Blue Science: A Gender History of Color in Psychology* [w:] Bock von Wülfigen, Bettina (red.) *Science in Color: Visualizing Achromatic Knowledge*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Gripe, Maria. 1963. *Pappa Pellerins dotter*. Modernista.
- Grähs, Gunna. 2013. *Att formge ett barn*. <https://www.svenskatecknare.se/tecknaren/2013/04/05/124/> [dostęp: 27.03.2022]
- Grähs, Gunna. 2009. *Att formge ett barn*. Stockholm: Illustratörscentrum & Föreningen svenska tecknare.
- Hallberg, Kristin. 1982. *Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen* [w:] „Tidskrift för litteraturvetenskap”, Nr 3-4.

- Hallberg, Kristin & Westin, Boel (red.). 1985. *I bilderbokens värld 1880-1980*. Stockholm: Liber.
- Hallberg, Kristin. 2017. *Literaturoznawstwo a badania nad książką obrazkową*; przekł. H. Dymel-Trzebiatowska [w:] Cackowska, Małgorzata; Dymel-Trzebiatowska, Hanna; Szyłak, Jerzy (red.) *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*. Poznań: Fundacja Instytut Kultury Popularnej.
- Hallberg, Kristin. 2022. *Ikonotextrevisited – ett begrepp och dess historia* [w:] „Barnelitterært forskningstidsskrift”, Volume 13, No. 1-2022, s. 1–10.
- Hamilton, Mykol C.; Anderson, David A.; Broaddus, Michelle R.; Niehaus, Kate. 2006. *Gender Stereotyping and Under-Representation of Female Characters in 200 Popular Children’s Picture Books: a Twenty-First Century Update* [w:] „Sex Roles”, No. 55, s. 757-765.
- Hedemark, Åse & Karlsson, Maria (red.). 2017. *Unga läsare. Läsning, normer och demokrati*. Halmstad: Gidlunds förlag.
- Hellinger, Marlis & Bußmann, Hadumod (red.). 2003. *Gender across languages: The linguistic representation of women and men*, Vol. 3. John Benjamins Publishing Company.
- Hermansson, Kristina; Nordenstam, Anna. 2017. *A New Niche in Children’s Literature. Norm-Crit Picturebooks in Sweden* [w:] „LIR. Journal: Performing the Child. Power and Politics in Children’s Literature and Culture”, No. 9, s. 96-120.
- Hermansson, Kristina; Nordenstam, Anna. 2020. *Normkritisk barnlitteratur på svenska förskolor. En intervjustudie* [w:] „Barn - Forskning om barn og barndom i Norden”, Vol. 38 Nr 4, s. 85-98.
- Hürlimann, Bettina. 1968. *Picture-Book World*. Londyn: Oxford University Press.
- Jonauskaite, Domiciele; Dael, Nele; Chèvre, Laetitia; Althaus, Betty; Tremea, Alessandro; Charalambides, Laetitia & Mohr, Christine. 2019. *Pink for Girls, Red for Boys, and Blue for Both Genders: Colour Preferences in Children and Adults* [w:] „Sex Roles”, No. 80, s. 630–642.
- Jonauskaite, Domiciele; Parraga, Alejandro C; Quiblier, Michael & Mohr, Christine. 2020. *Feeling Blue or Seeing Red? Similar Patterns of Emotion Associations with Colour Patches and Colour Terms*. *Iperception*. 11(1):2041669520902484. doi: 10.1177/2041669520902484. PMID: 32117561; PMCID: PMC7027086.

- Jönsson, Maria. 2017. *Normer i normkritisk barnlitteratur. Om frihet, emancipation och tvånget att bli kär* [w:] Hedemark, Åse & Karlsson, Maria (red.). *Unga läsare. Läsning, normer och demokrati*. Halmstad: Gidlunds förlag, s. 13-28.
- Karlgren, Hans. 1994. *Politiska ord: hen*. [w:] „Svenska Dagbladet”, 28.08.1994.
- Kubitsky, Jacek. 2008. Słownik szwedzko-polski. Toruń: Wydawnictwo Naukowe PWN/Natur & Kultur.
- Kuczyńska, Alicja. 2002. *Pleć psychologiczna idealnego i rzeczywistego partnera życiowego oraz jej wpływ na jakość realnie utworzonych związków* [w:] „Przegląd Psychologiczny” Tom 45 Nr 4, s. 385-399.
- Kumar, Savita. 2013. *Barnens reagerande och perspektiv på det könsneutrala begreppet „hen”*: En studie om hur barn på förskolan reagerar på begreppet „hen”. Praca magisterska wykonana na kierunku Pedagogiki przedszkolnej o profilu interkulturowym na Uniwersytecie Södertörn.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (red.). 2014. *Picturebooks: Representation and Narration*. Nowy Jork: Routledge.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (red.). 2018. *The Routledge Companion to Picturebooks*. Nowy Jork: Routledge.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina; Meibauer, Jörg. 2018. *Picturebooks and cognitive studies* [w:] Kümmerling-Meibauer, Bettina (red.). 2018. *The Routledge Companion to Picturebooks*. Nowy Jork: Routledge, s. 391-400.
- Kåreland, Lena. 1999. *Modernismen i barnkammaren: barnlitteraturens 40-tal*. Sztokholm: Rabén & Sjögren.
- Kåreland, Lena. 2005. *Något så dumt kan bara tjejer komma på* [w:] SBI 2005, s. 17-21.
https://www.barnboksinstitutet.se/wp-content/uploads/2018/10/Dok_%C3%A5rg%C3%A5ng2004.pdf [dostęp: 19.08.2021]
- Lacy, Lyn Ellen. 1986. *Art and Design in Children's Picture Books: an Analysis of Caldecott Award-winning Illustrations*. Chicago: American Library Association.
- Lagerwall, Katarina. 2015. *Kritiker: "Hen gör barn förvirrade"* [w:] „Dagens Nyheter”, <http://www.dn.se/nyheter/sverige/kritiker-hen-gor-barn-forvirrade/> [dostęp: 24.06.2021]

- Lassén-Seger, Maria; Eskebæk, Marianne; Bræin, Ingvild; Ingólfssdóttir, Anna Þorbjörg. 2019. *Ett samtal om den nordiska bilderboken*. [w:] Öhrn, M. & Duke, Y. (red.) *På tvärs af Norden. Nye tendenser i børne- og ungdomslitteratur med nedslag i forskning og formidling*. Dania: Nordisk Ministerråd, s. 36-43.
- Lenz Taguchi, Hillevi; Bodén, Linnea; Ohrlander, Kajsa (red.). 2013. *En rosa pedagogik – jämställdhetspedagogiska utmaningar*. Sztokholm: Författarna och Liber AB.
- Leszczyński, Grzegorz. 2015. *Wielkie male książki. Lektury dzieci. I nie tylko*. Poznań: Media Rodzina.
- Lindgren, Astrid. 1945. *Pippi Långstrump*. Sztokholm: Rabén & Sjögren.
- Lindgren, Barbro. 1985. *Vilda bebin får en hund*. Sztokholm: Rabén & Sjögren.
- Lindenbaum, Pija. 2007. *Kenta och barbisarna*. Sztokholm: Rabén & Sjögren.
- Lindström, Sandra. 2013. *Kivi är en han, inte en hen – om förskolebarns tillskrivande av kön i samtal om en könlös bok*. Praca licencjacka wykonana w Instytucie Kultury i Edukacji na Uniwersytecie Södertörn.
- Lindqvist, Anna; Gustafsson Sendén, Marie; Renström, Emma. 2016. *Who likes hen?* [w:] „Språk & stil NF” No. 26 (2016), s. 101-129.
- Lundqvist, Jesper; Johansson, Bettina. 2016b. *Rita & klura med. Kivi*. Łotwa: Olika.
- Lövestam, Sara. 2020. *Handbok för språkpoliser*. Sztokholm: Piratförlaget.
- McCabe, Janice; Fairchild, Emily; Grauerholz, Liz; Pescosolido, Bernice A.; Tope, Daniel. 2011. *Gender in Twentieth-Century Children's Books: Patterns of Disparity in Titles and Central Characters* [w:] „Gender & Society” No. 25, s. 197-226.
- Melin, Eva. 1976. *När förskollärare läser sagor*. [w:] Westman Berg, Karin (red.) *Textanalys från könsrollsynpunkt*. Lund: Bokförlaget Prisma, s.13-22.
- Milles, Karin. 2012. *Jämställt språk. En handbok i att skriva och tala jämställt*. Sztokholm: Norstedts Akademiska Förlag.
- Milles, Karin. 2013. *En öppning i en sluten ordklass? Den nya användningen av pronomenet hen*. [w:] „Språk och stil” No. 23(1), s. 107–140.
- Mitchell, William John Thomas. 1987. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Molde, Bertil. 1976. *Han, hon, den - eller vad?* [w:] „Språkvård” No. 1, s. 4–7.
- Nelson, Todd D. 2003. *Psychologia uprzedzeń*. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.

- Nikolajeva, Maria. 1992. *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*. Stockholm: Centrum för barnkulturforskning.
- Nikolajeva, Maria. 1998. *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur.
- Nikolajeva, Maria. 2000. *Bilderbokens pusselbitar*. Lund: Studentlitteratur.
- Nikolajeva, Maria; Scott, Carole. 2000. *The Dynamics of Picturebook Communication*. [w:] „Children’s Literature in Education”, Vol. 31, No. 4, 2000, s. 225-239.
- Nikolajeva, Maria. 2004. *Barnbokens byggklossar*, wydanie drugie. Lund: Studentlitteratur.
- Nikolajeva, Maria; Scott, Carole. 2006. *How Picturebooks Work*. Nowy Jork: Routledge.
- Nikolajeva, Maria. 2014a. *Reading for Learning. Cognitive approaches to children’s literature*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Nikolajeva, Maria. 2014b. *"The Penguin Looked Sad": Picturebooks, Empathy, and Theory of Mind* [w:] Kümmerling-Meibauer, Bettina (red.). *Picturebooks: Representation and Narration*. Nowy Jork: Routledge, s. 121-138.
- Nodelman, Perry. 1988. *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Ateny, Georgia: University of Georgia Press.
- Nyczek, Tadeusz. 1998. *Widzoczytelnik w krainie niby książki*, [w:] Słowikowska, Alicja; Kocańda-Kołodziejczyk, Hanna (red.). *Współczesna polska sztuka książki / Contemporary Polish Book Art*. Warszawa: ZPAP, s. 13 i n.
- Ochwat, Paulina. 2017. *Könsneutralitet i svenska bilderböcker*. Praca magisterska wykonana w Instytucie Skandynawistyki i Fennistyki na Uniwersytecie Gdańskim.
- Odrawąż-Coates, Anna. 2016. *Neutralność płci w szwedzkiej polityce edukacyjnej*. [w:] „Studia Edukacyjne”, Nr 38/2016, s. 227-251.
- Oittinen, Riitta; Ketola, Anne; Garavini, Melissa. 2018. *Translating Picturebooks. Revoicing the Verbal, the Visual and the Aural for a Child Audience*. Nowy Jork: Routledge.
- Ommundsen, Åse Marie. 2018. *Picturebooks for Adults*. [w:] Kümmerling-Meibauer, Bettina (red.). *The Routledge Companion to Picturebooks*. Nowy Jork: Routledge, s. 220-230.
- Palus, Katarzyna. 2006. *Rola rodziny w kształtowaniu ról i stereotypów płciowych* [w:] „Roczniki socjologii rodziny”, tom XVII, s. 187-202.
- Reese, Elaine; Riordan, Jessica. 2018. *Picturebooks and Developmental Psychology* [w:] Bettina Kümmerling-Meibauer (red.) *The Routledge Companion to Picturebooks*, Nowy Jork: Routledge, s. 381-390.

- Rhedin, Ulla. 1992. *Bildboken. På väg mot en teori*. Sztokholm: Alfabet.
- Rhedin, Ulla. 2004. *Bilderbokens hemligheter*. Sztokholm: Alfabet.
- Rhedin, Ulla; K., Oscar; Eriksson, Lena (red.). 2013. *En fanfar för bilderboken!* Stockholm: Alfabet.
- Salmson, Karin; Ivarsson, Johanna. 2015. *Normkreativitet i förskolan – om normkritik och vägar till likabehandling*. Łotwa: Olika.
- Salmson, Karin. 2021. *Att välja bilderböcker – normkritisk analys*. Sztokholm: Natur & Kultur.
- Samuelsson, Sofie. 2017. *En demokratisk och inkluderad gemenskap. Möjligheter för ett normkritiskt arbetssätt med ungas läsning på folkbibliotek* [w:] Hedemark, Åse & Karlsson, Maria (red.). *Unga läser. Läsning, normer och demokrati*. Halmstad: Gidlunds förlag, s. 217-231.
- SBI. 1994. *Årgång -93. Bokprovning på Svenska barnboksinstitutet*.
https://www.barnboksinstitutet.se/wp-content/uploads/2018/10/%C3%85rg%C3%A5ng_93.pdf [dostęp: 24.07.2021]
- SBI. 2000. *Bokprovning årgång –99*. <https://www.barnboksinstitutet.se/wp-content/uploads/2018/10/argang99.pdf> [dostęp: 24.07.2021]
- SBI. 2001. *Bokprovning årgång –00*. <https://www.barnboksinstitutet.se/wp-content/uploads/2018/10/%C3%85rg%C3%A5ng-2000.pdf> [dostęp: 24.07.2021]
- SBI. 2005. *Årgång 2004. Bokprovning på Svenska barnboksinstitutet*.
https://www.barnboksinstitutet.se/wp-content/uploads/2018/10/Dok_%C3%A5rg%C3%A5ng2004.pdf [dostęp: 24.07.2021]
- SBI. 2018. *Bokprovning på Svenska barnboksinstitutet: En dokumentation Årgång 2017*.
<https://www.barnboksinstitutet.se/wp-content/uploads/2018/09/2017-%C3%A5rs-utgivning-dokumentation.pdf> [dostęp: 20.09.2024]
- SBI. 2019. *Bokprovning på Svenska barnboksinstitutet: En dokumentation Årgång 2018*.
<https://www.barnboksinstitutet.se/wp-content/uploads/2019/03/Dokumentation-2019.pdf> [dostęp: 20.09.2024]
- SBI. 2020. *Bokprovning på Svenska barnboksinstitutet: En dokumentation Årgång 2019*.
<https://www.barnboksinstitutet.se/wp-content/uploads/2020/04/Dokumentation-2020.pdf> [dostęp: 20.09.2024]

- SBI. 2021. <https://www.barnboksinstitutet.se/wp-content/uploads/2021/04/Dokumentation-2021.pdf> [dostęp: 24.07.2021]
- SBI. 2024. <https://www.barnboksinstitutet.se/wp-content/uploads/2024/04/Bokprovning-2024.pdf> [dostęp: 23.08.2024]
- Schiefauer, Jessica. 2011. *Pojkarna*. Sztokholm: Bonnier Carlsen.
- Schwarcz, Joseph H. 1982. *Ways of the Illustrator. Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: American Library Association.
- Sipe, Lawrence; Pantaleo, Sylvia. 2008. *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*. Nowy Jork/Oxon: Routledge.
- Skierkowska, Elżbieta. 1969. *Współczesna ilustracja książki*. Wrocław: Ossolineum.
- Skolverket. 2009. *Diskriminerad, trakasserad, kränkt? Barns, elevers och studerandes uppfattningar om diskriminering och trakasserier*. Sztokholm: Skolverket.
- Skolverket. 2018. *Läroplan för förskolan: Lpfö 18*. Sztokholm: Skolverket.
- Skolverket. 2019. *Läroplan för grundskolan, förskoleklassen och fritidshemmet 2011: reviderad 2019*. Sztokholm: Skolverket.
- Skolverket. 2022. *Läroplan för grundskolan, förskoleklassen och fritidshemmet 2022*. Sandomierz: Drukarnia WDS.
- Spitz, Ellen Handler. 1999. *Inside Picture Books*. New Haven & London: Yale University Press.
- Språket. 2018. *Språket dokumentär: Striden om hen*. Audycja Sveriges radio P1: 25.12.2018. <https://sverigesradio.se/avsnitt/1205636> [dostęp: 20.06.2024]
- Språket. 2021. *Två nya ordböcker – en fest för ordboksfantaster!* Audycja Sveriges radio P1: 31.05.2021. <https://sverigesradio.se/avsnitt/1736497> [dostęp: 21.06.2021]
- Språket. 2023. *Rätt och fel i språket har blivit komplicerat*. Audycja Sveriges radio P1: 06.11.2023. <https://sverigesradio.se/avsnitt/ratt-och-fel-i-spraket-har-blivit-komplicerat> [dostęp: 03.12.2023]
- Stalfelt, Pernilla. 2008. *Mała książka o śmierci*. Łódź: Czarna Owca.
- Stephens, John. 1996. *Gender, Genre and Children's Literature*. [w:] „Signal”, No. 79:17-30.
- Stockwell, Peter. 2006. *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*. Kraków: Universitas.
- Studio Ett. 2021. *Ska vi kalla våra barn för hen istället för han eller hon?* Audycja Sveriges radio P1: 17.02.2021. <https://sverigesradio.se/artikel/4971339> [dostęp: 10.06.2021]

- Svaleryd, Kajsa. 2003. *Genuspedagogik: en tanke- och handlingsbok för arbete med barn och unga*. Sztokholm: Liber.
- Svensson, Anders. 2012. *Nu debatterar vi hen igen!* [w:] „Språktidningen”: Språkbloggen. <https://spraktidningen.se/sprakbloggen/nu-debatterar-vi-hen-igen/> [dostęp: 20.09.2024]
- Svensson, Anders. 2020. *Nusvenska. En modern språkhistoria i 121 ord. 1900-2020*. Falun: Morfem.
- Svensson, Anders. 2022. *Språket som stör mest* [w:] „Språktidningen”, Nr 2022-4, s. 16-24.
- Szyłak, Jerzy. 2017. *Komiksy i książki obrazkowe. Miejsca wspólne* [w:] Cackowska, Małgorzata; Dymel-Trzebiatowska, Hanna; Szyłak, Jerzy (red.). *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*. Poznań: Fundacja Instytut Kultury Popularnej, s. 117-172.
- Śniecikowska, Beata. 2022. *Książka obrazkowa: próba porządkowania doświadczeń (czyli o genologii, słowografii i intymistyce logowizualnej* [w:] „Teksty Drugie”, Nr 1/2022, s. 47-67.
- Tokarczuk, Olga; Concejo, Joanna. 2017. *Zgubiona dusza*. Format.
- Trevino, Marisa B. 2019. *Gender in Children's Picture Books: A 21st Century Update*. Rozprawa wykonana w Instytucie Socjologii i Antropologii na Uniwersytecie Trinity. https://digitalcommons.trinity.edu/socanthro_honors/6
- Vergoossen, Hellen P.; Pärnamets, Philip; Renström, Emma A.; Gustafsson Sendén, Marie. 2020. *Are New Gender-Neutral Pronouns Difficult to Process in Reading? The Case of Hen in Swedish*. [w:] „Frontiers in psychology”, Vol. 11.
- Wagner, Peter. 1995. *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*. London: Reaktion Books.
- Weitzman, L. J., Eifler, D., Hokada, E., & Ross, C. (1972). *Sex-Role Socialization in Picture Books for Preschool Children*. [w:] „American Journal of Sociology”, No. 77(6), s. 1125–1150. doi:10.1086/225261
- Westin, Boel. 1996. *Literatura dziecięca w Szwecji*. Sztokholm: Instytut Szwedzki.
- Wiercińska, Janina. 1986. *Sztuka i książka*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe.
- Wincencjusz-Patyna, Anita. 2008. *Stacja Ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950-1980. Artystyczne kreacje i realizacje*. Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego.

- Wincencjusz-Patyna, Anita (red.). *Captains of Illustration: 100 Years of Children's Book from Poland*. 2019. Warszawa: Wydawnictwo Dwie Siostry.
- Wincencjusz-Patyna, Anita (red.). *Admirałowie wyobraźni. 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci*. 2020. Warszawa: Wydawnictwo Dwie Siostry.
- Wojahn, Daniel. 2015. *Språkaktivism: Diskussioner om feministiska språkförändringar i Sverige från 1960-talet till 2015*. Rozprawa doktorska wykonana w Instytucie języków nordyckich na Uniwersytecie w Uppsali.
- Woldes, Gunilla. 1975. *Emmas lillebror är sjuk*. Sztokholm: Natur & Kultur.
- Zabawa, Krystyna. 2013. *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Zajac, Michał. 2006. *Nurty i style w edytorstwie książki dziecięcej*. [w:] *Książka dziecięca 1990-2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*. 2006. Warszawa: Wydawnictwo SBP, s. 174-175.
- Zajac, Michał. 2008. *Książka obrazkowa – próba definicji gatunku*. [w:] *Nowe trendy w literaturze i ilustracji dla dzieci: książka obrazkowa: konferencja ogólnopolska*. Miejska Biblioteka Publiczna im. Galla Anonima, Kołobrzeg 22-23 września 2008, oprac. i red. H. Filip, s. 46-50.
- Öfverström Hadley, Nicole. 2019. *Hen, hen, hen och hen.: En litteraturstudie om om icke-binära i bilderböcker som utgångspunkt för textsamtal med åk F-3*. Praca licencjacka wykonana w Katedrze pedagogiki i dydaktyki na Uniwersytecie w Uppsali.
- Öhrn, M. & Duke, Y. (red.). 2019. *På tværs af Norden. Nye tendenser i børne- og ungdomslitteratur med nedslag i forskning og formidling*. Denmark: Nordisk Ministerråd.
- Österlund, Mia. 2012. *Queerfeministisk bilderboksanalys: Exemplet Lindenbaum*. [w:] K. Kivilaakso, A-S. Lönngren, & R. Paqvalen (red.). *Queera läsningar: litteraturvetenskap möter queerteori*. Rosenlarv, s. 287-313.
- Österlund, Mia. 2019. *Barnlitteraturforskning så in i Norden* [w:] Öhrn, M. & Duke, Y. (red.) *På tværs af Norden. Nye tendenser i børne- og ungdomslitteratur med nedslag i forskning og formidling*. Denmark: Nordisk Ministerråd, s. 10-17.
- Österlund, Mia & Lassén-Seger, Maria (red.). 2022. *På tværs af Norden 3. Social holdbarhed i nordisk børneog ungdomslitteratur*. Dania: Nordisk ministerråd.

Spis tabel:

Tabela 1: Wykaz literatury podmiotu

Tabela 2: Zestawienie cech typowo męskich i żeńskich według typologii Marii Nikolajevej (1998:64-65)

Tabela 3: Zestawienie zachowań bohaterów o różnych typach charakteru na podstawie pracy Marisy B. Trevino (2019)

Tabela 4: Zestawienie zachowań stereotypowo męskich i kobiecych według Marisy B. Trevino (2019)

Tabela 5: Stosunek występowania zaimka *hen* do zaimków *han/hon* w szwedzkich mediach w latach 2011-2021

Spis ilustracji:

Ilustracja 1: Strony okładowe *Kivi & Monsterhund* (Lundqvist & Johansson 2012a), *Kivi & den gråtande goraffen* (Lundqvist & Johansson 2012b), *Kivi & Drakbrakaren* (Lundqvist & Johansson 2016)

Ilustracja 2: *Kivi & Drakbrakaren* (Lundqvist & Johansson 2016:13-14)

Ilustracja 3: *Kivi & den gråtande goraffen* (Lundqvist & Johansson 2012b:25-26)

Ilustracja 4: *Kivi & Drakbrakaren* (Lundqvist & Johansson 2016:17-18)

Ilustracja 5: Strona okładowa *När Herr Normsson träffade Hen* (Hancock & Windseth 2018)

Ilustracja 6: *När Herr Normsson träffade Hen* (Hancock & Windseth 2018:9-10)

Ilustracja 7: *När Herr Normsson träffade Hen* (Hancock & Windseth 2018:21-22)

Ilustracja 8: *Kivi & Monsterhund* (Lundqvist & Johansson 2012a:7-8)

Ilustracja 9: *Kivi & den gråtande goraffen* (Lundqvist & Johansson 2012b:4)

- Ilustracja 10: *Kivi & den gråtande goraffen* (Lundqvist & Johansson 2012b:27-28)
- Ilustracja 11: *Kivi & den gråtande goraffen* (Lundqvist & Johansson 2012b:5-6)
- Ilustracja 12: *Kivi & den gråtande goraffen* (Lundqvist & Johansson 2012b:11-12)
- Ilustracja 13: *Kivi & Drakbrakaren* (Lundqvist & Johansson 2016:25-26)
- Ilustracja 14: *Kivi & den gråtande goraffen* (Lundqvist & Johansson 2012b:7-8)
- Ilustracja 15: *Kivi & den gråtande goraffen* (Lundqvist & Johansson 2012b:15-16)
- Ilustracja 16: *Kivi & den gråtande goraffen* (Lundqvist & Johansson 2012b:23-24)
- Ilustracja 17: *Kivi & Drakbrakaren* (Lundqvist & Johansson 2016:16)
- Ilustracja 18: *Familjejakten* (Lundqvist & Sjö 2019:35-36)
- Ilustracja 19: *Familjejakten* (Lundqvist & Sjö 2019:33-34)
- Ilustracja 20: *Familjejakten* (Lundqvist & Sjö 2019:25-26)
- Ilustracja 21: *Fyndiga uttryckens ABC* (Kim & Holmström 2020:55-56)
- Ilustracja 22: *Kluriga ordens ABC* (Kim & Källström 2018:31-32)
- Ilustracja 23: *Kluriga ordens ABC* (Kim & Källström 2018:51-52)
- Ilustracja 24: *Pierwsza i czwarta strona okładkowa Simri på hattäventyr* (Salmson & Clason 2013)
- Ilustracja 25: *Simri på hattäventyr* (Salmson & Clason 2013:5-6)
- Ilustracja 26: *Simri på hattäventyr* (Salmson & Clason 2013:23-24)
- Ilustracja 27: *Simri på hattäventyr* (Salmson & Clason 2013:21-22)
- Ilustracja 28: *Simri på hattäventyr* (Salmson & Clason 2013:29-30)
- Ilustracja 29: *Simri på hattäventyr* (Salmson & Clason 2013:15-16)
- Ilustracja 30: *Kivi & Drakbrakaren* (Lundqvist & Johansson 2016:31)
- Ilustracja 31: *Kivi & Drakbrakaren* (Lundqvist & Johansson 2016:21)

Ilustracja 32: *Kivi & Drakbrakaren* (Lundqvist & Johansson 2016:23)

Ilustracja 33: *Familjejakten* (Lundqvist & Sjö 2019:4)

Ilustracja 34: *Familjejakten* (Lundqvist & Sjö 2019:24)

Ilustracja 35: *Skuggbarnen* (Stark & Höglund 2014:5-6)

Ilustracja 36: *Skuggbarnen* (Stark & Höglund 2014:9-10)

Ilustracja 37: *Skuggbarnen* (Stark & Höglund 2014:31-32)

Ilustracja 38: *Känn med hen* (Skåhlberg & Dahlquist 2013:5-6)

Ilustracja 39: *Kluriga ordens ABC* (Kim & Källström 2018:3-4)

Ilustracja 40: *Kroppens ABC* (Boozon Ekberg et al. 2017:29-30)

Ilustracja 41: *Kluriga ordens ABC* (Kim & Källström 2018:11-12)

Ilustracja 42: *Kluriga ordens ABC* (Kim & Källström 2018:47-48)

Ilustracja 43: *Alla dör* (Lundqvist & Frödén 2015:7-8)

Ilustracja 44: *Kroppens ABC* (Boozon Ekberg et al. 2017:39-40)

Ilustracja 45: *Alla dör* (Lundqvist & Frödén 2015:11-12)

Ilustracja 46: *Kroppens ABC* (Boozon Ekberg et al. 2017:44)