

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki

Maciej Grzegorz Skowera
Nr albumu: 276743

Baśń i baśniowość w kulturze popularnej
początku XXI w. Moda – trend –
postmodernizm

Praca magisterska
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem
dr hab. Grzegorza Leszczyńskiego, prof. UW
Wydział Polonistyki
Instytut Literatury Polskiej

Warszawa, czerwiec 2013

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

Oświadczenie autora (autorów) pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

Streszczenie

Praca rozpatruje obecność baśni w kulturze popularnej początku XXI w. w kategoriach mody i trendu oraz w odniesieniu do postmodernizmu. Po wyjaśnieniu wątpliwości terminologicznych, wprowadzeniu kontekstu innych mód popkulturowych i przywołaniu elementów dyskursu medialnego, który wytworzył się wokół całego fenomenu, omówione zostają powstające współcześnie literackie, filmowe i telewizyjne dzieła odwołujące się do baśni. Przejawiane przez te teksty właściwości zostają zinterpretowane m.in. w odniesieniu do koncepcji J. Zipesa, G. Genette'a, J. Kristevej i Bettelheimowskiej idei kompensacji. Sama moda na baśnie i baśniowość zostaje wpisana w szerszy trend związany z metamorfozami oczekiwań odbiorczych oraz zinterpretowana jako przejaw ponowoczesnej nostalgii.

Słowa kluczowe

baśń, baśniowość, film, kultura popularna, literatura, moda, nostalgia, postmodernizm, serial telewizyjny, trend

Temat pracy dyplomowej w języku angielskim

Fairy Tale and Fairy-tale-ness in the Popular Culture of the Beginning of the 21st Century. Fad – Trend – Postmodernism

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

14.7 kulturoznawstwo

Spis treści

WSTĘP.....	5
ROZDZIAŁ PIERWSZY.....	12
Moda i trend a kultura popularna.....	12
1. Wokół definicji mody i trendu.....	12
2. Kultura popularna i różne stanowiska wobec jej fenomenu.....	16
3. Wampirzy kochankowie i Elżbieta Bennet kontra zombie. Struktura i znaczenie popkulturowych mód.....	23
ROZDZIAŁ DRUGI.....	30
Moda na baśnie w kulturze popularnej początku XXI w. – rekonesans.....	30
1. Baśń – wokół terminologii.....	30
2. Media wobec popularności baśni w kulturze popularnej początku XXI w. – przegląd artykułów.....	33
3. Baśń i baśniowość w kulturze popularnej lat 80. XX w.....	42
ROZDZIAŁ TRZECI.....	50
Baśń zapisana – literatura popularna.....	50
1. Baśń i literatura – od przekazu ustnego do retellingu.....	50
2. Baśń w literaturze popularnej początku XXI w.....	58
ROZDZIAŁ CZWARTY.....	69
Baśń na ekranie – film.....	69
1. Baśń i film.....	69
2. Moda na baśnie i baśniowość w kulturze popularnej początku XXI w. - film.....	75
ROZDZIAŁ PIĄTY.....	86
Baśń na ekranie – seriale telewizyjne.....	86
1. Opowieści z „gadającej skrzynki”.....	86
2. Moda na baśnie i baśniowość w kulturze popularnej początku XXI w. – serial telewizyjny.....	90
ROZDZIAŁ SZÓSTY.....	100
O cechach, znaczeniach i wartościach mody na baśnie w kulturze popularnej początku XXI w.....	100
1. Baśnie są wszędzie. Od mody na baśnie i baśniowość w kulturze popularnej do baśniowej mody.....	100
2. Baśnie braci Grimm czy topika baśniowa? Ku ujęciu memetycznemu.....	102
3. Baśń postmodernistyczna – dekonstrukcja, intertekstualność i feminizm.....	105
4. Baśń dla dorosłych – groza, okrucieństwo, niepokój, wstręt i abiekt.....	109
5. Baśń dla dorosłych – kompensacja.....	112
ZAKOŃCZENIE.....	115
Ku kulturze nostalgii.....	115
Bibliografia.....	118
Teksty podmiotu.....	118
Teksty przedmiotu.....	118
Filmografia.....	124
Serialografia.....	124

WSTĘP

Pewnego rodzaju opowieści (a także obecne w nich motywy, struktury, wartości) krążą w kulturze, podróżując przez jej różne formy i odmiany. Tak jest na przykład z mitami: doczekały się one niezliczonych realizacji na gruncie wszelkich mediów i obiegu kultury – od twórczości słownej po hollywoodzkie megaprodukcje, od literatury ludowej po teksty największych mistrzów pióra. Istnieją również gatunki, które musiały przejść długą drogę od pośledniości po uznanie. Wspomnieć można na przykład karierę romansu łotrzykowskiego. Jego XVI-wieczne, hiszpańskie początki to popularna, ale nieuznawana bynajmniej za wybitną twórczość *novela picaresca*; szczytowym osiągnięciem w historii gatunku są zaś powieściowe realizacje Henry'ego Fieldinga czy Tomasza Manna, powszechnie uznawane za arcydzieła literatury¹.

Także historia baśni jest historią podróży. Na początku jej domeną była oralność, później baśń zadomowiła się w literaturze, by w końcu odkryć drogę do kultury wizualnej i nowych mediów. Były czasy, gdy baśnie, jako dzieła wywodzące się z twórczości ludowej, były uznawane za gatunek niższy i niegodny uprawiania, a ich autorzy ukrywali swoje prawdziwe nazwiska, pisząc pod pseudonimami. Dzięki swoim właściwościom – otwartości na zmiany, elastyczności, umiejętności przystosowania się do różnych warunków społeczno-kulturowych – baśnie wkroczyły jednak także do tzw. twórczości wysokiej. Dziś opowieści te kontynuują swą podróż czy wręcz triumfalny pochód przez kulturę, stając się tworzywem tekstów kultury popularnej².

Przedmiotem niniejszej pracy są baśnie w kulturze popularnej początku XXI w. Są one tu rozpatrywane w kontekście kategorii mody (która często jest przywoływana przez komentatorów zwracających uwagę na ogromną w ostatnich latach popularność baśni i pochodzących z nich motywów) i trendu. Ważnym kontekstem jest

¹ Na ten przykład zwrócił moją uwagę profesor Grzegorz Leszczyński.

² Terminy „kultura popularna” i „popkultura” dla uproszczenia będą w niniejszej pracy stosowane wymiennie.

również ponowoczesność³ – rozumiana zarówno jako epoka, w której żyjemy, wraz z jej filozofią, jak i jako prąd w literaturze oraz innych dziedzinach kultury.

W pierwszym rozdziale pracy dokonuję próby definicji oraz rozróżnienia często mylonych, a posiadających różne zakresy semantyczne terminów „moda” i „trend”, co okazuje się kluczowe dla dalszych rozważań. Odwołuję się tu do definicji słownikowych oraz do ustaleń Wojciecha Muszyńskiego (*Spoleczne znaczenie mody w społeczeństwie późnonowoczesnym*) i Henrika Vejlgaarda (*Anatomia trendu*). Następnie przechodzę do kwestii kultury popularnej i różnych stanowisk wobec jej fenomenu, korzystając przede wszystkim z pracy Marka Krajewskiego (*Kultury kultury popularnej*). Pierwszy rozdział kończy się skrótowym opisem dwóch mód popkulturowych: mody na wampirze romanse dla młodzieży – tu szczególnie ważne miejsce zajmuje praca Ananyi Mukherjei (*My Vampire Boyfriend...*) – oraz mody na zombie – w tym przypadku korzystałem przede wszystkim z tekstów Ryszarda Knapka (*Kultura zombie-tekstualna...*) oraz Todda Plattsa (*Locating Zombies in the Sociology of Popular Culture*).

W kolejnym rozdziale, dotyczącym wstępnych rozpoznań związanych z właściwym tematem pracy – modą na baśnie i baśniowość w kulturze popularnej XXI w., na wstępie piszę o trudnościach z definiowaniem terminu „baśń” oraz o kontrowersjach wzbudzanych przez, różnie rozumiane, określenia „baśń tradycyjna” i „baśń literacka”. Powołuję się tu przede wszystkim na koncepcje Juliana Krzyżanowskiego (*W świecie bajki ludowej, hasła ze Słownika folkloru polskiego*), Jolanty Ługowskiej (*Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*), Ryszarda Waksmanda (*Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*) i Violetty Wróblewskiej (*Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*). Druga część omawianego rozdziału, oparta na artykułach prasowych i internetowych, przybliży zjawisko mody na baśnie w popkulturze początku XXI w. Samo określenie zostaje zaczerpnięte z tekstu Elżbiety Ciapary (*Czy bać się baśni?*), w którym pojawia się również sugestia, że mamy obecnie do czynienia z drugą już falą mody na baśnie –

³ Terminy „ponowoczesność” i „postmodernizm” dla uproszczenia będą w niniejszej pracy stosowane wymiennie.

pierwsza, zdaniem cytowanego przez Ciaparę antropologa Wojciecha J. Burszty, miała miejsce w latach 80. XX w. Oprócz tego artykułu przywołuję także drugi polskojęzyczny tekst (*Baśnie księżniczki popkultury* Kai Klimek) oraz prace autorów amerykańskich: Graeme'a McMilliana (*Another Bite of the Poisoned Apple...*), Ethana Gilsdorfa (*Hollywood's Grimm Obsession...*) oraz Emily Colars (*Fractured fairy tales in pop culture* – tytuł podaję zgodnie z oryginalnym zapisem). Następnie prezentuję wnioski płynące z lektury wymienionych tekstów – przedstawiam rozwój mody na baśnie w ujęciu chronologicznym, wykazuję, że przywoływane przez autorów dzieła są skierowane głównie do odbiorców dorosłych, i potwierdzam hipotezę Elżbiety Ciapary, dotyczącą wystąpienia pierwszej fali mody na baśnie i baśniowość w popkulturze w latach 80. XX w. Następnie przechodzę do skrótowego opisu dzieł pochodzących właśnie z tego okresu, przywołując przykłady literackie, filmowe oraz telewizyjne. Na końcu rozdziału stwierdzam, że w latach 90. baśnie i baśniowość były znacznie mniej popularne niż w poprzedniej dekadzie i sygnalizuję, że sytuacja zaczęła ulegać zmianie na początku XXI w.

Kolejne trzy rozdziały dotyczą pochodzących z różnych mediów dzieł wpisujących się w drugą, XXI-wieczną falę mody na baśnie i baśniowość w kulturze popularnej. W pierwszym z tych rozdziałów omawiam przykłady literackie. Na początku opisane zostają związki baśni jako gatunku z literaturą. Odwołuję się tu do koncepcji Jolanty Ługowskiej, zgodnie z którą opowiadanie i powieść są, w sferze struktury, podstawowymi formami, za pomocą których manifestuje się baśń (*Opowiadanie i powieść jako podstawy strukturalne baśni*). Następnie przedstawiam (z konieczności skrótową) historię baśni w literaturze: od dzieł Basilego i Straparoli, przez zastosowanie konwencji baśniowej w prozie realistycznej, po współczesne *retellingi*. Korzystam tu przede wszystkim ze wspomnianej wcześniej pracy Ryszarda Waksmund. (*Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*) i tekstów Grzegorza Leszczyńskiego (*Magiczna biblioteka...*), Anny Marii Czernow (*Uparte dzieci Maryi...*) oraz Andrzeja Sapkowskiego (*Rękopis znaleziony w Smoczej Jaskini...*). Następnie prezentuję współczesne utwory z kręgu literatury popularnej odwołujące się do baśni, wskazując na dominację tekstów romansowych oraz dzieł intensyfikujących obecne w tradycyjnych baśniach elementy grozy i niepokoju. Na dłużej zatrzymuję się przy dwóch pozycjach: nieprzetłumaczonej na język polski powieści Alethei Kontis *Enchanted* oraz *Księżdzę rzeczy utraconych* Johna Connolly'ego (podczas analizy tego dzieła posiłkuję się m.in. artykułem Weroniki Kosteckiej *Od aksjologii do estetyki...*).

W następnym rozdziale podejmuję dociekania nad współczesnymi baśniami pochodzącymi z innego medium – nad filmami. Na początku opisuję związki baśni i filmu, korzystając z tekstów Jacka Zipesa (*Foreword: Grounding the Spell...*), Pauline Greenhill i Sidney Eve Matrix (*Introduction: Envisioning Ambiguity...*) oraz z potraktowanej w dużej mierze krytycznie pracy Eweliny Koniecznej (*Baśń w literaturze i w filmie*). Następnie przywołuję filmowe obrazy z pierwszej dekady XXI w., antycypujące największą popularność baśni w popkulturze. Najwięcej miejsca poświęcam serii *Shrek* oraz filmom: *Nieustraszeni bracia Grimm* Terry'ego Gilliana, *Zaczarowana* Kevina Limy i *Labirynt fauna* Guillermo del Toro. Następnie przechodzę do trwającego od początku obecnego dziesięciolecia „wysypu” baśniowych superprodukcji. Szczególnie interesującymi mnie dziełami są *Królowna Śnieżka* Tarsema Singha i *Królowna Śnieżka i łowca* Ruperta Sandersa, które, jak się zdaje, wyznaczają moment kulminacyjny drugiej fali mody na baśnie i baśniowość w popkulturze. Filmy zostają przeanalizowane przede wszystkim w kontekście feminizmu, a obecne w nich rozwiązania okazują się podobne do tych, które zostały zastosowane w omówionych wcześniej popularnych powieściach.

Rozdział piąty dotyczy seriali nowej generacji, które stosują motywy pochodzące z baśni. Pierwsza część tego rozdziału jest próbą rehabilitacji serialu telewizyjnego, który – podobnie jak baśń – dawniej był uznawany za gatunek pośledni, zaś dziś jest traktowany przez badaczy jako przedmiot naukowej analizy oraz medium, które nie stroni od wysokoartystycznych, często odważnych rozwiązań, i oferuje programy o wyższej jakości i bogatszej treści niż filmy kinowe. W tej części rozważań przywołuję m.in. teksty Sarah Kozzloff (*Teoria narracji i telewizja*) i Mirosława Filicika (*TV czy nie-TV?...*). Następnie wykazuję, że moda na baśnie w kulturze popularnej trafiła także do telewizji i prezentuje będące jej przejawami programy. Główną część omawianego rozdziału stanowią analizy dwóch seriali: *Grimm* (prod. NBC) oraz *Dawno, dawno temu* (prod. ABC). Odwołuję się tu m.in. do tekstów Brunona Bettelheima (*Cudowne i pożyteczne...*), Umberto Eco (*Innowacja i powtórzenie...*), Danuty Szajnert (*Mutacje apokryfu*) oraz Patrycji Pokory (*Titelity: postać-zagadka...*). Pozwalają one na sformułowanie wniosków dotyczących tego, w jaki sposób forma serialu telewizyjnego wpływa na baśniowe treści oraz jaką pozycję zajmuje w obu programach element baśniowej kompensacji.

W ostatnim rozdziale przywołuję teksty pochodzące z innych mediów, sygnalizując, że moda na baśnie i baśniowość ogarnęła w ostatnich latach wszelkie gałęzie popkultury. Następnie przechodzę do zaprezentowania i próby interpretacji cech, które są przejawiane przez omówione w poprzednich rozdziałach książki, filmy oraz seriale telewizyjne. Pierwszą z tych właściwości jest

odwoływanie się poddawanych analizie dzieł do baśni mających swoje źródło w folklorze, przede wszystkim zaś – sygnalizowanie przez twórców tych tekstów nawiązań do zbioru braci Grimm. Podchodzę do tych postulatów krytycznie, uznając, że współczesne wersje baśni odwołują się nie do konkretnych wersji kanonicznych opowieści, lecz do zawartej w nich topiki. Moja interpretacja zmierza ku ujęciu Jacka Zipesa (zawartemu np. w pozycji *Why Fairy Tales Stick...*), odwołującemu się do koncepcji memetyki, którą zapoczątkował Richardsa Dawkins, do epidemiologii przedstawień Dana Sperbera oraz do teorii relewancji Sperbera i Deirdre Wilson. Analizowane utwory zostają następnie ujęte jako baśnie postmodernistyczne: wskazuję na obecne w nich zabiegi dekonstrukcyjne, intertekstualność (powołuję się tu przede wszystkim na koncepcję Gérarda Genette'a zawartą w pracy *Palimpsesty...*) oraz postulowany feminizm tych opowieści, zinterpretowany tu jako problem „udawany” czy „fałszywy”. Dalej w swoich rozważaniach przechodzę do kwestii kierowania współczesnych baśni do odbiorców dorosłych bądź właściwego niektórym utworom podwójnego kodowania, co kieruje mnie ku dwóm obszarom tematycznym. Pierwszym z nich jest obecność w omawianych tekstach motywów okrucieństwa, grozy, niepokoju oraz tego, co wstrętne, które były immanentną właściwością baśni tradycyjnych. Uznaję, że w części omawianych tekstów wspomniane elementy stają się wyznacznikami estetycznymi. Główną część tego podrozdziału stanowi z kolei interpretacja odrażających elementów w kontekście teorii abiektu Julii Kristevej (*Potęga obrzydzenia...*). Drugą właściwością przejawianą przez część omawianych tekstów, związaną z kierowaniem ich do dojrzałego odbiorcy, jest obecność w nich elementu kompensacyjnego. Uznaję, że w ponowoczesnym świecie Bettelheimowskie pocieszenie (*Cudowne i pożyteczne...*) jest bardziej potrzebne właśnie dorosłym, a nie dzieciom, a na tę potrzebę odpowiadają właśnie postmodernistyczne, popularne baśnie. Ogromna popularność, którą zyskują one wśród starszych odbiorców, sprawia, że uznaję modę na baśnie i baśniowość w kulturze popularnej za część szerszego trendu, związanego z metamorfozami oczekiwań, które pokładają w tekstach kultury dorośli (poszukujący coraz częściej kompensacji) oraz dzieci i młodzież (wśród których niezwykłym powodzeniem cieszą się literackie i filmowe dystopie, dawniej skierowane do dojrzszych czytelników i widzów).

W podsumowaniu powtarzam najważniejsze wnioski wypływające z niniejszej pracy i sygnalizuję, że modę na baśnie i baśniowość na początku XXI w. można interpretować jako jeden z fenomenów właściwych ponowoczesnej nostalgii za tym, co minione – podobnie, jak inne współczesne mody popkulturowe, np modę na PRL, modę na superbohaterów.

Zdając sobie sprawę, że analizuję całe zjawisko „w ruchu”, a liczba powstających współcześnie baśni jest ogromna i trudna do określenia, z założenia koncentruję się tylko na niektórych, najbardziej spektakularnych i najszerzej rozpowszechnionych przejawach mody na baśnie i baśniowość we współczesnej kulturze popularnej. Poczyniłem jednak wszelkie starania, by niniejsza praca była rzetelna także ze sprawozdawczego punktu widzenia – dlatego też tam, gdzie było to możliwe, przywołuję jak najwięcej przykładów ukazujących – jak się zdaje – dość wyraźnie zasięg omawianego fenomenu. Świeżość tego zjawiska sprawia również, że nie zawsze udało mi się odszukać odpowiednie teksty w języku polskim – dlatego też duża część przywoływanej literatury przedmiotu to teksty angielskojęzyczne.

Należy też zaznaczyć, że w niniejszej pracy zostają omówione głównie angielskojęzyczne dzieła powstałe z zachodniej Europy i, przede wszystkim, w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej. Chociaż w Polsce możemy dostrzec pewne przejawy mody na baśnie (przywołać można np. serię *Niebaśnie* czy *Krulewnę* [sic!] *Śnieżkę* Bohdana Butenki), to pod względem ilościowym zdecydowanie ustępują one dziełom zachodnim; nie są również tekstami popularnymi *sensu stricto* i nie można ich uznać za pozycje, które trafiają do szerokich rzesz odbiorców, w przeciwieństwie do przywoływanych przeze mnie utworów z Europy zachodniej i USA.

Współczesne wersje baśni stanowią przedmiot mojego zainteresowania od kilku lat, dlatego też wiele fragmentów niniejszej pracy pojawiło się – w takiej samej bądź mniej rozbudowanej formie – w moich wcześniejszych tekstach: *Baśnie na czas kryzysu*, „*Not Your Usual Suspects*”. *O intertekstualnej grze (z) baśniami braci Grimm w serialu «Grimm»*, *Dawno, dawno temu w Portland i pewnego razu w stanie Maine* oraz *Funny Hunger Games*. Powtarzam tu również w dużej mierze rozważania, które zostały przeze mnie podjęte w referatach wygłoszonych na konferencjach naukowych

„Grimm² – potęga dwóch braci”, „2. Czas Seriali. Festiwal seriali amerykańskich”, „Wampir w zwierciadle sztuki” oraz „Moda mimo wszystko”.

Składam serdeczne podziękowania osobom, które szczególnie przyczyniły się do powstania tej pracy. Członkom-założycielom Koła Naukowego Baśni, Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej i Fantastyki działającego na Uniwersytecie Warszawskim: Weronice Kosteckiej, Patrycji Pokorze, Konradowi Szczęsnemu i Aleksandrze Wasilewskiej, dziękuję za inspirujące dyskusje i wspólną inicjatywę, która sprawiła, że moje zainteresowanie baśniami i literaturą dla odbiorcy niedorosłego przestało być zajęciem czysto hobbystycznym, a zmieniło się w działalność naukową, którą chciałbym uprawiać również w przyszłości. Agacie Dziadul dziękuję za wszelką okazaną pomoc, wskazówki bibliograficzne oraz wielogodzinne rozmowy, które pomogły mi w napisaniu kluczowych fragmentów niniejszej pracy. Danielowi Brzeszczowi i Aldonie Sieradzkiej dziękuję za pomoc w zakresie korekty najbardziej problematycznych partii tekstu.

ROZDZIAŁ PIERWSZY

Moda i trend a kultura popularna

1. Wokół definicji mody i trendu

Pisząc o modach i trendach w kulturze nie sposób nie odnieść się do wątpliwości związanych z definiowaniem obu tych terminów. Wojciech Muszyński pisze, że w potocznym rozumieniu moda to sposób ubierania się i ozdabiania ciała⁴. Przykład ten odnosi się tylko do jednego desygnatu i nie obejmuje całego zakresu tego pojęcia. Wystarczy przyjrzeć się np. socjologicznej interpretacji wspomnianego terminu. Zgodnie z takim rozumieniem, moda oznacza „powszechnie uznawany za pożądany w danej zbiorowości społecznej, przejściowy i zmienny styl życia, sposób ubierania się, zachowania, prowadzenia konwersacji, wyrażania poparcia i dezaprobaty itp., znajdujący odzwierciedlenie w obowiązujących normach i wzorcach grupowych”⁵.

W *Uniwersalnym Słowniku Języka Polskiego* słowu „moda” przypisane zostaje dwojakie znaczenie. Po pierwsze, moda to „sposób ubierania się, czesania i makijażu popularny w jakimś okresie lub miejscu”⁶ – ta część definicji bliska jest wskazanemu wyżej, potocznemu pojęciu mody. Po drugie zaś, słowo „moda” należy stosować w odniesieniu do „krótkotrwałej popularności czegoś nowego w jakiejś dziedzinie”⁷.

Drugie z tych ujęć znajduje szczególne zastosowanie w społeczeństwie ponowoczesnym. Modne może być w nim „praktycznie wszystko, co związane jest z człowiekiem w jego aktywności”⁸: nie tylko ubrania czy ozdoby, ale też np. pewne miejsca, słowa, gadżety, potrawy, marki, modele i kolory samochodów, a nawet gatunki

⁴ Zob. W. Muszyński, *Spoleczne znaczenie mody w społeczeństwie późnonowoczesnym*, [w:] „*Nowy wspaniały świat?*” *Moda, konsumpcja i rozrywka jako nowe style życia*, red. W. Muszyński, Toruń 2009, s. 23.

⁵ Tamże, s. 23-34.

⁶ Zob. hasło „Moda”, [w:] *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003.

⁷ Zob. tamże.

⁸ W. Muszyński, dz. cyt., s. 24.

psów i kotów. W kontekście popularności mówi się również o modnych autorach, artystach czy wykonawcach⁹. Najczęściej odnosi się to pojęcie do przedstawicieli i tekstów kultury popularnej¹⁰, ale należy zauważyć, że łączyć się ono może także z kierunkami filozoficznymi czy literaturą, niekoniecznie najniższych lotów. Jako przykład przywołać można modę na czytanie powieści Williama Faulknera w Polsce w latach 60. XX wieku¹¹. W przypadku literatury zresztą modny bywa nie tylko konkretny utwór czy pisarz, ale też cały gatunek literacki. Przypomnijmy chociażby niedawną popularność, którą zarówno wśród autorów, jak i wśród czytelników cieszyła się tzw. powieść hipertekstowa¹². Nietrudno także znaleźć mody obejmujące swoim zasięgiem zjawiska należące do różnych dziedzin kultury.

Moda często jest nie do końca słusznie utożsamiana z trendem, dlatego też należy zaznaczyć istotne różnice między oboma terminami. Zgodnie z definicją zawartą w *Uniwersalnym Słowniku Języka Polskiego*, trend to „istniejący w danym momencie kierunek rozwoju w jakiejś dziedzinie”¹³. Henrik Vejlgard pisze z kolei, że słowo to, oznaczające pierwotnie w języku angielskim „obrót”, „zwrot”¹⁴, odnosi się w statystyce do kierunku krzywej wykresu i stosowane jest, gdy ów kierunek nie jest jednoznaczny: „Jeśli na przykład następuje jedynie nieznaczna zmiana krzywej wykresu, ostrożny statystyk mówić będzie o pozytywnym lub negatywnym trendzie [...], zamiast o wzroście lub spadku”¹⁵. Vejlgard podaje przykład książki *It's Getting Better All the Time*¹⁶ Stephena Moore'a i Juliana L. Simona, w której autorzy „przedstawiają listę 100 najważniejszych trendów ostatniego stulecia, posiłkując się oficjalnymi danymi statystycznymi, dokumentującymi wiele zmian, jakie nastąpiły w Stanach

⁹ Zob. tamże, s. 25.

¹⁰ Terminy „kultura popularna” i „popkultura” dla uproszczenia będą w niniejszej pracy stosowane wymiennie.

¹¹ Na ten przykład zwrócił moją uwagę profesor Grzegorz Leszczyński.

¹² Na temat powieści hipertekstowych zob. np. B. Jarosz, *Liternet – sztuka, moda czy konieczność? Polskie powieści hipertekstowe w Sieci*, online: <http://www.up.krakow.pl/ktime/ref2006/Jarosz.pdf>, dostęp: 19.03.2013.

¹³ Zob. hasło „Trend”, [w:] *Uniwersalny słownik języka polskiego*, dz. cyt.

¹⁴ Zob. H. Vejlgard, *Anatomia trendu*, przeł. D. Wąsik, Kraków 2008, s. 23.

¹⁵ Tamże, s. 24

¹⁶ Zob. S. Moore i J.L. Simon, *It's Getting Better All the Time: 100 Greatest Trends of the Last 100 Years*, Washington 2000.

Zjednoczonych Ameryki Północnej w ciągu XX wieku”¹⁷. Należą one do tak różnych dziedzin, jak promocja zdrowia, transport czy poziom życia, ale wszystkie zostają uznane za „korzystne”, a więc „niosące poprawę w dłuższym okresie”¹⁸.

Vejlgaard stwierdza jednak, że dla osób niebędących statystykami opisane w przywołanej wyżej pracy zjawiska wcale nie są trendami; to jedynie udokumentowanie historycznych zmian. Autor przypisuje słowu „trend” trojake pozastatystyczne znaczenie: (1) nowe produkty, (2) rozwój produktu w określonej dziedzinie i (3) proces zmiany, czyli przeniesienie się trendu od jego inicjatorów do powszechnego użytku¹⁹. Vejlgaard zauważa, że te trzy zastosowania owego terminu są ze sobą ściśle sprzężone i konkluduje, że trend „jest procesem zmiany, który czasami pojawia się w wyniku rozwoju produktu, a czasami skutkuje powstaniem nowych produktów”²⁰. Przyjmowana definicja zależy zatem od tego, na którym fragmencie owego ciągu skupia się badacz trendów – dla socjologa trendów najważniejsze wydaje się, zdaniem Vejlgaarda, trzecie z zaproponowanych znaczeń omawianego terminu, tj. proces zmiany.

Przyjęcie takiej perspektywy pozwala na rozgraniczenie mody i trendu. W świetle dalszych ustaleń Vejlgaarda, moda różniłaby się od trendu przede wszystkim czasem trwania (moda jest krótkoterminowa czy wręcz sezonowa, trend zaś obejmuje swoim zasięgiem zdecydowanie dłuższy okres), wewnętrzną dynamiką (moda jest statyczna, trend – procesualny) oraz konsekwencjami (moda, w przeciwieństwie do trendu, nie wpływa w znaczący sposób na historię danej dziedziny)²¹. Takie pojmowanie mody odpowiada zresztą konstatacji Muszyńskiego, zdaniem którego „moda w społeczeństwie określanym jako ponowoczesne ma wiele znaczeń, ale wszystkie modne osoby, przedmioty i zjawiska łączy cecha przemijalności”²².

Aby zobrazować różnicę między modą a trendem, Vejlgaard przywołuje pewne fenomeny związane ze stylem ubierania się i wzornictwem. Za krótkoterminową modę uznaje np. sezonowy powrót stylu Jackie Kennedy na początku XXI wieku – zjawisko

¹⁷ H. Vejlgaard, dz. cyt., s. 23.

¹⁸ Zob. tamże.

¹⁹ Zob. tamże, s. 26.

²⁰ Tamże.

²¹ Zob. tamże, s. 30.

²² W. Muszyński, dz. cyt., s. 33.

nie trwające długo i niemające widocznego wpływu na historię ubioru czy – szerzej – stylu²³. Mianem trendu autor określa natomiast trwającą do dziś popularność skandynawskiego wzornictwa meblowego, zapoczątkowaną w USA w latach 50. XX wieku przez wystawę „Skandynawski design”. Vejlggaard pisze, że wędrująca po 22 miastach amerykańskich wystawa została obejrzana łącznie przez około 650 000 osób. Wkrótce skandynawski styl meblarski przeniknął do tysięcy domów, przeistaczając się z sezonowej mody w szerszy trend, do dziś mający wpływ także na inne dziedziny wzornictwa przemysłowego²⁴.

Jak zauważa Vejlggaard, to, co z pewnej perspektywy jest modą, w szerszym kontekście może okazać się częścią większego trendu. Na przykład we wspomnianym powrocie stylu Jackie Kennedy można dopatrywać się znamion trwającego znacznie dłużej trendu związanego z ówczesną tendencją nostalgiczną (nie tylko w ubiorze, ale i w wielu innych sferach ludzkiej działalności) – sezonowa atrakcja stanowiła wariację tej tendencji²⁵.

Wprowadzenie wskazanego wyżej rozgraniczenia jest przydatne w próbie odpowiedzi na pytanie, które z poddawanych analizie zjawisk są w szerszym kontekście mniej lub bardziej irrelewantne (choć trzeba tu zachować ostrożność: bardzo łatwo bowiem uznać daną modę za błahą, nie zauważając, że jest ona syndromem poważniejszej natury zjawisk), a które stanowią oznakę szerszych przemian w danej dziedzinie kultury. Jest to szczególnie ważne, gdy przedmiotem badań stają się teksty kultury popularnej. „Jak każda kultura zawiera ona wartości i dzieła o skrajnie różnej wartości, pożyteczne i szkodliwe, miłkie i doniosłe, wyrafinowane i wulgarne”²⁶. Jednak, co należy podkreślić, często badacze, zamiast analizować te dzieła, oceniają je z określonej pozycji ideologicznej i uznają *a priori* za zagrożenie lub przynajmniej za coś niewartego uwagi. A przecież, jak pisze Marek Krajewski, kultura popularna, „zmarginalizowany i lekceważony fenomen nowoczesności, stała się, w ponowoczesnym świecie, nie tylko wszechobecna [...], ale też uległa transformacji, z

²³ Zob. H. Vejlggaard, dz. cyt., s. 30.

²⁴ Zob. tamże, s. 31.

²⁵ Zob. tamże, s. 30.

²⁶ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, s. 12.

jednej strony w rodzaj filtra, poprzez który rzeczywistość jest przez nas oglądana i doświadczana, z drugiej zaś w podstawowe narzędzie, za pomocą którego potykamy [sic! - MS] się ze światem”²⁷. Nie stanowi ona również, wbrew klasycznym ujęciom, „wystandaryzowanej, ujednoliconej papki, którą karmi się masowego odbiorcę”²⁸, wręcz przeciwnie: jest „ogromnie różnorodna, skierowana do zróżnicowanych odbiorców i zaspokaja ich idiosynkratyczne, skrajnie odmienne potrzeby”²⁹.

Warto zastanowić się nad definicją tego zjawiska oraz przypomnieć różnego rodzaju stanowiska zajmowane wobec jej fenomenu.

2. Kultura popularna i różne stanowiska wobec jej fenomenu

W *Słowniku literatury popularnej* możemy przeczytać, że „zjawisko opisywane za pomocą terminu «kultura popularna» nie stanowi przedmiotu jednorodnego i stabilnego”, a najbezpieczniej jest ją wyodrębnić „przy udziale jednego, podstawowego kryterium – «popularności»”³⁰. Nie dziwi zatem, iż Marek Krajewski pisze, że „być może najtrudniejszym problemem, który stara się rozwiązać osoba analizująca fenomen kultury popularnej, jest pytanie o to, czym jest przedmiot tego typu refleksji”³¹.

Krajewski wymienia pięć potencjalnych przyczyn tego problemu³². Pierwszą z nich są szerokość i wszechobecność tego różnorodnego i zróżnicowanego wewnątrznie zjawiska, które nie pozwalają go ująć w jedną formułę, określającą wszystkie własności kultury popularnej. Drugą przeszkodą jest fakt, że jest to stosunkowo nowe zjawisko, więc nie zdążyliśmy poznać jego natury i nabrać do niego dystansu. Trzecią trudnością, o której pisze Krajewski, jest to, że kultura popularna to zdecydowanie najbardziej

²⁷ Tamże, s. 7.

²⁸ Tamże, s. 10.

²⁹ Tamże, s. 11.

³⁰ Zob. K. Dmitruk, hasło „Kultura popularna”, [w:] „Literatura i Kultura Popularna”, 1996, nr IV: *Słownik literatury popularnej. Zeszyt próbny pod redakcją Tadeusza Żabskiego*.

³¹ M. Krajewski, dz. cyt. s. 15.

³² Zob. tamże.

dynamiczny rodzaj kultury, „zaś stała zmienność jej natury i desygnatów, reguł i modeli urzeczywistniania sprawia, iż staje się ona nieuchwytna dla wszelkich prób zakreszenia jej granic, zamknięcia w uniwersalnej i ahistorycznej definicji”³³. Czwartym powodem leżącym u źródła kłopotów z definicją omawianego fenomenu jest brak pewności, czy mamy tu do czynienia ze zjawiskiem „na tyle odrębnym, aby można było je oddzielić wyraźną granicą od innych rodzajów kultury czy typów ludzkiej działalności i wskazać na specyficzne tylko dla niego własności i charakterystyki”³⁴. Piątym wreszcie problemem jest to, że badacze zamiast badać i analizować kulturę popularną, starają się ją oceniać. Jak pisze Krajewski:

„Każdy z tych problemów jest po części prawdziwy, zaś trudność [sic! - MS] ze zdefiniowaniem, czym jest kultura popularna, wynikają z tego, że jest to zjawisko wszechobecne i wewnątrznie zróżnicowane, nowe, zmienne, pojawiające się w każdej dziedzinie i momencie naszego życia, zaś osoby, które ją badają, czynią zazwyczaj swoje dociekania częścią, aspektem innych niż naukowe praktyk społecznych (polityki, krytyki, moralizowania itd.). [...]”³⁵

Krajewski dowodzi, że wyróżnić można dwa bieguny, między którymi mieszczą się ideologiczne pozycje, z których mówi się o tym, czym jest kultura popularna i jakie są społeczne oraz kulturowe konsekwencje jej istnienia³⁶. Pierwszy z nich, określony mianem „praktyk uprawomocniania porządku”, tworzą „konserwatywne, elitarystyczne i prawicowe modele krytyki kultury popularnej”³⁷. W opozycji do tych praktyk wydają się stać „praktyki demaskowania nieprawdy”, tworzone przez „lewicowe modele krytyki popkultury, w których obrębie jest ona postrzegana jako narzędzie ideologicznego panowania”³⁸.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 16.

³⁵ Tamże.

³⁶ Zob. tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, 17.

Do pierwszego nurtu można zaliczyć stanowiska przeciwstawiające kulturę popularną kulturze elitarniej³⁹. Kultura popularna miałaby być, po pierwsze, zgodnie z łacińskim źródłosłowem⁴⁰, skierowana do ludu i przez niego praktykowana, i, po drugie, zawierać sprzeczne z kulturą elitarną „wartości, dzieła, idee, przekazy, style, trendy”, określane mianem „wulgarnych, niskich, przemijających, prostych, ogłupiających, skomercjalizowanych”⁴¹. Konsekwencją takiego podejścia do kultury popularnej, co podkreśla Krajewski, było niewystarczające rozgraniczenie, a co za tym idzie – zrównanie – dwóch odrębnych kategorii: kultury masowej⁴² oraz kultury popularnej. W tym utożsamieniu uwidacznia się cel tego rodzaju krytyki: ujmowanie kultury popularnej i jej dzieł jako „narzędzia retorycznego”, wzmacniającego wymowę „generalnej krytyki społeczeństwa masowego i samych mas, postrzeganych tu jako zagrożenie dla zachodniej cywilizacji i kultury”⁴³. Dlatego też w opinii zwolenników takiego podejścia do kultury popularnej nie należy jej badać, nie warto jej analizować – należy natomiast z nią walczyć⁴⁴.

Innym działaniem z grona „praktyk uprawomocniania porządku” jest przeprowadzanie analiz, które próbują określać kulturę popularną poprzez wskazanie na tylko dla niej właściwe gatunki, wątki, style i typy wypowiedzi, określane najczęściej jako poślednie⁴⁵. Taki stosunek do kultury popularnej zakłada jej niższość wobec kultury elitarniej: popkultura manifestuje się w dziełach, gatunkach itp. służących łatwej rozrywce, całkowicie odmiennych od tych, które wchodzi w skład kultury wysokiej⁴⁶.

W trzeciej grupie poglądów, bliskich biegunowi określonymu jako „praktyki uprawomocniania porządku”, dochodzi do prób utożsamienia kultury popularnej z kulturą amerykańską. W dominacji kultury popularnej widzi się w tym przypadku „dopełnienie politycznej i gospodarczej ekspansji USA [...] odpowiedzialne za wykorzenienie

³⁹ Zob. tamże

⁴⁰ Łacińskie słowo *popularis* oznacza „ludowy, powszechny, pospolity”. Zob. tamże.

⁴¹ Tamże. Krajewski podkreśla, że obie te idee często ze sobą utożsamiano: „kultura popularna to kultura niższa, bo jest kulturą ludu”; tamże.

⁴² Na temat kultury masowej zob. np. A. Kłoskowska, *Kultura masowa: krytyka i obrona*, Warszawa 2005.

⁴³ M. Krajewski, dz. cyt., s. 18.

⁴⁴ Zob. tamże, s. 19.

⁴⁵ Zob. tamże, s. 23-24.

⁴⁶ Zob. tamże, s. 24.

kulturowej różnorodności i destrukcyjne dla kluczowego aspektu, warunku podmiotowości, poczucia odrębności – a więc tożsamości”⁴⁷.

Drugi z biegunów, między którymi mieszczą się najczęściej spotykane stanowiska wobec kultury popularnej, to „praktyki demaskowania nieprawdy”. „Polegają one przede wszystkim na deprecjacji kultury popularnej poprzez wskazanie na swoistość sposobu wytwarzania jej dzieł i celu, któremu to wytwarzanie służy”⁴⁸. Teksty popkultury, powstające „mechanicznie”, „planowo”, wytwarzane są zgodnie z tą koncepcją dla zysku, a kultura sama popularna jawi się jej przedstawicielom (spośród których najbardziej rozpoznawalni są krytycy z kręgu tzw. szkoły frankfurckiej, szczególnie Theodor Adorno⁴⁹) jako skrajnie „skomercjalizowana, pozbawiająca dzieła wyrazu i aury charakterystycznej dla tego, co pojedyncze i unikalne⁵⁰”. Jest to perspektywa groźna w oczach autorów, którzy ją przyjmują, gdyż kultura popularna w takim ujęciu miałaby służyć wyłącznie osiągnięciu coraz większych zysków i manipulowaniu masami, a więc „sprawowaniu władzy przez system produkcji-konsumpcji lub dominujące klasy”⁵¹.

Nietrudno zauważyć, że chociaż przedstawiciele obu tych grup zajmują odmienne pozycje ideologiczne (odpowiednio prawicowe i lewicowe), to powtarzają oni te same argumenty: w obu przypadkach próby definiowania popkultury nie są neutralne światopoglądowo i nie mają służyć jej badaniu; zostaje ona nie przeanalizowana, lecz oceniona i odrzucona *a priori*.

Krajewski zwraca także uwagę na inne sposoby definiowania i badania kultury popularnej, nieuwarunkowane jego zdaniem ideologicznie i neutralne światopoglądowo. Autor wskazuje na przykład na badania antropologiczne. Kultura popularna jest w tym przypadku traktowana jako „nie-obca, swojska, nasza, własna, najlepiej odzwierciedlająca nasze potrzeby, obowiązujące kategorie ujmowania świata i reguły

⁴⁷ Tamże, s. 25.

⁴⁸ Tamże, s. 26.

⁴⁹ Zob. np. Th. Adorno, *Sztuka i sztuki*, Wybór esejów, przeł. K. Krzemień-Ojak, wybór i wstęp K. Sauerland, Warszawa 1990; M. Horkheimer, Th. Adorno, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.

⁵⁰ M. Krajewski, dz. cyt., s. 26.

⁵¹ Tamże.

działania wobec niego. [...] W tym sposobie rozumienia kultura popularna jest przeciwstawiana kulturze szkolnej, kanonicznej, jako obcej i egzekwowanej wbrew naszym doświadczeniom. Kultura popularna to ten rodzaj kultury, który najbliższy jest codzienności, naszym najbardziej prozaicznym zajęciom”⁵².

Inni badacze przeprowadzają analizy dzieł popkultury, w których traktuje się jej „przekazy, dzieła i wartości jak każdy inny typ przekazu, dzieła i wartości”⁵³. Można tu przywołać np. Rolanda Barthes'a z jego *Mitologiami*, prowadzącego semiotyczne i strukturalistyczne badania Umberto Eco czy badaczy zajmujących się narracjami i gatunkami.

Ostatnim typem badań kultury popularnej, o którym pisze Krajewski, jest podejście reprezentowane przez przedstawicieli Brytyjskiej Szkoły Badań Kulturowych, np. Johna Fiske i Stuarta Halla, których analizy mają na celu nie tylko poznanie popkultury, lecz także traktują ją jednocześnie jako narzędzie panowania i oporu wobec władzy⁵⁴. Zgodnie z tą koncepcją odbiorcy kultury podejmują wobec jej dzieł pewne działania, których istota polega na nadawaniu im znaczeń, interpretowaniu ich, czynieniu z nich elementów swoich codziennych doświadczeń. Krajewski pisze, że:

„analizy tego typu skupione są przede wszystkim – jak się wydaje – [...] na tych użytkach, czynionych z *zasobów* dostarczanych przez rynek, które z narzędzi dominacji, przekształcają je w narzędzia oporu, a więc na praktyce odczytywania przez odbiorców znaczeń zawartych w dziełach, przekazach, przedmiotach w sposób niezgodny z intencjami nadawcy (który przynależy do klas wyższych lub sprawuje władzę), a odzwierciedlający doświadczenie podporządkowania odbiorcy”⁵⁵.

Zgodnie z postulatami tej szkoły, nie ma gatunków, tekstów, dzieł czy produkcji, które można nazwać popularnymi „z góry”; stają się one takimi wtedy, gdy odbiorcy interpretują się w sposób niezgodny z dominującą ideologią. W związku z tym

⁵² Tamże, s. 30-31. Krajewski pisze, że „to ujęcie, choć bardzo cenne ze względu na jego aksjologiczną neutralność, wydaje się jednak zacierać nowoczesną naturę kultury popularnej, niebezpiecznie ją uniwersalizuje, zarówno historycznie, jak i kulturowo”; tamże.

⁵³ Zob. tamże, s. 31.

⁵⁴ Zob. tamże, s. 32.

⁵⁵ Tamże, s. 33.

kulturę popularną tworzą „popularne (ludowe, niezgodne z dominującymi) odczytania różnorodnych dzieł kultury”⁵⁶.

Marek Krajewski, wobec wątpliwości budzonych przez opisane wyżej sposoby definiowania i badania kultury popularnej, formułuje własną koncepcję. Autor uznaje kulturę popularną za źródło przyjemności: jest to „sposób życia, którego centralnym aspektem są pragnienia, pożądanie i przyjemności, nie zaś zaprzeczanie ich istnieniu, odraczanie w nieskończoność ich zaspokajania, represjonowanie i cierpienie”⁵⁷. Istotą kultury popularnej – oskarżanej o schematyczność i wtórność – okazuje się w tym ujęciu dostarczanie „zróżnicowanych przyjemności zróżnicowanym odbiorcom”⁵⁸.

W związku z tym to właśnie kultura popularna, reagując na potrzeby i pragnienia odbiorców, zdaje się dziś ustalać ramy interpretacyjne rzeczywistości. Odwołują się one do marek i znaków towarowych, hollywoodzkich produkcji ustanawiających ład powtarzalności dzięki seryjności i repetycji, czy seriali i programów telewizyjnych⁵⁹. Popkultura jest dziś kulturą dominującą. Marek Krajewski określa ją jako „najważniejszą ze współczesnych *map* pozwalających poruszać się w splecionej rzeczywistości ponowoczesnych społeczeństw i najważniejszy *tool-kit*, za pomocą którego jednostki sobie z nią radzą”⁶⁰.

Elementami składowymi kultury popularnej są z kolei właśnie różnorodne i liczne mody oraz trendy. Zdają się one mówić wiele pragnieniach i lękach osób szukających styczności z dziełami wchodzącymi w ich skład⁶¹. Sławomir Buryła, Lidia Gąsowska i Danuta Ossowska piszą zresztą, że to właśnie literatura i kultura określane wspólnie mianem „popularnej” nadają dziś kształt **wszelkim** modom i trendom, przefiltrowując je przez sieć portali społecznościowych i innych serwisów

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże, s. 42.

⁵⁸ Tamże, s. 35.

⁵⁹ Zob. tamże, s. 7.

⁶⁰ Tamże, s. 10.

⁶¹ Marek Krajewski, opisując popkulturowe mody i trendy, używa stanowiącego tytuł jego książki określenia „kultury kultury popularnej”. Krajewski w stosunku do omawianych przez siebie fenomenów („kultury alien-nacji”, „kultury okrucieństwa”, „kultury transparentności”, „kultury repetycji” i „kultury aromatyzacji”) stosuje terminy „moda” i „trend” niekonsekwentnie, dlatego trudno ustalić, czy traktuje je synonimicznie, czy też dostrzega różnicę między ich zakresami semantycznymi. Zob. tamże, *passim*.

internetowych⁶². W XX i XXI wieku mieliśmy wiele takich mód i trendów: wspomnieć można np. dawniejszą popularność westernów, thrillerów politycznych, tekstów cyberpunkowych, czy – nowszą – utworów mówiących o zombie bądź romansów dla młodzieży wykorzystujących figurę wampira. Warto zatrzymać się nad niektórymi z przywołanych fenomenów, aby przyjrzeć się, w jaki sposób przebiega proces ich rozwoju i co można z nich wyczytać.

3. Wampirzy kochankowie i Elżbieta Bennet kontra zombie. Struktura i znaczenie popkulturowych mód

Dobrym przykładem mody popkulturowej wydaje się ogromna popularność, którą w ostatnich latach zdobyły filmy, seriale, książki, komiksy i inne teksty wprowadzające motyw wampira i wampiryzmu. Utwory o wampirach powstawały oczywiście znacznie wcześniej⁶³, były szeroko komentowane i wywarły duży wpływ na rozwój wielu gałęzi kultury, by wspomnieć tylko kanoniczną powieść *Dracula*⁶⁴ Bramy Stokera czy cykl powieściowy Anne Rice ze zekranizowanym w Hollywood *Wywiadem z wampirem*⁶⁵ na czele.

Ananya Mukherjea twierdzi jednak, że wzrastającą falę dzieł dotyczących wampirów możemy obserwować od około piętnastu lat⁶⁶. Elementem łączącym te opowieści i najprawdopodobniej decydującym o ich niebywałej popularności jest wprowadzenie do dobrze znanych wyobrażeń pewnej innowacji. Jest nią paranormalny romans, łączący wampira – najczęściej mężczyznę – ze śmiertelniczką⁶⁷. Należy także

⁶² Zob. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, *Wstęp*, [do:] *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Kraków 2011, s. 7.

⁶³ Na temat figury wampira i wykorzystujących ją tekstów kultury zob. np. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008; K. Kaczor, *Od Draculi do Lestata. Portrety wampira*, Gdańsk 1999; D. Misterek, *Tysiąc twarzy wampira*, „Literatura i Kultura Popularna”, 1999, nr VIII; E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki: źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, przeł. A. Pers, Kraków 2003 czy K. Walc, *Postać wampira we współczesnym horrorze*, „Literatura i Kultura Popularna”, 1996, nr V.

⁶⁴ Zob. B. Stoker, *Dracula*, przeł. M. Król, Kraków 2008.

⁶⁵ Zob. A. Rice, *Wywiad z wampirem*, przeł. T. Olszewski, Poznań 2005.

⁶⁶ Zob. A. Mukherjea, *My Vampire Boyfriend: Postfeminism, „Perfect” Masculinity, and the Contemporary Appeal of Paranormal Romance*, „Studies in Popular Culture”, 2011, nr 33.2, s. 1.

⁶⁷ Zob. tamże, *passim*. Mianem paranormalnego romansu (ang. *paranormal romance*) określa się zresztą cały gatunek literacki (odmianę gatunkową romansu), który reprezentują przywoływane w mojej pracy

zaznaczyć, że teksty te – w przeciwieństwie do większości wcześniej powstałych utworów traktujących o wampirach – są skierowane przede wszystkim do młodych odbiorców (szczególnie dorastających dziewcząt).

Już na początku lat 90. pojawiały się utwory zwiastujące popularność wampirycznych romansów dla młodzieży. Mukherjea wskazuje na przykład cykl książkowy Lisy Jane Smith *Pamiętniki wampirów*⁶⁸, którego pierwsza część ukazała się w 1991 roku, oraz książkę Annette Curtis Clause *The Silver Kiss*⁶⁹ z 1990 roku. Za początek wspomnianej wyżej fali autorka uznaje jednak stworzony przez Jossę Whedona serial *Buffy: Postrach wampirów*, emitowany w USA latach 1997-2003. Zdaniem badaczki stworzone na jego potrzeby uniwersum stało się tak wpływowe, że w zasadzie mało który powstały później tekst dla młodzieży traktujący o wampirach może uniknąć jakichkolwiek porównań z tym programem⁷⁰.

Pierwszym z dzieł odwołujących się – w tym przypadku bezpośrednio – do fenomenu *Buffy*... był tzw. *spin-off*⁷¹ tego programu, serial *Anioł ciemności*, produkowany w latach 1999-2004. Wkrótce jednak zaczęły powstawać teksty oryginalne, ale w dużej mierze korzystające z wyznaczników gatunkowych wprowadzonych przez serial Whedona.

Jednym z ważniejszych tytułów jest cykl Charlainy Harris *The Southern Vampires Mysteries*, który zapoczątkowała powieść *Martwy aż do zmroku*⁷² z 2001

powieści. Tego typu utwory łączą w sobie elementy romansów (tu: utworów prozatorskich o tematyce miłosnej) i powieści fantastycznych. Miłosna fabuła zostaje tu zaprezentowana z wykorzystaniem motywów właściwych np. literaturze fantasy, science-fiction lub horrorom. Relacje uczuciowe zaprezentowane w tej literaturze bardzo często łączą osoby, z których jedna jest człowiekiem, a druga – istotą fantastyczną, np. wampirem, duchem, wilkołakiem. Natalie Robinson korzeni tego gatunku doszukuje się w baśniach opowiadających o związkach dziewcząt i nadnaturalnych partnerów, takich jak *Piękna i bestia* czy *Sinobrody*. Zob. N. Robinson, *Bella and her Beastly Choices: Exploring the Fairy Tale in the Twilight Phenomenon*, [w:] *Postmodern Reinterpretations of Fairy Tales. How Applying New Methods Generates New Meanings*, red. A. Kérchy, Lewinston-Queenston-Lampeter 2011, *passim*.

⁶⁸ Zob. L.J. Smith, *Pamiętniki wampirów. Księga 1: Przebudzenie. Walka. Szal* przeł. E. Jaczewska, Warszawa 2008 oraz kolejne tomy serii.

⁶⁹ Zob. A.C. Clause, *The Silver Kiss*, New York 2009.

⁷⁰ Zob. A. Mukherjea, dz. cyt., s. 4.

⁷¹ Termin *spin-off* (ang. „produkt uboczny”) oznacza w tym kontekście programem bazującą na oryginalnym serialu, która prezentuje przygody drugoplanowych bohaterów serii pierwotnej, czyniąc z nich swoich protagonistów i rozwijając związane z nimi wątki poboczne. Zob. hasło „Spin-off (mass media)” na portalu [www.wikipedia.org](http://pl.wikipedia.org/wiki/Spin-off_(mass_media)), online: [http://pl.wikipedia.org/wiki/Spin-off_\(mass_media\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Spin-off_(mass_media)), dostęp: 19.03.2013.

⁷² Zob. Ch. Harris, *Martwy aż do zmroku*, przeł. E. Wojtczak, Poznań 2004.

roku. Książki Harris opowiadają o Sookie Stackhouse, telepatycznej kelnerce z miasteczka Bon Temps w Luizjanie, która zakochuje się w wampirze Billu Comptonie. Na podstawie tego cyklu powstał niezwykle popularny, wyświetlany do dziś serial *Czysta krew*, który w Stanach Zjednoczonych miał premierę w 2008 roku.

Innym programem telewizyjnym wpisującą się w omawiany nurt są *Pamiętniki wampirów*, emitowane w USA od 2009 roku. Oparty o wspomniane wcześniej powieści L.J. Smith serial to historia Eleny Gilbert, która na początku roku szkolnego poznaje dwóch braci, nie mając wówczas pojęcia, że są oni półtorawiecznymi wampirami.

Najpopularniejszą pozycją reprezentującą ten nurt jest z pewnością czterotomowa saga powieściowa Stephenie Meyer *Zmierzch*. Nazwa cyklu pochodzi od tytułu pierwszego tomu tetralogii, który ukazał się w Stanach Zjednoczonych w 2005 r.⁷³ Poznajemy w nim Bellę Swan, która po przeprowadzce do małego miasteczka Forks leżącego w stanie Waszyngton poznaje tajemniczego Edwarda Cullena. Dziewczyna wkrótce zakochuje się w tajemniczym młodzieńcu, a ten okazuje się stuletnim wampirem. Kolejne części *Zmierzchu* – *Księżyc w nowiu*⁷⁴ (2006), *Zaćmienie*⁷⁵ (2007) i *Przed świtem*⁷⁶ (2008) – stały się niebywałymi bestsellerami. Na ich podstawie nakręcono też pięć filmów, które również okazały się wielkimi sukcesami kasowymi (pierwszy z nich pojawił się na ekranach kin w 2008 roku; liczba tomów cyklu powieściowego oraz liczba filmów są różne, gdyż ostatnia powieść z serii Meyer została rozbita na dwie części).

Jak powstające po *Buffy*... teksty o wampirach ciężko rozpatrywać z pominięciem kontekstu tego programu, tak i *Zmierzch* stał się popkulturową ikoną mającą niebagatelny wpływ na powstanie kolejnych książek, filmów itp. Nie sposób wymienić wszystkich pomniejszych autorów masowo produkujących (sic!) wampirze romanse dla młodzieży, podobnie też liczba – często ośmieszających – bezpośrednich odwołań do sagi Meyer we współczesnych tekstach kultury jest ogromna. Skalę zjawiska mogą obrazować trzy przykłady. Po pierwsze zatem, jeden z bohaterów

⁷³ Zob. S. Meyer, *Zmierzch*, przeł. J. Urban, Wrocław 2007.

⁷⁴ Zob. S. Meyer, *Księżyc w nowiu*, przeł. J. Urban, Wrocław 2007.

⁷⁵ Zob. S. Meyer, *Zaćmienie*, przeł. J. Urban, Wrocław 2008.

⁷⁶ Zob. S. Meyer, *Przed świtem*, przeł. J. Urban, Wrocław 2009.

wspomnianego wyżej serialu *Pamiętniki wampirów*, wampir Damon, czyta drugi tom cyklu, *Księżyc w nowiu*, wyśmiewając treści zawarte w nim przez autorkę. Po drugie, w 2010 roku powstała parodia *Zmierzchu* – film *Wampiry i świry*, satyrycznie odnoszący się także do innych dzieł mówiących o wampirach i do całego zjawiska czytelniczego wampiryzmu. Po trzecie wreszcie – napisana kilkanaście lat przed cyklem Meyer książka Annette Curtis Clause, *The Silver Kiss*, została niedawno wznowiona w oprawie graficznej niezwykle przypominającej czarno-biało-czerwone okładki kolejnych tomów *Zmierzchu* – wszystko oczywiście po to, by powieść jak najlepiej się sprzedała⁷⁷.

Dotychczasowe dociekania pozwalają rekonstruację tego, w jaki sposób rozwijał się cały nurt – od utworów go antycypujących (książki Smith i Curtis Clause), przez tekst przełomowy (serial *Buffy: Postrach wampirów*) aż po apogeum popularności (saga *Zmierzch* i ekranizacje kolejnych jej tomów). Trudno określić, czy popkulturowa popularność wampirów już przeminęła, chociaż wydaje się, że ekranizacja ostatniej części cyklu Meyer w jakiś sposób zwieńcza kilkunastoletni okres dominacji tych monstrów w tekstach kultury popularnej.

Warto w tym miejscu zastanowić się, czy omówione wyżej zjawisko należy określić mianem mody, czy też trendu. Odpowiedź nie jest wcale oczywista. Z jednej strony, kilkanaście lat trwania tego nurtu to dość długi okres w porównaniu chociażby z momentalną popularnością gwiazd programów typu *reality show*, które z pełną świadomością można określić jako chwilowo modne. Należy jednak zauważyć, że wampirycznych romansów nie cechuje zbyt duża wewnętrzna dynamika: powielane są tu w zasadzie schematy określone w tekstach inicjujących cały ten fenomen. Ciężko także w tym momencie – pamiętajmy, że omawiamy zjawisko wciąż trwające – mówić o jakichkolwiek konsekwencjach tego fenomenu.

Z pomocą przychodzi opinia Petera Logana z filadelfijskiego uniwersytetu Temple. Logan zauważa, że najważniejszym komponentem romansów dla młodych odbiorców traktujących o wampirach jest wspomniany już paranormalny romans, łączący pijącego krew mężczyznę i śmiertelniczkę. „W przeszłości wampiry mogły

⁷⁷ Zob. A. Mukherjea, dz. cyt., s. 18.

czuć wściekłość, ale nie romantyczną miłość, a także nie uprawiały seksu⁷⁸ – mówi Logan. Ta zmiana w wampirach i w sposobie prowadzenia ich historii jest, w oczach badacza, odbiciem zmieniającego się w dzisiejszym społeczeństwie podejścia do heterogeniczności. Logan uznaje, że „zamiast czuć strach [przed wampirami], uczymy się [z utworów o nich] podejścia do różnorodności⁷⁹. W ten sposób wampiryczno-romansowy nurt w literaturze dla młodego czytelnika można uznać za popkulturową modę wchodzącą w skład szerszego trendu (którego przejawem wydaje się zresztą popularność całego gatunku określanego jako paranormalny romans), dotyczącego zmieniających się w społeczeństwie ponowoczesnym postaw wobec mniejszości seksualnych i ich praw. „W *Czystej krwi* i *Zmierzchu* wampiry są projekcją naszych kulturowych nadziei i lęków na figurę osoby, która znacznie się od nas różni. Wampir dobrze to wszystko w sobie skupia⁸⁰.

Podobnie można przeanalizować inne popkulturowe mody. Przywołajmy na przykład powstające w ostatnich kilku latach teksty wprowadzające motyw żywych trupów zwanych zombie⁸¹. Mnożą się mówiące o tzw. apokalipsie zombie gry komputerowe (np. *Resident Evil*, *The House of Dead*, *Dead Rising*), filmy (*Zombieland*, *World War Z*, *Wiecznie żywy*⁸²), seriale (*Żywe trupy*, *W domu zombie*), a także powieści (trawestujące klasyczne dzieła literackie *Duma i uprzedzenie i zombi*⁸³ sygnowane

⁷⁸ Zob. [b.a.], *Vampires and zombies: No mere pop culture trend*, online: <http://news.temple.edu/news/vampires-and-zombies-no-mere-pop-culture-trend>, dostęp: 19.03.2013. Tłum. robocze na potrzeby niniejszego tekstu – MS.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Zombie to „żywy trup wywodzący się z kultury voo-doo, ale w obecnej formie stworzony przez amerykańskie kino, poczynając od klasycznych już dziś filmów George’a Romero (*Noc żywych trupów* i jego kontynuacje), a skończywszy na współczesnych horrorach i komediach. Zombie jest przywróconym do działania (reanimowanym), ale wciąż martwym człowiekiem, którego jedynym celem istnienia (nie-życia) jest jedzenie ludzkiego mięsa (najczęściej – ludzkiego mózgu). Nie myśli, podąża wyłącznie za pożądaniem. Podobny do człowieka, jest równocześnie jego najstraszniejszym przeciwieństwem, animizuje (personifikacja nie byłaby prawidłowym określeniem) ludzki strach przed umarłymi i przed bezsensu śmierci”. R. Knapik, *Kultura zombie-tekstualna (o „Quirk Books” na przykładzie «Duma i uprzedzenia i zombi»)*, „Świat i słowo”, 2012, nr 1 (18), s. 94-95.

⁸² Film w reżyserii Jonathana Levine’a, w oryginale noszący tytuł *Warm Bodies* [Ciepłe ciała – MS], opowiada o związku chłopaka-zombie i śmiertelniczki. Reprezentuje zatem opisany wcześniej gatunek – romans paranormalny.

⁸³ Zob. J. Austen, S. Grahame-Smith, *Duma i uprzedzenie i zombi*, przeł. A. Moźdzynska, Warszawa 2010. W tytule powieści pojawia się błędny zapis: *zombi* zamiast *zombie*. Książka, wydana w USA w 2009 roku przez wydawnictwo Quirk Books, zapoczątkowała „nową «dziwaczną» (ang. *quirk*) serię wydawniczą – Quirk Classics. Klasyczne utwory światowej literatury, wyłącznie te, które pozbawione są

nazwiskami Jane Austen i Seta Grahame'a-Smitha, *Opowieść zombilijna*⁸⁴ Adama Robertsa, czy rodzime *Przedwiośnie żywych trupów*⁸⁵ czyli przekształcona wersja powieści Stefana Żeromskiego stworzona przez Kamila M. Śmiałkowskiego). Czasami opowieści te są poważne – tak jest np. w serialu *Żywe trupy*, gdzie ocalała z apokalipsy grupa ludzi próbuje przetrwać, szukając schronienia i uciekając z dala od podążających za nimi hord zombie. W innych tekstach zaś motyw apokalipsy zombie zostaje potraktowany z przymrużeniem oka. Na przykład w powieści *Duma i uprzedzenie i zombi*, która wydaje się najbardziej wymownym przykładem, „siostry Bennet, poszukując najlepszej partii do zamążpójścia, zajmują sobie wolny czas zabijając zombie, których plaga opanowała Anglię okresu Regencji (kiedy, jak – tego nie wiadomo). Dzięki zapobiegliwości ojca (w czasie poprzedzającym zdarzenia powieściowe) panny Bennet odbyły długie szkolenie w chińskim klasztorze Shaolin, które dało im niesamowite [sic! – MS] umiejętności bojowe w walce wręcz i bronią białą. Odkąd sąsiedztwo Bennetów znowu zostaje zamieszkane, Elżbieta Bennet znajduje godne uzupełnienie w Fitzwilliamie Darcym, angielskim dżentelmenie o pompatycznej powierzchowności, trenowanym u najlepszych japońskich mistrzów miecza. Dalsze wydarzenia przebiegają tak, jak w *Dumie i uprzedzeniu*, tyle, że każda podróż musi być okraszona atakiem zombie, a każda postać oceniana jest mniej ze względu na swoje wychowanie i wykształcenie, a bardziej na umiejętności bojowe i zdolność przetrwania”⁸⁶.

Jak zauważa Todd Platts, „wysyp” wszelkich tekstów traktujących o zombie nastąpił po ataku terrorystycznym na World Trade Center 11 września 2001 roku, epidemii SARS i huraganie Katrina, co wskazywać by mogło na koncentrowanie się w

już ochrony prawami autorskimi, uzupełniane się dodatkową treścią, wprowadzającą do tradycyjnych powieści element fantastyki i horroru w wersji light. Tekst utworu jest w mniej więcej 90% identyczny z oryginałem, zmieniane lub dodawane są tylko pojedyncze słowa i zdania (czasem całe akapity). Na początku serii ukazały się: prototypowa powieść *Pride and Prejudice and Zombies* (*Duma i uprzedzenie i zombi*), a następnie *Sense and Sensibility and Sea Monsters* (*Rozważna i romantyczna i morskie potwory*) i *Android Karenina*. Nowsze powieści to *The Meowmorphis*, czyli wersja *Przemiany* Franza Kafki, w której Gregor Samsa[,] zamiast w robaka, zamienia się w przymilnego kotka oraz wariacje (*sequel*, *prequel*) na temat prekursorskiej *Dumy i uprzedzenia i zombi*”. R. Knappek, dz. cyt., s. 91. W zapoczątkowaną przez tę serię modę wpisują się pozostałe wymienione przeze mnie powieści o zombie.

⁸⁴ Zob. A. Roberts, *Opowieść zombilijna*, przeł. A. Napieralski, Warszawa 2010.

⁸⁵ Zob. S. Żeromski, K.M. Śmiałkowski, *Przedwiośnie żywych trupów*, Warszawa 2010.

⁸⁶ R. Knappek, dz. cyt., s. 92.

figurze zombie społecznych lęków, właściwych zwłaszcza mieszkańcom Stanów Zjednoczonych⁸⁷. Żywe trupy, zgodnie z taką interpretacją, byłyby barometrem „kulturowego niepokoju”, powracając w pewnych szczególnie trudnych dla społeczeństwa momentach⁸⁸. Także Łukasz Zaremba uznaje, że zombie stanowi figurę kryzysu⁸⁹.

Możemy na tej podstawie wysnuć konkluzję: chociaż kultura popularna oraz rodzące się w jej ramach mody i trendy są często odrzucane przez jej przeciwników jako błahe bądź niosące zagrożenie, to jednak, nawet jeśli nie są one syndromem doniosłych przemian i nie wskazują ogólnego kierunku rozwoju w jakiejś dziedzinie, mogą powiedzieć wiele o współczesności. Jak wspomniane wyżej fale popularności tekstów traktujących o wampirach i zombie można interpretować w kontekście społecznych lęków i niepokoju, tak i inne współczesne fenomeny tego rodzaju mają potencjał, by stać się podstawą dla rozważań na temat kondycji człowieka żyjącego w ponowoczesnym świecie.

⁸⁷ Zob. T. Platts, *Locating Zombies in the Sociology of Popular Culture*, online: http://www.academia.edu/2076353/Locating_Zombies_in_the_Sociology_of_Popular_Culture, dostęp: 22.04.2013.

⁸⁸ Innym przykładem mody pojawiającej się w obliczu niepokoju społecznych jest moda na superbohaterów: „w dziedzinie ekspresji artystycznej lata wielkiego kryzysu oraz II wojny światowej, to lata rozwoju amerykańskiego komiksu heroicznego, którego bohaterowie ewoluują od zwykłych śmiertelników do superherosów – postaci obdarzonych nadzwyczajną mocą. [...] W takich warunkach w roku 1938 powstał Superman – heroiczny bohater z kosmosu, który stał się prototypem superherosa”. B. Szeliga, *Batmania – komiks, kino, literatura*, „Literatura i kultura popularna”, 1998, nr VII, s. 103.

⁸⁹ Zob. Ł. Zaremba, *Zombie – ikonologia kryzysu*, online: <http://malakulturawspolczesna.org/2010/12/11/1/ukasz-z-zombie-ikonologia-kryzysu/>, dostęp: 22.05.2013.

ROZDZIAŁ DRUGI

Moda na baśnie w kulturze popularnej początku XXI w. – rekoniesans

1. Baśń – wokół terminologii

Niewątpliwie jedną z najświeższych i najbardziej ekspansywnych mód jest dziś moda na baśnie, która zdaje się opanowywać wszelkie gałęzie kultury popularnej. Autorzy licznych artykułów prasowych i internetowych – tak polskich, jak i zagranicznych – dostrzegają to zainteresowanie. Piszą zatem o mnożących się powieściach, filmach, serialach telewizyjnych i dziełach pochodzących z innych mediów, które, w ich opinii, odwołują do baśni. Nie zawsze jednak osoby piszące te teksty mają pełną świadomość tego, co w zasadzie można nazwać baśnią. Z tego powodu w wielu artykułach pojawiają się pewne uproszczenia, wprowadzające chaos terminologiczny i mogące zmylić potencjalnych odbiorców.

Znaczenie terminu „baśń” wywołuje kontrowersje także w środowisku naukowym. Definicje stworzone przez poszczególnych badaczy różnią się od siebie na wielu poziomach, a samo słowo „baśń” stosowane jest w kontekście dzieł, które często nie mają ze sobą nic wspólnego – jako baśń określa się np. i *Kopciuszka* braci Grimm, i *Władcę pierścieni* J.R.R. Tolkiena. Dlatego też należy na początku zastanowić się, jak rozumieć ten termin.

Julian Krzyżanowski pisze, że zarówno słowo „baśń”, jak i często używany termin „bajka” „są sobie równe wiekiem i pozostają w wyraźnym związku z czasownikiem «bajać» = zmyślać, fantazjować i w tym znaczeniu występują już w XVI wieku jako synonimy, używane w mowie potocznej”⁹⁰. Zdaniem badacza pojęciem nadrzędnym jest „bajka ludowa” (*conte populaire, popular tale, Volksmärchen, narodnaja skazka*). „Baśń”, rozumianą jako „opowiadanie zbudowane z elementów fantastycznych” (*contes bleus, conte de fées, fairy tales*), należy natomiast uznać za

⁹⁰ J. Krzyżanowski, *W świecie bajki ludowej*, Warszawa 1980, s. 29.

jeden z podtypów bajki, obok np. bajek zwierzęcych czy ajtiologicznych⁹¹. Nazwa „baśń” jest zatem, o czym pisze Jolanta Ługowska, literackim odpowiednikiem utworów określanych jako „bajki magiczne”⁹² – tekstów wyróżnionych w klasyfikacji Aarne-Thomsona spośród bajek ludowych, którym odpowiadają oznaczenia od T300 do T749⁹³. Jak pisze Krzyżanowski, „fantastyka ich [baśni – MS] polega na wprowadzaniu w życie ludzkie czynników magicznych, nadprzyrodzonych, ale nie religijnych, traktowanych na tej samej płaszczyźnie, co wydarzenia realne”⁹⁴.

Drugim ważnym problemem jest kwestia odróżnienia od siebie baśni ludowej (tradycyjnej) i baśni literackiej – oba terminy są często przywoływane przez badaczy w kontekście odrębnych typów twórczości, jednak do dziś w zasadzie nie ma zgody co do tego, czym w zasadzie jest baśń literacka i jakie cechy odróżniają ją od baśni ludowej. Chętnie stosowanym kryterium decydującym o tym, czy dany utwór to baśń ludowa, czy też literacka, jest medium (sposób przekazu). Baśń ludowa funkcjonowałaby w tym ujęciu tylko w obiegu oralnym, gdyż każdy zapis utworu byłby jego opracowaniem; nadawałby mu znamiona „literackości”.

Takie podejście reprezentuje np. Jolanta Ługowska. Zdaniem badaczki baśń ludowa „funkcjonuje w kanale ustnego przekazu realizowanego za pomocą różnych tworzyw semantycznych”⁹⁵, kontakt nadawcy i odbiorcy jest bezpośredni, możliwa jest realna współpraca opowiadacza i publiczności, a sam utwór jawi się jako „tekst otwarty” – umożliwia dopełnienia i aktywizuje wyobraźnię odbiorców⁹⁶. Taki tekst jest przechowywany w tradycji ustnej jako wspólna własność danej zbiorowości i aktualizuje się w konkretnych aktach wykonania, podczas których opowiadacz dąży do jak najwierniejszego odtworzenia wzorca; stąd też brak w tym przypadku pojęcia indywidualnego autorstwa⁹⁷.

⁹¹ Zob. tamże. Poglądy Krzyżanowskiego na ten temat przedstawia np. Ewelina Konieczna w książce *Baśń w literaturze i w filmie* (zob. E. Konieczna, *Baśń w literaturze i w filmie*, Kraków 2005, s. 16-17).

⁹² Zob. J. Ługowska, *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Wrocław 1981, s. 12.

⁹³ Zob. hasła „Bajka”, „Bajka ludowa” i „Bajka magiczna”, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965.

⁹⁴ J. Krzyżanowski, *Bajki wam niosę, posłuchajcie dzieci*, [w:] *Baśń i dziecko*, wstęp, wybór i oprac. wypowiedzi H. Skrobiszewska, Warszawa 1978, s. 137.

⁹⁵ J. Ługowska, *Ludowa bajka magiczna...*, dz. cyt., s. 31.

⁹⁶ Zob. tamże, s. 32.

⁹⁷ Zob. tamże.

Domeną baśni literackiej jest w tym ujęciu zapis: funkcjonuje ona „jako przekaz maksymalnie zobiektywizowany w formie napisanej, głównie w postaci książki”⁹⁸. Zakłada się tu jedynie pośredni kontakt nadawcy z odbiorcą (projektowanym czytelnikiem), kształt przekazu jest w tym przypadku skończony, a sam tekst ma indywidualnego autora – kształt baśni jest określony przez kontekst artystyczny i warunki obiegu tekstów literackich⁹⁹.

Podobne są koncepcje wysuwane Jacka Zipesa¹⁰⁰ i Zbigniewa Barana¹⁰¹. Uznanie każdorazowego zapisu baśni ludowej za przekształcenie jej w baśń literacką nie wyczerpuje jednak omawianego problemu. Ryszard Waksmund na przykład stwierdza, że także baśnie literackie należy podzielić na dwie grupy: teksty oparte na wątkach folklorystycznych oraz te, u których źródeł tkwi oryginalny pomysł autora¹⁰². Podobnie rozumuje Violetta Wróblewska – badaczka uznaje, że baśń literacka dzieli się na podtypy: literacką baśń tradycyjną i literacką baśń nowoczesną. Pierwsza z kategorii obejmuje „realizacje sklasyfikowanych przez Krzyżanowskiego wątków bajkowych lub ich kontaminacji, budowane na zasadach ludowej bajki magicznej”¹⁰³. Drugi z podtypów z kolei nie ma charakteru adaptacji i obejmuje teksty „wprowadzające zmiany w obrębie wzorca strukturalnego klasycznej opowieści, proponujące nowe tematy, wątki”¹⁰⁴.

⁹⁸ Tamże.

⁹⁹ Zob. tamże.

¹⁰⁰ Zob. J. Zipes, *Why Fairy Tales Stick. The evolution and Relevance of Genre*, New York 2006, s. 44–45.

¹⁰¹ Zob. Z. Baran, *Idee –mity – symbole w polskich baśniach literackich wydanych w XIX i XX wieku*, Kraków 2006

¹⁰² Zob. R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*, Wrocław 2000, s. 186-187. Waksmund pisze: „Folklor [...] uformował baśń jako wyrazistą, koherentną strukturę genologiczną o określonej morfologii zdarzeń, koncepcji świata przedstawionego, narracji, języka, aksjologii – i to nie ze względu na dziecięcych, lecz dojrzałych odbiorców, doskonale obznajomionych z realiami świata rzeczywistego. [...] O ile na gruncie folkloru baśni (*Volksmärchen*) cechuje się względnie jednolitą i trwałą koncepcją stylistyczną, nastawioną na ekonomię środków wyrazu, podporządkowaną głównie informacji o zdarzeniach, to przy transkrypcji literackiej wchodzą w grę różnorakie tendencje i maniere pisarskie, będące przejawem indywidualnego odczytania kodu folklorystycznego, wprzęgnięcia go w służbę nowych idei i estetyk. A przecież baśń literacka (*Künstmärchen*) to nie tylko mniej lub bardziej dowolne przetworzenie wzorca ludowego, to również indywidualne pomysły autorskie, wykraczające poza tradycyjną topikę folkloru i zmieniające funkcję tekstu”; tamże.

¹⁰³ V. Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003, s. 20.

¹⁰⁴ Tamże.

W związku z powyższymi ustaleniami, w niniejszym tekście za baśnie będą uznawane teksty ludowe zbudowane z elementów fantastycznych (baśnie ludowe, baśnie tradycyjne), ich zapisane wersje oraz teksty, których twórcy jest oryginalny pomysł indywidualnego autora (baśnie literackie).

Przyjrzyjmy się, w jaki sposób autorzy artykułów prasowych i internetowych opisują modę na stosowanie w kulturze popularnej elementów pochodzących z baśni. Pozwoli to na zrekonstruowanie rozwoju owej mody i wskazanie kluczowych dla niej momentów oraz na zaprezentowanie zasadniczych elementów dyskursu medialnego, który się wytworzył wokół tego zagadnienia.

2. Media wobec popularności baśni w kulturze popularnej początku XXI w. – przegląd artykułów

Kluczowym dla niniejszej pracy tekstem, z którego zresztą zaczerpnięte zostało stosowane przeze mnie określenie „moda na baśnie”, jest artykuł Elżbiety Ciapary *Czy bać się baśni*¹⁰⁵, opublikowany w czasopiśmie „Film” w marcu 2012 r. O wadze całego zagadnienia w oczach redaktorów świadczy chociażby to, że tekst stał się najważniejszym tematem tego numeru miesięcznika, z którego okładki spogląda *notabene* Julia Roberts w roli złej królowej z filmu Tarsema Singha *Królowna Śnieżka* (2012). Ciapara przywołuje tu słowa Wojciecha J. Burszty, zdaniem którego znajdujemy się obecnie na samym szczycie drugiej fali mody na baśnie w popkulturze.

Autorka śledzi rozwój tej mody na przykładzie kina. Pierwsza fala popkulturowego zainteresowania baśniami, o której pisze Ciapara, przypadła na lata 80. XX wieku. „Powstały wtedy *Naręczona dla księcia* z Robin Wright, *Labirynt z młodzieńcą* Jennifer Connelly i Davidem Bowie w roli króla gnomów, *Willow* George’a Lucasa oraz kukielkowy *Ciemny kryształ* Jima Hensona i Franka Oza”¹⁰⁶. Hollywood

¹⁰⁵ Zob. E. Ciapara, *Czy bać się baśni?*, „Film” 2012, nr 03, Wszelkie cytaty z tekstu podaję za wersją artykułu dostępną online: <http://film.onet.pl/wiadomosci/publikacje/artykuly/czy-bac-sie-basni,2,5054464,wiadomosc.html> i następne, dostęp: 12.06.2013.

¹⁰⁶ Tamże.

musiało długo czekać na kolejną falę popularności baśni. Jej zwiastuny, zdaniem Ciapary, możemy odnaleźć w popularności fantasy, na przykład w ekranizacji *Władcy Pierścieni* w reżyserii Petera Jacksona.

Taka konstatacja może się wydawać nie do końca słuszna w kontekście fundamentalnych różnic między baśnią a fantasy. Na te różnice wskazuje np. Anna Maria Czernow w tekście *Kiedy baśniowość jest wrogiem fantasy...*¹⁰⁷. Autorka pisze, że światy kreowane w baśniach i utworach fantasy są sobie przeciwstawne. Ten pierwszy jest bowiem umowny, posługuje się symbolem i alegorią, a motywy fantastyczne mają usprawiedliwiać jego funkcjonowanie. Ten drugi zaś jest w zasadzie zbliżony do świata realnego: powinien być wiarygodny, a obecny w nim element fantastyczny musi mieć uzasadnienie, podlegać pewnym zasadom. Szczególnie ważne jest to, że baśnie mają pewną immanentną cechę: determinizm, rozumiany tu jako dążenie do osiągnięcia na końcu utworu idealnej równowagi, tożsamej ze w pełni szczęśliwym zakończeniem. Jak pisze Czernow, w baśni „niezależnie od mających miejsce perypetii, a nawet więcej – niezależnie od niej samej, fabuła zawsze zdąża do określonego zakończenia, którego czytelnik bez trudu może się domyślić na długo przed końcem lektury utworu”¹⁰⁸.

Właściwość ta jest, zdaniem Dmitrija Lichaczowa, pierwotna w stosunku do wszelkich obecnych w baśni przejawów magii, często nierozzerwalnie kojarzonych z tym typem utworu¹⁰⁹. Magia miałaby w tym ujęciu pojawić się w baśni później, w celu uwiarygodnienia i wyjaśnienia pewnych treści. W ten sposób to właśnie determinizm stał się naczelną właściwością, która odróżnia baśń od literatury fantasy. Określanie przykładów tej literatury (i, co z tego wynika, ich adaptacji) mianem „baśni współczesnych” czy „antybaśni” jest zatem nieuzasadnione: wprowadzają one bowiem werystyczny świat przedstawiony, gdzie determinizm zastąpiony zostaje czynnikiem losowym. „Na płaszczyźnie strukturalnej – pisze Czernow – świat przedstawiony generowany przez tekst fantasy jest **taki sam**, jak świat generowany przez utwór

¹⁰⁷ Zob. A.M. Czernow, *Kiedy baśniowość jest wrogiem fantasy...*, [w:] *Kulturowe konteksty baśni*. T. 2, *W poszukiwaniu straconego królestwa*, red. G. Leszczyński, Poznań 2006.

¹⁰⁸ Tamże, s. 99.

¹⁰⁹ Zob. tamże.

realistyczny¹¹⁰. Dlatego też do słów Ciapary, która widzi w popularności fantasy początek mody na baśnie, należy podchodzić z pewną ostrożnością.

Niemniej jednak autorka pisze, że filmowcy, zachęteni sukcesami właśnie tych obrazów, coraz śmielej zaczęli zwracać się ku magii i wymyślonym światom, znanym nam z różnych opowieści. Wkrótce zatem powstały takie dzieła, jak przywoływane przez Ciaparę *Alicja w krainie czarów* Tima Burtona (2010), *Dziewczyna w czerwonej pelerynie* Catherine Hardwicke (2011) czy *Księżę Persji: Piaski czasu* Mike'a Newella (2010)¹¹¹. Kulminacją tej mody na baśnie stały się dwie wersje baśni o Śnieżce – wspomniana *Królowna Śnieżka* w reżyserii Tarsema Singha oraz *Królowna Śnieżka i łowca* Ruperta Sandersa – które pojawiły się na ekranach kin niemal jednocześnie w 2012 roku.

Ciapara pisze następnie, że baśnie opanowują również telewizję. Autorka przywołuje takie tytuły, jak np. seriale *Grimm* oraz *Dawno, dawno temu* (tytuł angielski to *Once Upon a Time*). Hollywood jednak nie powiedziało jeszcze ostatniego słowa w tej kwestii: Ciapara podaje przykłady wciąż będących we wstępnej fazie produkcji *Pinokia* w reżyserii Guillermo del Toro oraz nowej wersji *Pięknej i bestii* tworzonej przez firmę DreamWorks¹¹². Tę falę mody wyprzedził film Terry'ego Gilliana *Nieustraszeni bracia Grimm* z 2005 roku, który, jak zauważa Wojciech J. Burszta, przeszedł wówczas bez echa. „Dziś – stwierdza antropolog – kiedy nadeszła moda na baśnie, Gilliam zapewne miałby większe szanse na sukces. Kino kieruje się falami. W tej chwili znajdujemy się na samym grzbiecie baśniowej fali”¹¹³.

Wnioski, które wysnuwa Ciapara, są zgodne z tezami stawianymi przez Kaję Klimek w nieco wcześniejszym artykule *Baśnie księżniczki popkultury*. W pierwszych akapitach tego tekstu autorka pisze:

¹¹⁰ Tamże, s. 100.

¹¹¹ Należy zaznaczyć, że nie wszystkie wymienione przez Ciaparę filmy można uznać za baśnie – najbardziej dyskusyjnym przykładem wydaje się oparty na grze komputerowej film *Księżę Persji: Piaski czasu*, który, chociaż zawiera pewne baśniowe motywy, jest raczej kinem przygodowym.

¹¹² Zastanawiające jest z kolei to, że tradycyjnie kojarzona z baśniowym repertuarem wytwórnia Walt Disney Pictures ogłosiła, że całkowicie rezygnuje z tworzenia adaptacji klasycznych baśni; zamiast tego wytwórnia skupić się ma na trójwymiarowych, współczesnych historiach. Zob. E. Ciapara, dz. cyt.

¹¹³ Tamże.

„Nie tak dawno do mrocznego lasu za siedmioma górami i siedmioma rzekami przybyła stara czarownica o haczykowatym nosie. Wylądowała przed ukrytą w kniei, nowoczesną willą, która gustownie komponowała się z otoczeniem. «Wiele się tu pozmieniało» – burknęła do siebie, zsiadając z miotły. Minęła zaparkowane przy podjeździe samochody o przyciemnianych szybach i podeszła pod drzwi. W szponiastą, pomarszczoną dłoń ujęła mosiężną kołatkę w kształcie głowy wilka i zastukała, jak to więdźmy mają w zwyczaj, dwa razy. Drzwi się uchylły, a w progu stanął piękny, bladolicy młodzian. Zza niego wychynęło siedem lub osiem równie posągowych postaci – ile, starucha stwierdzić dokładnie nie mogła, gdyż wzrok miała już słaby. Młodzian zwietrzył, z kim ma do czynienia, i na wszelki wypadek wysunął ukryte do tej pory zaostrome kły. «Czego chcesz, Babo-Jago?» – warknął. «Ochłoń, Edwardzie. Też się cieszę, że cię widzę. Przez wzgląd na dawne czasy chciałam was uprzedzić. Wasze rządy w tym świecie się kończą. Dość już tych przepychanek między wampirami a wilkołakami. Wracamy. Rok 2012 należy do Baśni»¹¹⁴.

Klimek, odwołując się do konstatacji Theodora Adorna, pisze, że mimo iż kultura popularna – utożsamiana tu nie do końca słusznie z kulturą masową – jest w stanie „pochłonąć każdy temat i przetworzyć go [...] na lekkostrawną, utartą masę”¹¹⁵, to potrzebuje ona pewnego urozmaicenia, gdyż ciągle przerabianie tych samych motywów staje się w oczach konsumenta coraz bardziej nudne. Z tego powodu, zdaniem Klimek, po latach, które w kulturze popularnej były zdominowane przez modę na wampiry, przyszedł czas na powrót elementów baśniowych do tekstów głównego nurtu¹¹⁶. Autorka przywołuje podobne tytuły, co Ciapara: *Dziewczynę w czerwonej pelerynie* Hardwicke, dwie wersje opowieści o Śnieżce (w momencie opublikowania artykułu nie miały one jeszcze premiery), czy seriale *Grimm* i *Dawno dawno temu*. W artykule pojawia się jednak znacznie więcej tekstów, które – w przeciwieństwie do niektórych przykładów przywołanych przez Ciaparę – w jednoznaczny sposób można

¹¹⁴ K. Klimek, *Baśnie księżniczki popkultury*, „Dwutygodnik”, 2011, nr 72, online: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2967-basnie-ksiezniczki-popkultury.html>, dostęp: 05.04.2013.

¹¹⁵ Tamże.

¹¹⁶ Co ciekawe, Klimek, podobnie jak Ciapara, wskazuje na zainteresowanie baśniami w latach 80. XX wieku. Przywołany zostaje przez nią film *Towarzystwo wilków* (ang. *The Company of the Wolves*) Neila Jordana z 1984 roku, nakręcony na podstawie opowiadania Angeli Carter o tym samym tytule, opublikowanego w tomie *The Bloody Chamber and Other Stories* z 1979 r.

określić jako baśniowe. Klimek pisze zatem o filmie *Hanna* w reżyserii Joe Wrighta (2011) oraz o dziełach przedstawicielki kina wysokoartystycznego, Francuzki Catherine Breillat. Reżyserowane przez nią nowe wersje klasycznych baśni – np. *Sinobrody* (fr. *Barbe Bleue*, 2009) czy *Śpiąca królewna* (*La belle endormie*, 2011) – są autorskimi interpretacjami przeprowadzonymi w duchu Bettelheimowskiej lektury tekstów baśniowych¹¹⁷. Klimek nie ogranicza się jednak w swoim artykule do kina – analizując popularność baśniowych motywów przywołuje także stworzoną przez Billa Willingham’a serię komiksową *Baśnie* (*Fables*), wydawaną już od 2002 roku. Konstatacja Klimek nie dziwi – uznaje ona (jak się okazało – słusznie), że rok 2012 będzie obfitował w baśniowe utwory: „Księżniczka [popkultura - MS] może zasiadać do stołu. My zaś będziemy żyli długo i szczęśliwie, bo przecież najbardziej kochamy te historie, które dobrze znamy”¹¹⁸.

Nietrudno także znaleźć autorów zagranicznych, którzy poddają analizie ogromną popularność baśni we współczesnej kulturze popularnej. Liczbę tekstów podejmujących ten temat można liczyć w dziesiątkach, a być może nawet setkach. Na przykład Graeme McMillan w pochodzącym z maja 2012 r. artykule *Another Bite of the Poisoned Apple: Why Does Pop Culture Love Fairy Tales Again?*¹¹⁹ analizuje przyczyny całego zjawiska. Posiłkuje się tymi samymi tytułami, co Ciapara i Klimek, ale podkreśla również, że moda na baśnie nie jest zjawiskiem właściwym tylko dla filmu. Przywołany zostaje autor trylogii *fantasy Mroczne materie* Philip Pullman, wydający swoje własne wersje takich opowieści, jak *Kopciuszek*, *Roszpunka* i *Królewna Śnieżka*, czy – już wspomniane – świętujące w 2012 r. dziesięciolecie komiksowe *Fables*, które, jak pisze McMillian, osiągnęły wówczas największy od czasów *Sandmana* Neila Gaimana sukces w historii wydawnictwa Vertigo.

McMillian uznaje, że u źródeł mody na baśnie tkwić może coraz silniej zaznaczane wkraczanie do popkultury perspektywy feministycznej. „Przez dekady

¹¹⁷ Zob. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. I i II, przeł. D. Danek, Warszawa 1985.

¹¹⁸ Zob. K. Klimek, dz. cyt.

¹¹⁹ Zob. G. McMillian, *Another Bite of the Poisoned Apple: Why Does Pop Culture Love Fairy Tales Again?*, online: <http://entertainment.time.com/2012/05/30/another-bite-of-the-poisoned-apple-why-does-pop-culture-love-fairy-tales-again/>, dostęp: 05.04.2013.

science fiction i fantasy okazywały się dominującymi gatunkami w zakresie przynoszenia zysków, ale były też nieustannie oskarżane o bycie zbyt męskocentrycznymi lub też zbyt zależnymi od męskich fantazji¹²⁰, w przeciwieństwie do współczesnych utworów baśniowych, w których – co prawda nie bez wyjątków, np. serialu *Grimm* – prym zdają się wieść kobiety. Tak jest np. w obu wersjach *Śnieżki* z 2012 roku czy serialu *Dawno dawno temu*. Co ciekawe, źródeł takiego konstruowania historii McMillian doszukuje się m.in. w utworach o wampirach – *Zmierzchu* i *Buffy: postrach wampirów*. Jakkolwiek tezy te można uznać za dyskusyjne, to główny wniosek wypływający z omawianego tekstu jest jak najbardziej słuszny – „popkultura wszelkiego rodzaju stawia na baśnie jako na oficjalną *next big thing*”¹²¹.

W najnowszym z omawianych artykułów Ethan Gilsdorf¹²² mówi nie tylko o modzie, trendzie czy nurcie, ale wręcz o baśniowej obsesji, swoistej epidemii, na którą zapadła popkultura po latach opanowanych przez teksty *fantasy*. Autor wskazuje na niespotykane nawet w latach 80. zainteresowanie baśniami (szczególnie Grimmowskimi), które pojawiają się nawet tam, gdzie odbiorcy by się ich nie spodziewali – przykładem jest *Śpiąca królewna*, zręcznie wpleciona w fabułę najnowszego filmu Quentina Tarantino *Django Unchained*. Gilsdorf zauważa, powołując się na autorytet badaczki Marii Tatar, że współczesne popkulturowe, skierowane do dorosłych baśnie są znacznie bardziej mroczne niż tworzone wcześniej wariacje na temat tradycyjnych tekstów. Można to odczytywać jako swoisty powrót do korzeni: „dawniej straszne i mroczne, baśnie wyobrażono sobie w XIX wieku na nowo, jako rozrywkę dla dzieci. «Zostały wyniesione jak stare meble z salonu do przedszkola, tak ujął to Tolkien» – wyjaśnia Tatar. Wraz z pojawieniem się filmu, [...] to, co niegdyś dorośli opowiadali sobie przy ognisku, zmieniło się w rodzaj kreskówki. Szczególnie Disney przodował w odrzucaniu tego, co najbardziej nieprzyjemne – opuszczenia dziecka, kanibalizmu, kazirodztwa. «Dziś – mówi Tatar – znów stykamy się z bardziej

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ Tamże. Tłum. robocze na potrzeby niniejszego tekstu – MS.

¹²² Zob. E. Gilsdorf, *Hollywood's Grimm obsession. Why grown-ups embrace the promise of happily ever after, now more than ever*, online: <http://www.bostonglobe.com/magazine/2013/03/23/hollywood-fairy-tale-obsession/JWDnhD8EoliH8yKj75iV6I/story.html>, dostęp: 05.04.2013.

mrocznymi elementami tych opowieści»¹²³. Na końcu artykułu Gilsdorf podaje liczbę filmowych baśni, które powstały i mają powstać w latach 2012-2014: według ustaleń autora artykułu będzie ich około dwudziestu, co dobitnie ukazuje zasięg całego zjawiska.

Na szczególną cechę tekstów wpisujących się w modę na baśnie zwraca uwagę Emily Kolars. Zgodnie z tytułem jej tekstu *Fractured fairy tales in pop culture*¹²⁴ [Pęknięte baśnie w popkulturze], opowieści te są w jakiś sposób „połamane”, „pęknięte”: odbiorcy mogą obserwować dobrze znane historie z punktu widzenia innej postaci niż zwyczajowy protagonista, baśniowe kategorie dobra i zła są odwrócone lub zrelatywizowane, a same opowieści często przeniesione do współczesności. Kolars przywołuje przykłady, które pojawiły się już wielokrotnie w niniejszej pracy, a więc filmy *Królowna Śnieżka i łowca* i *Dziewczynka w czerwonej pelerynie* oraz seriale *Grimm* i *Dawno dawno temu*. Oprócz tego autorka uznaje za „pękniętą baśń” reprezentującą literaturę popularną książkę Alethei Kontis *Enchanted*. Co interesujące, w artykule – po raz kolejny – pojawia się jeden starszy tekst: zbiór opowiadań Angeli Carter *The Bloody Chamber*, zwiastujący lata 80. Autorka zdaje się więc dostrzegać w dzisiejszych tekstach pewną kontynuację czy odrodzenie dawniejszej popularności baśniowych motywów.

Poczyniony wyżej krótki i z konieczności mocno ograniczony przegląd artykułów pozwala wysnuć pewne wnioski, które będą przydatne w dalszej części niniejszej pracy. Przede wszystkim, powtarzające się przywołanych tekstach przykłady umożliwiają rekonstrukcję przebiegu mody na baśnie. Poprzedzała ją popularność fantasy w latach 90. XX wieku i na początku następnego stulecia oraz moda na wampirze romanse dla młodzieży. Pierwsze zwiastuny tej mody pojawiły się z kolei w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku. Od początku obecnie trwającej dekady możemy zaś obserwować – wciąż trwającą i zapewne nie mającą się szybko skończyć – kulminację mody na baśnie, którą wyznacza niebywała liczba baśniowych tekstów

¹²³ Tamże. Tłum. robocze na potrzeby niniejszego tekstu – MS.

¹²⁴ Zob. E. Kolars, *Fractured fairy tales in pop culture*, online: <http://www.voxmagazine.com/stories/2012/10/25/fractured-fairy-tales/>, dostęp: 05.04.2013.

pochodzących z różnych dziedzin kultury. Należy też zaznaczyć, że większość wskazywanych przez autorów artykułów dzieł nawiązuje do baśni mających swoje źródło w folklorze; teksty odwołujące się do nowoczesnych baśni literackich są tu reprezentowane w znacznie mniejszym stopniu.

Drugim ważnym wnioskiem wypływającym z lektury przywołanych tekstów jest to, że tworzone obecnie reinterpretacje baśni są kierowane przede wszystkim do odbiorców dorosłych, a nie do dzieci. W związku z tym utwory te stają znacznie bardziej mroczne niż opowieści, do których w XX wieku czytelnicy i widzowie zostali przyzwyczajeni. Jest to zresztą, jak zauważyła przywołana przez Ethana Gilsdorfa Maria Tatar, swoisty powrót tych tekstów do korzeni. Podobne stanowisko przedstawia Weronika Kostecka w tekście *Od aksjologii do estetyki? Grimmowskie ujęcia okrucieństwa i grozy w «Kinder- und Hausmärchen» jako inspiracja dla twórców współczesnej fantastyki*¹²⁵. Autorka pisze, że okrucieństwo i groza od zawsze były właściwe baśniom (co doprowadziło zresztą do absurdalnych zarzutów o tworzenie podwalin dla nazizmu stawianym opowieściom braci Grimm¹²⁶). Tworzone współcześnie dla odbiorcy dorosłego, często makabryczne i niepokojące dzieła, podejmując grę z tradycją, pokazują, że historia baśni zatoczyła koło. W nowych tekstach często powracają brutalność, niepokój i strach, których często brakowało tworzonym w XX wieku utworom odwołującym się do baśni¹²⁷. Zdaniem Kosteckiej nie należy tego poczytywać za negatywną cechę owych utworów. Jak bowiem pisze Pierre Péju, „często właśnie te chwile grozy, strachu i drżenia ostatecznie zakotwiczą baśnie w naszym wspomnieniu”¹²⁸.

¹²⁵ Zob. W. Kostecka, *Od aksjologii do estetyki? Grimmowskie ujęcia okrucieństwa i grozy w «Kinder- und Hausmärchen» jako inspiracja dla twórców współczesnej fantastyki*, [w:] *Grimm: Potęga dwóch braci. Kulturowe konteksty «Kinder- und Hausmärchen»*, red. W. Kostecka, Warszawa 2013.

¹²⁶ Zob. np. W. Osterloff, *Kryminalistyka i bajki Grimma*, [w:] *Beniaminek czy podrzutek. Głosy o literaturze dla dzieci i młodzieży*, wyb. tekstów H. Bielawska, Warszawa 1982, s. 11–12. Na temat oskarżeń stawianym baśniom braci Grimm zob. N. Kuc, *Bracia Grimm na ławie oskarżonych. Z problemów recepcji*, [w:] *Grimm: Potęga dwóch braci...*, dz. cyt.

¹²⁷ Zob. W. Kostecka, dz. cyt., s.

¹²⁸ P. Péju, *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*, przeł. M. Pluta, Warszawa 2008, s. 24.

W przywołanych wyżej tekstach pojawia się jeszcze jeden powtarzający się element: ich autorzy zauważają – czy to dobitnie, jak czyni to Ciapara, czy też pretekstowo, jak Kolars – że mieliśmy już w popkulturze okres, kiedy baśnie były niezwykle chętnie stosowane przez twórców: lata 80. XX stulecia. W związku z powtarzaniem się odwołań do pochodzących z tych lat tekstów, postawiona przez Ciaparę teza o tym, że wystąpiła wówczas pierwsza fala mody na baśnie, wydaje się zdecydowanie słuszna.

3. Baśń i baśniowość w kulturze popularnej lat 80. XX w.

Zanim zatem przejdziemy do omówienia trwającej dziś fali mody na baśnie, przywołajmy kilka przykładów ukazujących skalę zjawiska w latach 80. XX w. Ówczesne zainteresowanie baśniami w popkulturze zdaje się antycypować pozycja, którą niekoniecznie określilibyśmy mianem „popularnej”, a mianowicie wydany w 1979 r. zbiór opowiadań Angeli Carter *The Bloody Chamber*¹²⁹. Zawiera on przekształcone wersje znanych baśni, np. *Sinobrodego*, *Pięknej i Bestii*, *Kota w butach*, *Królewny Śnieżki* czy *Czerwonego Kapturka*. Warto zaznaczyć, że wątki baśniowe pojawiają się także w innych tekstach Carter, np. opowiadaniach z tomu *Czarna Wenus*¹³⁰, który pochodzi z 1985 r, czy w utworach wydawanych w czasopismach bądź antologiach.

Urszula Śmietana określa praktyki, za pomocą których Carter tworzy swe utwory, mianem „inspirującego badawczo i interpretacyjnie literackiego recyklingu”¹³¹. Zdaniem tej autorki Carter „re-Grimm-uje”¹³² baśnie, tzn. zmienia sens i wartość baśniowego potencjału, i jednocześnie polemizuje z Bettelheimowską terapeutyczną

¹²⁹ Zob. A. Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, London 1979.

¹³⁰ Zob. A. Carter, *Czarna Wenus: opowiadania*, wyb., przeł., wstępem i przypisami opatr. A. Ambros, Warszawa 2000.

¹³¹ U. Śmietana, *Re-Grimm-owanie baśni. Kulturoterapia Angeli Carter*, „Czas Kultury”, 2004, nr 4, s. 48.

¹³² Angel Carter, co ważne, nie korzysta tylko z baśni Grimmów, ale też np. z wersji Charles'a Perraulta.

lekturą tych tekstów¹³³. W ten sposób Carter ujawnia i dekonstruuje pewne fundamenty tradycji kulturowej, zwłaszcza mity społeczne i seksualne, obecne w baśniach. W opowiadaniach tych „Czerwony Kapturek poprosi Wilka do tańca, a Kopciuszek odmówi Księżciu kadryla w pierwszej parze”¹³⁴. Pisarstwo Carter, interpretowane zazwyczaj w duchu postmodernistyczno-ludycznym, spotyka się także z bardzo dużym zainteresowaniem ze strony krytyki feministycznej¹³⁵. W tym przypadku pojawia się jednak pewien problem. Jak pisze Śmietana, „z jednej strony, [ta krytyka] podkreśla konstruktywne dla *womens writing* przepisywanie baśni i mitów z kobiecego punktu widzenia, wydobywanie z nich zaszyfrowanych, ocenianych znaków kobiecej cielesności/seksualności i odświeżanie wizerunków kobiet, z drugiej zaś, gani autorkę za niejednoznaczność i prowizoryczność kreślonych obrazów, za wszechobecną w jej tekstach ironię”¹³⁶. Sama Śmietana uznaje jednak, że Carter nie można odmówić zasług na tym polu. Proponuje ona bowiem „kobietom – Śpiącym Królewnom, patriarchalnym Kopciuszkom – kulturoterapię, rozumianą jako aktywne i twórcze wykorzystywanie dziedzictwa kulturowego do artykulacji własnych doświadczeń i zaspokojenia potrzeb, co stanowi warunek *sine qua non* konstytuowania się pełnej podmiotowości. Proponuje też terapię samej (wyczerpanej) kultury, której trzeba zwrócić wolność, aby mogła samoistnie re-generować swoje treści i formy”¹³⁷.

Innym przykładem jest tom opowiadań Tanith Lee *Red as Blood or Tales from the Sisters Grimm*¹³⁸ (1983). Autorka zawarła w nim przekształcone wersje baśni braci Grimm, Charles'a Perraulta, Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve oraz Aleksandra Afanasjewa. Zostają one osadzone w określonych realiach czasoprzestrzennych (np. średniowieczna Europa, XIX-wieczna Skandynawia), co jest zerwaniem z często spoty-

¹³³ Zob. tamże, s. 49.

¹³⁴ Tamże, s. 50. Śmietana pisze dalej, że Re-Grimm-ując baśnie o Czerwonym Kapturku, Kopciuszkę, Śpiącej Królewnie, [Carter] stara się przekroczyć [...] represyjną matrycę seksualną i otworzyć erotykę na inne formuły spełnienia. Wpuszcza do tekstu żeński żywioł (*écriture féminine*) i proponuje inną ekonomię (czy raczej etykę) erotyczna, która relacji kat-ofiara przeciwstawia spotkanie w różnicy i wymianę darów. Przemieszanie Grimmowskich porządków odbywa się więc tu w duchu feministycznym, a treść żeńskiego imaginarij konkretyzuje na poziomie symbolicznym, między innymi w postaci Matki i Zwierzęcia”. Tamże, s. 51.

¹³⁵ Zob. tamże, s. 49-50.

¹³⁶ Tamże, s. 50.

¹³⁷ Tamże.

¹³⁸ Zob. T. Lee, *Red as Blood or Tales from the Sisters Grimm*, New York 1983.

kaną w baśniach (szczególnie tych wywodzących się z folkloru) ideą nieokreślonej przeszłości. Mamy tu co prawda historie, które łatwiej nam kojarzyć z czasoprzestrzenią baśniową (np. nową wersję baśni o Królowie Śnieżce, umiejscowioną w XIV-wiecznej Europie, czy przekształconą opowieść o Kopciuszku, rozgrywającą się we Francji w XVI w.), ale pojawiają się też takie teksty, których miejsce i czas akcji są o wiele bardziej zaskakujące (np. historia o szczurołapie z Hameln przeniesiona do Azji w I w. przed Chrystusem lub opowiadanie nawiązujące do *Pięknej i Bestii*, które rozgrywa się w dalekiej, nieokreślonej przyszłości). Opowieści te – zgodnie z zapowiedzią zawartą w tytule¹³⁹ – są mroczne, pełne grozy i przemocy oraz często perwersyjnej seksualności¹⁴⁰. Weronika Kostecka pisze, że autorka „zaskakująco przekształca wspomniane motywy zgodnie z postmodernistyczną regułą wytrącania odbiorcy z jego przyzwyczajzeń i oczekiwań [...]”. Lee potęguje czytelnicze uczucie grozy poprzez tworzenie silnie niepokojących literackich obrazów, sugerowanie istnienia groźnej i fascynującej zarazem tajemnicy, stosowanie chwytu niedomówienia, działającego na wyobraźnię czytelnika¹⁴¹.

Przywołajmy również przykłady pozaliterackie. Elżbieta Ciapara, jak pamiętamy, wskazuje na następujące filmy: *Narzeczoną dla księcia* (1987) Roba Reinera na podstawie powieści Williama Goldmana, *Labirynt* (1986) Jima Hensona, *Willow* (1988) Rona Howarda oraz *Ciemny kryształ* (1982) Jima Hensona i Franka Oza.

¹³⁹ Przymiotnik w stopniu wyższym „Grimmer” można rozumieć dwojako: albo jako „bardziej ponury”, „bardziej groźny” (od ang. *grim* - ponury, groźny, przygnębiający, srog, zacięty) bądź też jako „bardziej Grimmowski” (w domyśle – niż same baśnie braci Grimm). Adrianna Kucińska uważa, że w języku angielskim między przymiotnikiem „*grim*” i słowem „*Grimm*” istnieje duże podobieństwo brzmieniowe i morfologiczne. Zdaniem autorki taki hipotetyczny związek między oboma wyrazami pobudza wyobraźnię angielskich odbiorców, mimowolnie łączących nazwisko niemieckich braci właśnie z przywołanymi wyżej znaczeniami przymiotnika „*grim*”. Zob. A. Kucińska, *Czy „Grimm” oznacza „grim”?* *Treść a nastrój w baśniach Jacoba i Wilhelma Grimmów*, [w:] *Grimm: Potęga dwóch braci...*, dz. cyt.

¹⁴⁰ Dobrym przykładem jest tytułowe opowiadanie z omawianego zbioru – *Red as Blood*. W tej opowiedzianej na nowo baśni o Śnieżce Lee odwraca tradycyjne baśniowe role: „zła” królowa, narrator całego utworu, jest tu mądrą kobietą, pragnącą ustrzec siebie i swych poddanych przed niesionym przez pasierbicę-wampira niebezpieczeństwem. Bianka, bo takie imię nosi w opowiadaniu Lee dziewczynka, wysysa (dosłownie) wszelkie siły życiowe ze swego ojca, pozostawiając blizny na jego przyrodzeniu, a także uwodzi i zabija zarówno mającego ją zgładzić myśliwego, jak i spotkanego nocą w lesie podróżnika. Z letargu budzi ją najprawdopodobniej nie pocałunek księcia, lecz dokonany przez niego na jej nieruchomym, martwym ciele gwałt. Całe opowiadanie kończy się sceną, w której dawna władczyni, ogolona, naga i wysmarowana gęsim tłuszczem, zostaje wrzucona do gorącego pieca i spalona. Zob. T. Lee, *Red as Blood (Europe: The Sixteenth Century)*, [w:] tejsze, *Red as Blood...*, dz. cyt.

¹⁴¹ W. Kostecka, dz. cyt., s. 161.

Dzieła te nie odwołują się do baśni mających swe źródło w folklorze, pojawia się też w nich wiele cech typowych dla fantasy, ale elementy baśniowe również są w nich obecne w mniejszym (*Labirynt*) bądź większym (*Naręczona dla księcia*) stopniu.

W tym okresie pojawiły się także inne obrazy, które łączyły w sobie konwencję baśniową i elementy właściwe innym gatunkom. I tak mariaż baśni i fantasy jest obecny np. w filmie *Niekończąca się opowieść* Wolfganga Petersena z 1984 r. (podstawę scenariusza, który jednak bardzo daleko odszedł od oryginału, stanowiła powieść *Niekończąca się historia* Michaela Ende z 1979 r.). Innym filmowym przykładem, na który powołuje się z kolei Kaja Klimek w swoim artykule, jest „baśniowy horror” *Towarzystwo wilków* (1984) Neila Jordana. Scenariusz tego obrazu napisała Angela Carter na podstawie własnego opowiadania o tym samym tytule ze wspomnianego tomu *The Bloody Chamber*. Film, tak jak opowiadanie Carter, jest mroczną, przepełnioną symbolicznymi obrazami i krwawymi scenami opowieścią nawiązującą do *Czerwonego kapturka*.

W latach 80. powstały również filmy, które bezpośrednio odwoływały się do baśni dobrze znanych i zakorzenionych w świadomości zbiorowej zachodnich odbiorców; w dalszej części tekstu określać będę te utwory jako kanoniczne bądź klasyczne¹⁴². Warto wymienić zwłaszcza cykl *Cannon Movie Tales*. Projekt, ogłoszony na festiwalu filmowym w Cannes w 1986 roku, miał początkowo składać się z szesnastu filmów, reżyserowanych przez różnych twórców. Ostatecznie w latach 1986-1989 na ekranach pojawiło się dziewięć z nich: *Rumpelstiltskin*, *Królowna Śnieżka*, *Piękna i Bestia*, *Jaś i Małgosia*, *Kot w butach*, *Czerwony Kapturek*, *Śpiąca królowna*,

¹⁴² Przez „kanoniczne” bądź „klasyczne” opowieści rozumiem tu, zgodnie z koncepcją Jacka Zipesa, najbardziej rozpoznawalne, najczęściej powielane i adaptowane w obrębie zachodnieuropejskiego kręgu kulturowego baśnie (przede wszystkim te mające swe źródło w folklorze). Badacz pisze, że klasyczny baśniowy kanon istnieje w świecie zachodnim przynajmniej od XIX w., a należą do niego m.in. takie opowieści (głównie oparte na wątkach ludowych,) jak *Kopciuszek*, *Czerwony Kapturek*, *Śpiąca królowna*, *Jaś i Małgosia*, *Rozpuka*, *Titelity*, *Żabi król*, *Królowna Śnieżka*, *Sinobrody*, *Jaś i magiczna fasola*, *Księżniczka na ziarnku grochu*, *Mała syrenka*, *Brzydkie kaczątko*, *Cudowna lampa Aladyna*, *Ali-baba i czterdziestu rozbójników* i inne. Opowieści te, zdaniem Zipesa, były w XIX i XX w. najczęściej spośród wszystkich utworów określanymi mianem baśni przedrukowywane i powielane w wielu formach, stając się na różne sposoby elementem kulturowych praktyk dyskursywnych. Uległy z tego powodu swoistej „mityzacji” i zaczęły być odbierane jako opowieści naturalne; odbiorcy, jak dowodzi Zipes, traktują je jako element własnej kulturowej tożsamości; coś, z czym się narodzili. Zob. J. Zipes, *Why Fairy Tales Stick...*, dz. cyt., s. 41.

Żabi król oraz oparte na utworze Hansa Christiana Andersena *Nowe szaty cesarza*. Miały być one wyświetlane w kinach, a później trafić do telewizji i na kasety video. Cykl był skierowany przede wszystkim do dzieci w wieku od 2 do 10 lat, a ambicją twórców było przypomnienie najbardziej znanych baśniowych historii, którymi – zgodnie ze słowami producenta, Menahema Golana – przestało się jakiś czas wcześniej interesować Walt Disney Pictures¹⁴³.

Rzeczywiście – wytwórnia nie produkowała animowanych adaptacji klasycznych baśni od 1959 r., kiedy to na ekranach kin gościła *Śpiąca królewna*. Menahem Golan nie mógł jednak się spodziewać, że Walt Disney Pictures jeszcze w latach 80. powróci do baśniowego repertuaru. W 1989 premierę miała nawiązująca do utworu Hansa Christiana Andersena *Mała syrenka* (zakończenie utworu zostało zmienione – tytułowej bohaterce udało się połączyć z księciem, co na poziomie struktury zbliżyło obraz do typowych bajek magicznych), dwa lata później *Piękna i Bestia*, zaś w 1992 roku – film oparty na opowieści znanej z *Księgi Tysiąca i Jednej Nocy*, czyli *Aladyn*. Później jednak wytwórnia znów porzuciła wątki baśniowe – kolejną animacją nawiązującą do klasycznych opowieści miała się okazać dopiero *Księżniczka i żaba* (2009), odwołująca się do *Żabiego króla*.

Moda na baśnie w kulturze popularnej pojawiła się w latach 80. także w Polsce. Jej przejawem był *Pierścień i róża* (1986) w reżyserii Jerzego Gruzy. Film, w którym pojawiła się plejada gwiazd polskiego kina (m.in. Leon Niemczyk, Zbigniew Zamachowski, Katarzyna Figura, Krystyna Tkacz), to musicalowa adaptacja baśniowej satyry Williama Makepeace'a Thackeraya¹⁴⁴, autora *Tagowiska próżności*. Podobnie jak książka, jest „samoświadomie przesadny w traktowaniu baśniowych bohaterów jako bohaterów komicznych”¹⁴⁵. Film wydaje się jednak jeszcze mniej poważny niż utwór Thackeraya. W wersji książkowej, jak zauważa Ellen Tremper, możemy dostrzec pewną dychotomię między obowiązkiem i pragmatyzmem z jednej, a przyjemnością i

¹⁴³ Zob. [b.a], *10 major directors set for „Aria”*, „Pittsburgh Post-Gazette”, 20.10.1986, s. 14.

¹⁴⁴ Zob. W.M. Thackeray, *Pierścień i róża czyli Historia Lulejki i Bulby z rysunkami autora: pantomima przy kominku dla dużych i małych dzieci*, przeł. Z. Rogoszówna, Wrocław 1995.

¹⁴⁵ Zob. J. Tiffin, hasło „Thackeray, William Makepeace (1811-1863)”, [w:] *The Greenwood Encyclopedia of Folktales & Fairy Tales*, tom 3: Q-Z, red. D. Haase, Westport-Londyn, 2008, s. 953. Tłum. robocze na potrzeby niniejszego tekstu – MS.

eskapizmem z drugiej strony, a w samym utworze ukryte zostały krytyczne odniesienia do czasów autorowi współczesnych¹⁴⁶. Świadczy o tym także pełen tytuł utworu. Zawarte w nim określenie „*pantomima przy kominku dla dużych i małych dzieci*” jest sugestią podwójnego adresu czytelniczego. W filmie *Gruzy* z kolei, jak się zdaje, dominuje absurdalny humor i spektakularne sceny muzyczne: można się w nim doszukać przyjemności i pewnego eskapizmu, ale odwołania do rzeczywistości ulegają zatarciu (choć nie można wykluczyć, że dokładniejsza analiza pozwoliłaby na odnalezienie pewnych nawiązań do Polski lat 80.).

Także w ówczesnej telewizji pojawiło się wiele obrazów opowiadających baśnie na nowo bądź wprowadzających baśniowe elementy. Na przykład w latach 1982-1987 stacja Showtime nadawała program dla dzieci *Faerie Tale Theatre*. Zawierał on krótkie filmy reżyserowane przez takich uznanych twórców jak Tim Burton czy Francis Ford Coppola. Były to adaptacje klasycznych baśni, takich jak *Królowna Śnieżka*, *Śpiąca królowna*, *Czerwony Kapturek*. Z kolei stworzony przez Jima Hensona program *The Storyteller* odwoływał się do mniej znanych opowieści, pochodzących ze zbioru braci Grimm czy z folkloru niemieckiego i celtyckiego, ale też np. do opowieści rosyjskich (*Rycerz i śmierć*; odcinek programu opierał się na opracowaniu opowieści zawartym w tomie *The War of the Birds and the Beasts and other Russian Tales* Arthura Michella Ransome'a z 1984 r.).

Dwa kolejne przykłady są szczególnie ciekawe, gdyż antycypowały pewne rozwiązania, które stały się bardzo popularne w utworach będących przejawami aktualnie trwającej fali mody na baśnie. Pierwszym z nich jest serial *Piękna i Bestia*, nadawany w latach 1987-1990. Program opowiadał o młodej prawniczce Catherine Chandler, która wracając wieczorem do domu zostaje brutalnie pobita i zostawiona na pewną śmierć. Z pomocą przychodzi jej mężczyzna, Vincent, który z powodu swego odrażającego wyglądu ukrywa się w podziemiach Nowego Yorku. Wkrótce kobieta zaczyna poszukiwać napastników, a bohater – tytułowy „Bestia” – czuwa nad jej bezpieczeństwem. Program nie jest oczywiście baśnią, lecz raczej serialem

¹⁴⁶ Zob. E. Temper, *Commitment and Escape: The Fairy Tales of Thackeray, Dickens, and Wilde*, „The Lion and the Unicorn”, 1978, nr 2.1, s. 39.

sensacyjnym, lecz wprowadza tytuł i motywy znane z klasycznej wersji historii o pięknej i bestii, czyniąc z nich klucz do swojej interpretacji – tym tropem podąży wiele dzieł tworzonych w drugiej dekadzie XXI w.

Z kolei serial *The Charmings*, tworzony w latach 1987-1988, opowiada o Królowie Śnieżce i jej ukochanym księciu, którzy zostają magicznie przeniesieni przez złą królową do XX-wiecznych Stanów Zjednoczonych. Starają się oni przystosować do nowej rzeczywistości, ale wciąż są obserwowani przez królową i jej magiczne zwierciadło. Zawarta w serialu idea przeniesienia znanych baśniowych postaci do współczesności, wraz ze wszelkimi skutkami tej czasoprzestrzennej zmiany, okaże się po latach jednym z najpopularniejszych zabiegów stosowanych przez twórców współczesnych dzieł odwołujących się do tego typu utworów.

To oczywiście nie wszystkie dzieła popkultury powstałe w latach 80. XX stulecia. Można przypomnieć także o *Zaklętej w sokoła* (1985) Richarda Donnera, czechosłowackim serialu *Arabela* (1978-1980) czy mniej znanym filmie *Perinbaba* [Pani Zima] (1985) słowackiego reżysera Juraja Jakubisko. Wydaje się, że taka wielość tytułów jednoznacznie pozwala stwierdzić, że w latach 80. XX w. wystąpiła fala mody na baśnie, której echa można było usłyszeć jeszcze na początku lat 90. Jednak większość tych dzieł nie odniosła wielkich sukcesów kasowych, co, jak pisze Elżbieta Ciapara, „na kilkanaście lat zniechęciło filmowców do baśniowego repertuaru”¹⁴⁷. W latach 90. kolejny raz z baśni zrezygnowała wytwórnia Walt Disney Pictures, pojawiało się coraz mniej filmów aktorskich nawiązujących do tego typu utworów, a także pisarze, szczególnie autorzy literatury popularnej, zdawali się odwracać od tych tekstów¹⁴⁸. Moda na baśnie miała powrócić kilkanaście lat później, już w XXI wieku. Rozwój techniki cyfrowej, efekty komputerowe i system 3D przyniosły tym dziełom nowe możliwości i sprawiły, że kino „może się dziś pokusić o kreowanie światów, które niedawno wydawały się nieosiągalne”¹⁴⁹. Także twórcy innych dziedzin kultury

¹⁴⁷ E. Ciapara, dz. cyt.

¹⁴⁸ Pojawiły się oczywiście pewne wyjątki. Jednym z nich jest opowiadanie Neila Gaimana *Szkło, śnieg i jabłko*, opublikowane pierwotnie w 1994 r. Zob. N. Gaiman, *Szkło, śnieg i jabłko*, [w:] tegoż, *Dym i lustra*, przeł. P. Braiter, Warszawa 2002.

¹⁴⁹ E. Ciapara, dz. cyt.

popularnej powrócili do baśni, o czym świadczą niezliczone książki, gry komputerowe, komiksy itp. odwołujące się do tych opowieści.

ROZDZIAŁ TRZECI

Baśń zapisana – literatura popularna

1. Baśń i literatura – od przekazu ustnego do *retellingu*

Jak pamiętamy, baśń jest w niniejszej pracy rozumiana, po pierwsze, jako baśń tradycyjna, funkcjonująca w obiegu ustnym, a po drugie – jako baśń literacka w dwóch odmianach: pierwszy rodzaj obejmuje utwory mające swoje źródło w folklorze (są to głównie zapisane wersje tradycyjnych opowieści), a drugi – teksty oparte na oryginalnym pomysłe indywidualnego autora, wprowadzające nowe tematy i wątki (czyli, w rozumieniu Violetty Wróblewskiej, literackie baśnie nowoczesne). Jak pisze Jolanta Ługowska, baśnie literackie „wywodzą się [...] zarówno z tradycji folklorystycznej, jak i z doświadczeń literatury pięknej, przejmując i niejako «dziedzicząc» z jednej strony charakterystyczną dla folkloru prostotę układów fabularnych, a z drugiej zaś – właściwe literaturze autorskiej artystyczne wyrafinowanie»¹⁵⁰.

Ługowska twierdzi, że podstawami strukturalnymi baśni są opowiadanie i powieść¹⁵¹. Baśń zamknięta w opowiadaniu, właściwa przede wszystkim twórczości ludowej i zapisom tradycyjnych ustnych opowieści, jest przy tym „formą pierwotną, embrionalną, stanowiącą zazwyczaj swoistą kontynuację folklorystycznej tradycji gatunku”¹⁵². André Jolles określa samą baśń ludową mianem „prostej formy” i zalicza ją do form „samopowstających”, tzn. „wyłaniających się bezpośrednio z języka i kształtujących się w nim bez świadomego udziału twórcy”¹⁵³. Ponadczasowość baśni, zdaniem Jollesa, wynika z samego sposobu opowiadania właściwego dla tego gatunku:

¹⁵⁰ J. Ługowska, *Opowiadanie i powieść jako podstawy strukturalne baśni*, [w:] *Barwy świata baśni*, dz. cyt., s. 57.

¹⁵¹ Zob. tamże.

¹⁵² Tamże, s. 58.

¹⁵³ Zob. A. Jolles, *Baśń*, przeł. R. Handke, „Przegląd Humanistyczny, 1965, nr 5. Cyt., za: J. Ługowska, *Opowiadanie i powieść...*, dz. cyt., s. 58.

narrator „nie eksponuje [...] wyjątkowości czy wybitności poszczególnych ogniw fabularnych, nie zatrzymuje się na dłużej przy detalach opowieści, «skacze» natomiast od zdarzenia do zdarzenia, wydobywając przez to swoistą logikę i sugestywnie eksponując sposób zwieńczenia”¹⁵⁴. Baśń ludowa cechuje się zatem prostotą układów fabularnych, zwięzłością ujęcia i względną krótkością; te same właściwości, zdaniem Jolanty Ługowskiej, są obecne w literackich adaptacjach tradycyjnych, ludowych opowieści, które gatunkowo należy określić mianem opowiadań. Także Ryszard Waksmund zauważa, że „konwencjonalność, niedookreśloność, antynaturalizm i antypsychologizm czynią baśń ludową dogodnym materiałem do literackich przetworzeń w różnym stopniu odbiegających od folklorystycznego pierwowzoru”¹⁵⁵.

Zdaniem Jacka Zipesa baśń literacka (*literary fairy tale*) rozwijała się już od XII w. jako adaptacja tradycji ustnego opowiadania historii¹⁵⁶. Te pierwsze zapisy należy uznać właśnie za ujęcie baśni ludowej w formie zapisanego opowiadania. Poszukując pozycji, które stanowiły punkt zwrotny w historii gatunku, należy przenieść się do XVI- i XVII wiecznych Włoch, kiedy to Gianfrancesco Straparola i Giambattista Basile stworzyli zbiory uznawane dziś za klasyczne.

Ryszard Waksmund dowodzi, że w cyklu Straparoli zatytułowanym *Przyjemne noce* (*Piacevoli notti*, 1550-1553) obecne są rozwiązania zastosowane przez Giovanniego Boccaccio w *Dekameronie*¹⁵⁷. Spośród liczącego 75 opowieści zbioru aż

¹⁵⁴ Tamże, s. 59.

¹⁵⁵ R. Waksmund, dz. cyt., s. 187.

¹⁵⁶ Zob. J. Zipes, *Why Fairy Tales Stick...*, dz. cyt., s. 44–45.

¹⁵⁷ „Wiele z nich [motywów baśniowych – MS] przeniknęło do Europy w dobie wypraw krzyżowych z odległego Lewantu, gdzie kształtował się zasadniczy zrąb treściowo-kompozycyjny słynnego cyklu *Tysiąca i jednej nocy*. W czasach, gdy mitologiczna fantastyka Arabów budziła niechęć chrześcijańskich pisarzy, wpływ baśni orientalnych mógł zaznaczyć się wyraźniej jedynie w przejściu chwytów kompozycyjnych, czego dowodem jest XIV-wieczny *Dekameron* Giovanniego Boccaccia, gdzie w opowieści ramowej pojawia się zamiast Szeherazady ekskluzywne towarzystwo «dam i kawalerów», popisujące się różnorodnymi opowieściami o treści realistycznej. Dwa wieki później ten sam chwyt wykorzystał jego rodak, Gianfrancesco Straparola [...]”. R. Waksmund, dz. cyt., s. 188. Warto zaznaczyć, że w realistycznych opowieściach składających się na dzieło Boccaccia odnaleźć można także wątki właściwe baśniom ludowym. Np. Richard McGillvray Dawkins wspomina, że jako możliwe źródła opowieści Dionea o cierplivej Gryzeldzie, wieńczącej utwór Boccaccia, uznać można możliwe różne dzieła ludowe mówiące o młodych dziewczicach i potworach czy mężczyznach o cechach potworów. Zob. R.M. Dawkins, *The Story of Griselda*. “Folklore”, 1949, nr 4. Boccaccio w *Dekameronie* często korzystał zresztą z wielu innych obiegowych wątków, także tych typowych dla baśniowej twórczości ludowej, dopasowując je jednak do włoskich realiów. Zob. M. Brahmer, *Wstęp* [do:] G. Boccaccio, *Dekameron*, t. I, przeł. E. Boyé, oprac. M. Brahmer, Warszawa 1955, s. 13.

21 ma charakter „bajkowy” (określenie Waksmund). Odnaleźć można wśród nich prototypy takich utworów, jak *Kot w butach*, *Ośla Skórka*, *Bajka o rybaku i rybce*, *Bajka o carze Saltanie*; każdy tekst zostaje dodatkowo uzupełniony o wierszowaną zagadkę, która jednak nie jest w żaden sposób związana z treścią fabuły. Jak pisze Waksmund, współcześnie to właśnie baśniowe utwory uznaje się za jedną z najbardziej oryginalnych części zbioru Straparoli¹⁵⁸.

Pochodzący z XVII w. tom Giambatisty Basilego *Lo cunto de li cunti* (*Bajka bajek*), znany bardziej jako *Pentameron*, wyznacza z kolei, zdaniem Waksmund, „kulminację i szczytowy rozwój włoskiej nowelistyki baśniowej”¹⁵⁹. Podobnie jak w *Dekameronie* mamy tu do czynienia z opowieścią ramową: księżniczka Zoza, po odnalezieniu ukochanego w odległym zamku, „skłania dziesięć starych niewolnic do opowiedzenia każdego dnia po jednej historii, by na koniec zwierzyć się z własnych niedoli, co pozwala jej odzyskać serce uśpionego czarami królewicza”¹⁶⁰. Zbiór zawiera 50 baśni, z których aż 40 ma zdradzać podobieństwo do opowieści zawartych w słynnym zbiorze braci Grimm: znajdują się tu np. prototypy *Kopciuszka*, *Roszpunki*, *Niebieskiego ptaka*, *Królowny Śnieżki*, *Sinobrodego*, *Śpiącej królowny*, *Jasia i Małgosi*, *Tomcia Palucha*, *Baśni o dwunastu miesiącach*, *Miłości do trzech pomarańczy*¹⁶¹. Opowieści te zostają opatrzone przez Basilego przysłowiami lub porzekadłami; cały zbiór jest również „koherentny fabularnie i stylistycznie bardziej niż w średniowiecznych romansach”. Dzieło Basilego nosi co prawda podtytuł *Opowiastki dla dzieci* (*Ovvero lo trattenimento de li peccerille*), lecz, jak dowodzi Waksmund, zbiór jest raczej pozycją skierowaną do dorosłych, „rozsmakowanych w wyrafinowanych produktach nowelistyki barokowej”¹⁶².

Kolejnym etapem rozwojowym baśni literackiej jest literatura francuska przełomu XVII i XVIII w. Wymienić tu należy przede wszystkim Marię Catherine

¹⁵⁸ Zob. R. Waksmund, dz. cyt., s. 188-189.

¹⁵⁹ Tamże, s. 189.

¹⁶⁰ Tamże.

¹⁶¹ Zob. tamże.

¹⁶² Tamże. Krytyk i filozof Benedetto Croce określił zresztą zbiór Basilego mianem „najpiękniejszej książki epoki baroku”. Zob. tamże.

d'Aulnoy i jej *Baśnie czarodziejskie (Les Contes des Fées)*¹⁶³, 1697) oraz słynne *Bajki Babci Gąski* (1697) Charles'a Perraulta. We Francji, jak dowodzi Waksmund, baśnie wiążą się z nurtem literatury romansowej, pogardzanej przez klasycystyczną krytykę; z tego też powodu nie jest to początkowo gatunek znany, a tworzone wówczas utwory tego typu są sygnowane nie nazwiskiem autora, lecz kryptonimami (np. Madame de^{xxx} itp.)¹⁶⁴. Baśniowe utwory stają się jednak wówczas niezwykle popularne. Piszą je również Catherine Bernard, hrabina de Murat, panny L'Heritier i de la Force; z kolei Antoine Galland publikuje wówczas własny przekład *Tysiąca i jednej nocy* (1704-1717). Można tu mówić, jak się wydaje, o pierwszej w historii modzie na baśnie. Doprowadza ona także do tworzenia utworów, które nie wykazują powinowactw z twórczością ludową, lecz – jak najbardziej znane utwory pani d'Aulnoy – są „rozbudowanymi opowieściami o skomplikowanej fabule, epatującej wyszukаныmi sytuacjami i opisami, a nawet aluzjami literackimi do baśni własnych i cudzych”¹⁶⁵. Wspomniane już baśnie Perraulta z kolei opierają się na wątkach znanych z folkloru, ale – jako tworzone przede wszystkim dla dworzan – zostają obudowane rekwizytorium odwołującym się właśnie do dworskiej rzeczywistości. François Fénelon natomiast wytycza całkowicie nowy kierunek rozwoju baśniowych opowieści – w jego serii krótkich *fables* (1701) pojawiają się zarówno wątki tradycyjne, jak i elementy i motywy wymyślone wyłącznie przez niego samego na podobieństwo modnych *contes de fées*¹⁶⁶. Mamy tu zatem do czynienia z próbami, które w przyszłości zaowocują powstaniem nowoczesnej baśni literackiej.

Kanoniczne w naszym dzisiejszym rozumieniu baśnie pojawiają się w XIX w. przede wszystkim dzięki braciom Grimm i ich zbiorowi *Baśnie dla dzieci i dla domu* (1812). Należy pamiętać, że – wbrew wieloletniemu przekonaniu części badaczy – utwory te nie są wiernym zapisem ludowych opowieści, lecz stanowią efekt wielu literackich przekształceń (dokonywanych na przestrzeni lat przez samych Grimmów)

¹⁶³ Warto zaznaczyć, że właśnie d'Aulnoy po raz pierwszy zastosowała ten termin do tego typu opowieści, tworząc tym samym używaną w różnych językach nazwę całego gatunku. Np. przekład terminu na angielski – *fairytale* – stał się powszechnie stosowanym w tym języku określeniem baśni.

¹⁶⁴ Zob. tamże, s. 190.

¹⁶⁵ Tamże.

¹⁶⁶ Zob. tamże, s. 192.

pierwotnego manuskryptu z roku 1810, opublikowanego w 1975 roku przez Heinza Röllekego¹⁶⁷. Anna Maria Czernow wymienia trzy naczelną fakty, które zostały ustalone na podstawie porównania wspomnianego manuskryptu ze wszystkimi kolejnymi edycjami dzieła Grimmów: „(1) na materiale wyjściowym zostały dokonane daleko idące zmiany wszelkich typów: od odrzucania lub dodawania rozmaitych elementów po kompilację kilku różniących się wersji danej opowieści; (2) zmiany miały charakter postępujący z edycji na edycję, należy zatem mówić o procesie przekształcającym zbiór, nie zaś o fakcie zaistnienia pewnej liczby zmian; (3) wszystkie elementy tego procesu podporządkowane zostały wyobrażeniom autorów oraz krytyków ich dzieła o potrzebach i oczekiwaniach docelowego odbiorcy – czyli dziecka”¹⁶⁸. Niemniej jednak właśnie wspomniany zbiór ustanowił na wiele lat (i stanowi do dziś) model baśni opartej na wątkach folklorystycznych i sposób myślenia o niej¹⁶⁹. Pozycja stała się na tyle klasyczna, że do dziś w powszechnym odbiorze pewne baśnie są w sposób automatyczny uznawane za „typowo” Grimmowskie.

XIX wiek to także okres, kiedy kształtuje się nowożytna baśń literacka, a więc utwory oparte na oryginalnych pomysłach twórców. Violetta Wróblewska podkreśla, że „wszystkie romantyczne baśnie literackie o rodowodzie folklorystycznym należy uznać za formy przejściowe między ludową bajką magiczną a oryginalną baśnią artystyczną”¹⁷⁰. W przypadku drugiej z tych kategorii należy wymienić przede wszystkim dzieła E.T.A. Hoffmanna (*Tajemnicze dziecko* z 1817 r., *Dziadek do orzechów* z 1816) oraz uznawane często za biedermeierowskie teksty Hansa Christiana Andersena. W Wielkiej Brytanii z kolei rozwija się gatunek baśni wiktoriańskiej, uprawiany np. przez Williama Makepeace'a Thackeraya czy Karola Dickensa. Utwory te, co warto podkreślić, mają często charakter humorystyczno-satyryczny.

¹⁶⁷ Zob. np. J. Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, London-New York 2012, s. 61

¹⁶⁸ A.M. Czernow, *Uparte dzieci Maryi. Dydaktyzm w baśniach braci Grimm*, [w:] *Grimm: Potęga dwóch braci...*, dz. cyt., s. 51-52.

¹⁶⁹ Kanoniczny dziś zbiór Grimmów nie był oczywiście jedyną XIX-wieczną kolekcją baśni. Wspomnieć można na przykład będący jednym ze źródeł zainteresowania braci kulturą ludową tom *Cudowny róg chłopca* (*Des Knaben Wunderhorn*) Achima von Arnima i Clemensa Brentana z 1806 r., norweskie baśnie zebrane przez Petera Christena Asbjørnsena i Jørgena Moe (1841) czy – na gruncie polskim – tom *Bajarz polski* Antoniego Glińskiego (1852).

¹⁷⁰ A.M. Czernow, *Uparte dzieci Maryi...*, dz. cyt., s. 46.

Nietrudno zauważyć, że od baśni zamkniętej w opowiadaniu przeszliśmy do bardziej rozbudowanej formy, uprawianej np. przez Hoffmanna czy Thackeraya. Wkrótce ogromną karierę zaczęły robić właśnie utwory baśniowe stosujące (w zakresie kompozycji i świata przedstawionego) wzorce strukturalne właściwe dla powieści¹⁷¹. Od XIX stulecia do dziś gatunek ten jest niezwykle często stosowany przez autorów, by wspomnieć tylko *Alicję w Krainie Czarów* (1865) Lewisa Carrolla, *Czarnoksiężnika z Krainy Oz* (1900) L. Franka Bauma, *Mio, mój Mio* (1954) Astrid Lindgren, *Niekończącą się historię* (1979) Michaela Ende'go czy też *Gwiezdny pył* (1998) i *Koralinę* (2002) Neila Gaimana¹⁷². Jolanta Ługowska zauważa, że w opowieściach tych – pozornie odległych od baśni wywodzących się z folkloru – pojawia się szczególnie motyw: tajemnicze przejście bohatera do innego świata, w którym ma on coś „do zrobienia”, by ostatecznie powrócić do własnej rzeczywistości¹⁷³. Przejście do drugiego świata (wynikające z mającej swoje podłoże w fizyce kwantowej koncepcji światów równoległych) jawi się zresztą jako strukturalny odpowiednik Proppowskiej funkcji „wyprawy”, a opowieści te są najczęściej zbudowane zgodnie z opisanym przez rosyjskiego badacza schematem rozwoju akcji w bajce magicznej¹⁷⁴. Tego typu nowoczesne baśnie stosujące formę powieści stanowią „osobliwie ważną część dorobku literackiego baśniopisarstwa”¹⁷⁵. Jako konkluzję można przytoczyć opinię Jolanty Ługowskiej: „To, co ogólnie nazywamy baśnią literacką po dokładniejszej analizie jawi się [...] jako skomplikowany łańcuch form różniących się między sobą pod względem sposobu interpretacji głównych zasad, na jakich opiera się baśniowy świat przedstawiony, pod względem stosunku do literackiej i folklorystycznej tradycji, wreszcie w zakresie zastosowanych wzorców fabularnych”¹⁷⁶.

¹⁷¹ Zob. J. Ługowska, *Opowiadanie i powieść...*, dz. cyt., s. 63.

¹⁷² Należy zaznaczyć, że klasyfikowanie wymienionych utworów jako baśni jest często dyskusyjne. Zestawienie ze sobą dwóch światów pozwala sformułować pytanie, czy nie są one w ramach świata przedstawionego w utworze jedynie złudzeniem czy marzeniem sennym bohatera – takie zarzuty postawił wobec powieści Lewisa Carrolla J.R.R. Tolkien, odmawiając im miana baśni i postulując usunięcie tzw. baśni onirycznej poza granice gatunku. Zob. tamże, s. 67.

¹⁷³ Zob. tamże, s. 65.

¹⁷⁴ Zob. W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. Wiesława Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.

¹⁷⁵ Zob. J. Ługowska, *Opowiadanie i powieść...*, dz. cyt., s. 63.

¹⁷⁶ Tamże, s. 57.

Na zastosowaniu powieści jako formy, za pomocą której manifestuje się baśń literacka, nie kończą się oczywiście związki tego typu opowieści z literaturą. Grzegorz Leszczyński pisze, że tradycyjne baśnie stanowią zarówno pra-tekst, jak i pre-tekst wszystkich naszych późniejszych doświadczeń czytelniczych: kształtując horyzont odbiorczych oczekiwań, sprawiają, że do obecnego w nich porządku mimowolnie odnosimy każdy tekst literacki, z którym mamy do czynienia w późniejszym okresie naszego życia¹⁷⁷. Dlatego też czytelnicy w swoich poszukiwaniach lekturowych starają się znaleźć pewne odpowiedniki baśni. Zdaniem Leszczyńskiego takie dzieło powinno spełniać sześć warunków. Ekwiwalent baśni zatem:

- jest źródłem głębokich emocji odbiorczych;
- wyzwala napięcie lekturowe, którego praźródłem jest napięcie fabularne;
- przekształca Chaos w Kosmos, nieuporządkowaną rzeczywistość, pełną sprzecznych dążeń, niezrozumiałych reguł i norm, w uporządkowany system wiar i prawd;
- pozwala czytelnikowi na utożsamienie się z bohaterem lub podmiotem opowieści;
- dotyka tajemnicy świata, człowieka, tajemnicy życia i przemijania;
- przezwycięża egzystencjalną samotność człowieka¹⁷⁸.

Tak rozumiana baśń, jak dowodzi Leszczyński, tworzy zatem „paradygmat doświadczeń lekturowych dziecka, bardzo charakterystyczny wzorzec i punkt odniesienia”, zaś „w odbiorze przez człowieka dorosłego zyskuje szczególne nacechowanie emocjonalne i aksjologiczne”¹⁷⁹. Nie dziwi zatem, że odniesienia do baśni pojawiają się często także w skierowanych do odbiorców dorosłych utworach realistycznych: struktury baśniowe odnaleźć możemy np. w *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej, prozie Bolesława Prusa, pozytywistycznych miniaturach – baśń wnika zatem nawet w utwory oparte na antyfantastycznym światopoglądzie.

Innym sposobem odwoływania się do baśni jest świadome i jawne bazowanie pewnych utworów na konkretnych baśniowych tekstach – nie tylko tych wywodzących się z tradycji ludowej. Szczególnie często mamy do czynienia z tego typu nawiązaniem

¹⁷⁷Zob. G. Leszczyński, *Magiczna biblioteka. Zbójckie księgi młodego wieku*, Warszawa 2007, s. 19-20.

¹⁷⁸ Zob. tamże, s. 21-23.

¹⁷⁹ Tamże, s. 23.

w literaturze najnowszej, by wymienić tylko już przywołane Angelę Carter i Tanith Lee czy Andrzeja Sapkowskiego, wprowadzającego motywy pochodzące z kanonicznych baśni w utworach opowiadających o Wiedźminie. Autor ten zresztą spopularyzował w Polsce termin, który odnosi się do jednej z najchętniej stosowanych strategii tworzenia tego typu tekstów – *retelling*. Angielskie słowo, oznaczające „opowiedzenie (czegoś) raz jeszcze, na nowo”, zdaniem Sapkowskiego należy stosować w kontekście utworów, które mówią „jak to było naprawdę”, a więc prezentują dobrze znane historie z innego punktu widzenia¹⁸⁰.

Dobrym przykładem *retellingu* baśni jest wspomniany już w niniejszej pracy tytułowy utwór Tanith Lee ze zbioru *Red as Blood or Tales from the Sisters Grimmer*, opowiadający baśń o Królowie Śnieżce z perspektywy złej królowej. Uderzająco podobne jest opowiadanie Neila Gaimana *Szkło, śnieg i jabłko*¹⁸¹: tu również „zła” królowa, narrator całego utworu, jest tu mądrą kobietą, pragnącą ustrzec siebie i swych poddanych przed niesionym przez wampiryczną pasierbicę niebezpieczeństwem. Wśród innych popularnych *retellingów* baśni odnaleźć możemy takie utwory, jak *Śpiąc w płomieniu*¹⁸² Jonathana Carrolla (utwór odwołuje się do baśni o Titeliturum) czy powieści Gregory'ego Maguire'a *Confessions of the Ugly Stepsister*¹⁸³ (*Kopciuszek* opowiedziany z punktu widzenia jednej z „brzydkich sióstr”) i *Wicked*¹⁸⁴ (*retelling Czarnoksiężnika z Krainy Oz* L. Franka Bauma z perspektywy Złej Czarownicy z Zachodu).

Przyjrzyjmy się, jak w kontekście wcześniejszych tekstów sytuują się dzieła literatury popularnej będące przejawami drugiej fali mody na baśnie.

¹⁸⁰ Zob. A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w Smoczej Jaskini: kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2001, s. 39. Zdaniem Sapkowskiego *retellingi* baśni są szczególnie często stosowane w literaturze fantasy. W tym przypadku zawierają one także element euhemeryzacji (zabieg polegający na wyeliminowaniu elementów baśniowości przy jednoczesnym pozostawieniu i uzasadnieniu istnienia magii w utworze).

¹⁸¹ Zob. N. Gaiman, *Szkło, śnieg i jabłko*, dz. cyt.

¹⁸² Zob. J. Carroll, *Śpiąc w płomieniu*, przeł. P. Kwiatkowski, Poznań 1994.

¹⁸³ Zob. G. Maguire, *Confessions of the Ugly Stepsister*, New York 1999.

¹⁸⁴ Zob. G. Maguire, *Wicked: życie i czasy Złej Czarownicy z Zachodu*, przeł. M. Wyrwas-Wisniewska, Kraków 2010.

2. Baśń w literaturze popularnej początku XXI w.

W literaturze popularnej początku XXI w., podobnie jak w przypadku innych mediów, można zauważyć szczególne zainteresowanie baśniami. Warto zaznaczyć, że teksty te mają nieco inną specyfikę niż dzieła filmowe i telewizyjne, o których będą traktować kolejne rozdziały niniejszej pracy. Przede wszystkim trudno ująć je w podobne ramy czasowe, jak utwory pochodzące z innych mediów. Najczęściej bowiem mamy tu do czynienia z wielotomowymi cyklami, które są wydawane od pierwszej dekady XXI w., a lata 2010-2013 nie stanowią w tym przypadku momentu kulminacyjnego; są to po prostu daty pojawiania się kolejnych tomów poszczególnych serii wydawniczych. Trudnym do wykonania zadaniem jest stworzenie katalogu wszystkich (czy nawet większości) tych dzieł, gdyż liczba tego typu pozycji to setki powieści. Najliczniejszą grupę tekstów stanowią tu utwory *stricte* romansowe, stosujące najbardziej charakterystyczne elementy tradycyjnych i literackich baśni.

Jednym z popularniejszych twórców tego typu literatury jest Alex Flinn, autorka utworów *Bestia*¹⁸⁵ (2007), *A Kiss in Time*¹⁸⁶ (2009), *Cloaked*¹⁸⁷ (2011), *Bewitching*¹⁸⁸ (2012) i nadchodzącej powieści *Towering*. W swoich powieściach Flinn odwołuje się do wątków pochodzących z kanonicznych baśni (np. *Pięknej i Bestii*, *Żabiego króla*, *Roszpunki*), które często miesza ze sobą w ramach jednej opowieści, a ich akcję umieszcza we współczesnych Stanach Zjednoczonych. Powieści Flinn, będące mariażem baśni i romansu, są skierowane – czego autorka raczej nie ukrywa – do czytelników, którzy byli odbiorcami sagi *Zmierzch* Stephenie Meyer. Mamy tu zatem do czynienia ze wspomnianym już gatunkiem określanym mianem paranormalnego romansu, mrocznym klimatem opowieści, a nawet okładkami, które wizualnie bardzo wyraźnie nawiązują do okładek tetralogii Meyer.

Inne „baśniowe romanse” z ostatnich lat, które można przywołać, to np. seria Jessiki Day George *Princess (Princess of the Midnight Ball)*¹⁸⁹ z 2009 r., odwołująca się

¹⁸⁵ Zob. A. Flinn, *Bestia*, przeł. A. Żbikowska, Kraków 2011.

¹⁸⁶ Zob. A. Flinn, *A Kiss in Time*, New York 2009.

¹⁸⁷ Zob. A. Flinn, *Cloaked*, New York 2011.

¹⁸⁸ Zob. A. Flinn, *Bewitching*, New York 2012.

¹⁸⁹ Zob. J.D. George, *Princess of the Midnight Ball*, New York 2009.

do *Dwunastu tańczących księżniczek, Princess of Glass*¹⁹⁰ z 2010 r. nawiązująca do *Kopciuszka* i *Princess of the Silver Wood*¹⁹¹ z 2012 r., czyli powieść oparta na baśni *Czerwony Kapturek*), wieloczęściowy cykl *retellingów* baśni wydawany przez Simon Pulse pt. *Once Upon a Time*, w którego skład wchodzi powieści np. Cameron Dokey, Tracy Lynn, Nancy Holder czy Suzanne Weyn, czy też utwory Eloisy James z serii *Fairy Tales* (*A Kiss at Midnight*¹⁹² z 2010 r. i *When Beauty Tames a Beast*¹⁹³ z 2011 r.).

Przyjrzyjmy się bliżej jednemu z takich dzieł. Powieść Alethei Kontis *Enchanted*¹⁹⁴, wydana w 2012 r., to pierwsza część cyklu *Woodcutter Sisters*, który zgodnie z planami autorki ma liczyć przynajmniej trzy utwory (jeszcze w 2013 r. ma się pojawić powieść *Hero*, a w 2014 r. – *Beloved*). Dzieło Kontis łączy w sobie wątki pochodzące z kanonicznych baśni oraz tradycyjnych rymowanek.

Cykl opowiada historię wielodzietnej rodziny żyjącej w baśniowym świecie. Główną bohaterką *Enchanted* staje się najmłodsza z rodzeństwa Sunday Woodcutter. Dziewczyna jest siódmą córką siódmej córki (jej starsze siostry, tak jak ona, noszą imiona pochodzące od nazw dni tygodnia – to odwołanie do popularnej rymowanki *Monday's Child*); ma również trzech braci. Każdy członek rodziny realizuje w pewien sposób scenariusz przeznaczony dla bohatera baśni – albo dla konkretnej postaci wywodzącej się z określonego utworu, albo dla pewnego typu, powtarzającego się w tych opowieściach.

Na przykład jedna z sióstr, Tuesday, która kochała taniec i zabawę, otrzymała pewnego dnia zaczarowane trzewiki. Okazało się, że butów nie można było zdjąć; dziewczyna więc tańczyła w nich aż do śmierci – mamy tu zatem do czynienia z czytelnym nawiązaniem do utworu *Czerwone trzewiki* Hansa Christiana Andersena. Do innej opowieści baśniopisarza odwołuje się z kolei historia kolejnej z sióstr Woodcutter, Monday. Spotkała ona w lesie dwóch książąt. Jeden z nich poszukiwał żony, która będzie szczególnie wrażliwa i delikatna – Monday zdała ten test, gdyż nie mogła usnąć z powodu ziarnka grochu umieszczonego pod materacem; dziewczyna okazuje się

¹⁹⁰ Zob. J.D. George, *Princess of Glass*, New York 2010.

¹⁹¹ Zob. J.D. George, *Princess of the Silver Wood*, New York 2012.

¹⁹² Zob. E. James, *A Kiss at Midnight*, New York 2010.

¹⁹³ Zob. E. James, *When a Beauty Tames a Beast*, New York 2011.

¹⁹⁴ Zob. A. Kontis, *Enchanted*, Boston-New York 2012.

zatem odpowiednikiem tytułowej bohaterki *Księżniczki na ziarnku grochu*. Z kolei odnaleziony pewnego dnia, jak dziecię podrzucone przez elfy, przyszywany brat głównej bohaterki – Trix – sprzedaje należącą do rodziny krowę za nasiona zaczarowanej fasoli, co jest oczywistym nawiązaniem do opowieści o Jasiu i magicznej fasoli.

Inne postaci, jak zostało wspomniane, realizują scenariusze przeznaczone dla pewnych pochodzących z baśni typów bohaterów. Np. jedna z sióstr, Friday, to dziewczyna o dobrym sercu, starająca się pomóc wszystkim, którym może. Najstarszy z rodzeństwa Jack, o którym bardowie śpiewają pieśni i który jest powszechnie uznawany za zmarłego, to bohater, który stawia czoła wszelkim niebezpieczeństwom i przeżywa przygody w odległych krainach. Ojciec rodziny z kolei to dość biedny, ciężko pracujący w lesie drwal, który stara się przychylić nieba swoim dzieciom – znaczące jest tu oczywiście nazwisko rodziny, Woodcutter, pochodzące od nazwy zawodu, który wykonuje mężczyzna.

Powieść Kontis nawiązuje też do baśni w głównym wątku fabularnym – Sunday zakochuje się w mówiącej żabie, która okazuje się wkrótce księciem. To miłość dziewczyna sprawia, że Rumbold – bo takie imię nosi dziedzic tronu – powraca do swojej postaci (przedmiotem odwołania jest tu baśń *Żabi król*, w której jednak – w wersji braci Grimm – czar zostaje zdjęty nie dzięki pocałunkowi, lecz wskutek rzucenia żaby o ścianę). Sama przemiana w zwierzę jest z kolei wynikiem działań dwóch „wróżek chrzestnych”. Rumbold został w zamieniony w żabę przez wróżkę Joy [Radość], aby poczuł upokorzenie, które stało się udziałem brata głównej bohaterki, Jacka, zmienionego w psa przez inną wróżkę, Sorrow [Żal].

Rumbold, aby odnaleźć Sunday, organizuje po swoim powrocie do zamku specjalne wydarzenie – trwające trzy dni bale, na których mają się pojawić wszystkie dziewczęta zamieszkujące królestwo. Pojawia się na nich oczywiście Sunday, która, uciekając z ostatniego balu, gubi swój pantofelek, co oczywiście jest nawiązaniem do baśni *Kopciuszek* (w powieści Kontis siostry próbują później przymierzyć bucik, lecz nie robią tego, by wyjść za księcia; jest to zaprezentowane jako życzliwy żart). Głównym antagonistą w powieści jest z kolei ojciec księcia Rumbolda, który, jak się

okazuje, wysysa z kolejnych żon siły życiowe, by zachować wieczną młodość. Wątek zabijania kolejnych małżonek można odczytywać jako nawiązanie do *Sinobrodego*. Król staje się również odpowiednikiem olbrzyma z *Jasia i czarodziejskiej fasoli* – przemienia się w niego bo przejęciu szczególnie potężnej energii swojej ostatniej wybranki, siostry głównej bohaterki, Wednesday.

W powieści Kontis pojawia się znacznie więcej odwołań do baśni – wprowadzone zostają np. motywy obecne w *Królewnie Śnieżce* czy *Titeliturym*, a sama Sunday opowiada swemu bratu własną wersję *Śpiącej królowej*. Snucie tej opowieści przez bohaterkę jest zresztą bardzo ważne w kontekście strategii nawiązywania do baśni, którą w swojej powieści obrała Kontis.

Gdy Joy, wróżka chrzestna i ciotka głównej bohaterki, zaczyna uczyć ją magii i daje jej pierwsze z cyklu zadań (Sunday ma prząść złoto z wełny), dziewczyna pyta, czy – zgodnie z tym, czego dowiedziała się z opowiadanych jej historii – nie powinna prząść złota ze słomy. Wróżka odpowiada jednak, że Sunday powinna przestać się rozwodzić nad cudzymi historiami i zacząć tworzyć własne. Gdy bohaterce przez długi czas nie udaje się uprząść złota z wełny, zaczyna opowiadać bratu o wrzecionie, którego moc wprawiła w sen pewną królową i wszystkich pozostałych mieszkańców zamku. Sunday uzupełnia tę historię o nowe wątki, dotyczące tego, jak mogło powstać wrzeciono, i zastanawia się, czy aby urządzenie, przy pomocy którego nie próbuje prząść złota z wełny nie jest właśnie przedmiotem z opowieści. Dopiero gdy bohaterka i jej brat, zasłuchani, przestają zwracać uwagę na to, co dzieje się z wełną, ta zaczyna zmieniać się w złoto. Sunday dochodzi do wniosku, że wełna uległa przemianie dzięki tej samej magii, która przyciągnęła ją i jego brata do opowieści – magii polegającej na snuciu własnej historii, a nie na „niewolniczym” trzymaniu się tego, co dobrze znane.

Wydaje się, że w tej scenie Kontis manifestuje swoje podejście do baśni. Autorka wprowadza motywy pochodzące ze znanych opowieści, ale łączy się ze sobą, znacząco przekształca i uzupełnia miejsca, o których tradycyjne historie milczały. Elementy pochodzące z baśni zostają poprzestawiane i połączone w nowej konfiguracji, tworzącej oryginalną opowieść. Powieść Kontis odwołuje się tym samym nie tylko do konkretnych baśni tradycyjnych i literackich, ale też do baśni jako gatunku,

zakładającego ciągle zmiany w stosunku do swoich poprzednich realizacji i będącego za każdym razem nową opowieścią.

Wspomniana scena obnaża również w parodystyczny sposób irracjonalność prawideł, którym podlegają baśniowi bohaterowie – zdziwienie Sunday jest komicznie, gdyż wynika ono z tego, że bohaterka nie widzi innej możliwości niż działanie zgodne z zasadami, które są obecne w baśniowych opowieściach. Mamy tu więc do czynienia z relacją, którą należy określić jako autotematyczną.

Warto także poruszyć żywozną w postmodernizmie kwestię feministycznego przepisywania baśni. W powieści Kontis nie mamy do czynienia z wyraźnie zaznaczonym odwróceniem znanych z baśni ról płciowych. Wydaje się jednak, że w kolejnej części cyklu – *Hero* – ta sytuacja ulegnie zmianie. Jej bohaterką ma być bowiem Saturday, jedna z sióstr głównej bohaterki *Enchanted*. Już w tej powieści zostaje ona zaprezentowana jako zdecydowanie zmaskulinizowana postać – Saturday jest wysoka i dobrze zbudowana, siłą fizyczną dorównuje mężczyznom i doskonale włada bronią (jej darem od wróżki chrzestnej był zresztą topór). Bohaterka w pogardzie ma natomiast suknie i biżuterię, bale i romantyczne uniesienia, które stają się udziałem jej sióstr. Uczynienie z niej głównej bohaterki kolejnej odsłony cyklu Kontis sugeruje, że powieść *Hero* może stać się grą z tradycyjnym wizerunkiem baśniowej bohaterki.

Podobne przekształcenia są zresztą właściwością, która pojawia się w powieściach popularnych inspirowanych baśniami bardzo często. Przykładem jest seria *Princess* Jima C. Hinesa. Cykl ten „dopowiada” elementy opowieści nieobecne w baśniach tradycyjnych czy literackich, a także czyni z kobiecych postaci aktywne i obdarza je cechami stereotypowo kojarzonymi z bohaterami męskimi. Np. tom *The Stepsister Scheme*¹⁹⁵ (2009) jest kontynuacją *Kopciuszka*, która rozwija tradycyjną baśń i mówi o tym, co stało się z tytułową bohaterką i jej ukochanym księciem po ślubie i weselu. Księżę zostaje tu porwany przez siostry Kopciuszka. Baśniowa bohaterka – z pomocą postaci wzorowanych na Śnieżce i Śpiącej Królewnie – rusza na pomoc swemu wybrankowi, uciekając się często do przemocy, sztuk walki i intryg. W innej powieści z

¹⁹⁵ Zob. J.C. Hines, *The Stepsister Scheme*, New York 2009.

cyklu, *The Mermaid's Madness*¹⁹⁶ (2009), mała syrena z baśni Hansa Christiana Andersena zostaje zaprezentowana jako piratka, a jej poświęcenie życia dla księcia, znane z klasycznej wersji tekstu, jest poddane w wątpliwość. Z kolei w tomie *Red Hood's Revenge*¹⁹⁷ (2010) czytelnicy obserwują przemianą Czerwonego Kapturka w bezwzględną łowczynię. Powieści Hinesa występują przede wszystkim przeciw wersjom baśni stworzonym przez Walt Disney Pictures i utrwalonemu przez nie wizerunkowi kobiecych postaci, zaś rozwiązania fabularne i sposób prowadzenia historii zbliża je np. do filmowej serii Quentina Tarantino *Kill Bill*.

Inną grupą popularnych dzieł odwołujących się do baśni są utwory, które stosują obecne w baśniach motywy grozy, okrucieństwa i przemocy oraz mroczną estetykę. Można tu przywołać np. utwory Reginy Doman. Tetralogię autorstwa tej pisarki zapoczątkowała co prawda powstała już w 1997 r. powieść *Cień niedźwiedzia*¹⁹⁸, lecz kolejne części pięcioksięgu (*Czarna jak noc*¹⁹⁹ z 2004 r., *Obudzić Rose*²⁰⁰ z 2007 r. oraz nieprzetłumaczone na język polski *The Midnight Dancers*²⁰¹ z 2008 r. i *Alex O'Donnell and the 40 CyberThieves*²⁰² z 2010 r.) zaczęły się pojawiać dopiero po siedmiu latach, gdy moda na baśnie zaczęła stawać się coraz wyraźniejsza. Opowieści, nawiązujące nie tylko do klasycznych baśni Grimmów (np. *Dwunastu śpiących księżniczek* czy *Śpiącej królowej*), ale i do opowieści z *Księgi tysiąca i jednej nocy* (ostatni tom cyklu już swoim tytułem odwołuje się do *Ali-baby i czterdziestu rozbójników*), stosują baśniowe schematy fabularne i motywy, ale są to powieści realistyczne, niezawierające elementów magicznych. Bohaterowie mają tu do czynienia okrucieństwem i niebezpieczeństwami współczesnego świata, np. przemocą, gwałtem, cudzołóstwem, a więc z zagrożeniami podobnymi do tych, które były immanentną cechą tradycyjnych baśni.

¹⁹⁶ Zob. J.C. Hines, *The Mermaid's Madness*, New York 2009.

¹⁹⁷ Zob. J.C. Hines, *Red Hood's Revenge*, New York 2010.

¹⁹⁸ Zob. R. Doman, *Cień niedźwiedzia: współczesna baśń*, przeł. G. Pindur, Katowice 2010.

¹⁹⁹ Zob. R. Doman, *Czarna jak noc: współczesna baśń*, przeł. G. Pindur, Katowice 2011.

²⁰⁰ Zob. R. Doman, *Obudzić Rose: współczesna baśń*, przeł. G. Pindur, Katowice 2011.

²⁰¹ Zob. R. Doman, *The Midnight Dances: A Fairy Tale Retold*, [b.m.], 2008.

²⁰² Zob. R. Doman, *Alex O'Donnell and the 40 CyberThieves: A Fairy Tale Retold*, [b.m.] 2010.

Szczególnie makabrycznym przykładem, pokazującym zresztą, że baśnie nie są wyłącznie domeną prozy, jest sztuka irlandzkiego dramaturga Martina McDonagha *Pan Poduszka*²⁰³ z 2003 r. Utwór, określony w jednej z recenzji mianem „grimmer than Grimm”²⁰⁴, wprowadza postać pisarza Katuriana K. Katuriana, który tworzy własne przerażające baśnie, inspirowane w dużej mierze zbiorem braci Grimm. W jednej z opowieści Katuriana pojawia się przerażający szczurołap, obcinający tasakiem palce u stóp małemu chłopcu, by uratować go przed jeszcze większym cierpieniem. Inna mroczna baśń opowiada o dziewczynce uważającej się za wcielenie Jezusa, którą przybrani rodzice zmuszają do przejścia drogi krzyżowej, wbijają włócznią w jej bok i zakopują żywcem na trzy dni, aby sprawdzić, czy uda się jej zmartwychwstać. Z kolei w opowieści inspirowanej *Królewną Śnieżką* pewien mężczyzna, źle traktujący swoją córkę, żeby zrobić jej na złość zjada wycięte przez dziewczynkę z jabłek ludziki. Okazuje się, że były w nich umieszczone żyłki, które doprowadzają bohatera do śmieci w męczarniach. Akcja dramatu McDonagha skupia się na przesłuchaniu Katuriana przez funkcjonariuszy policji – okazuje się bowiem, że ktoś zaczął wcielać obecne w jego baśniach makabryczne scenariusza w życie; pisarz zaś okazuje się podstawowym podejrzanym.

Podobny pomysł został zastosowany przez Craiga Russella w kryminalnej powieści *Brat Grimm*²⁰⁵ (2006; drugie wydanie utworu w Polsce nosi zmieniony tytuł – *Baśniowy morderca*). Główny bohater tego dzieła, komisarz policji Jan Fabel, bada serię zabójstw dokonanych przez psychopatycznego mordercę. Okazuje się, że kolejne zbrodnie są wzorowane na baśniach (np. na *Roszpuncie* czy *Śpiącej królownie*), a sposób zabicia ofiary niesie ze sobą wskazówki dotyczące następnych kroków przestępcy. W ten sposób – podobnie jak w dramacie McDonagha – baśniowe motywy służą

²⁰³ Zob. M. McDonagh, *Pan Poduszka*, przeł. W. Kaczkowski i M. McInnes, „Dialog”, 2005, nr 10. Chociaż sztuki raczej nie można uznać za utwór będący dziełem kultury popularnej, to obecne w niej zastosowanie wywodzących się z baśni elementów makabry, właściwe także wielu innym omawianym w niniejszej pracy dziełom, sprawia, że przywołanie tego kontekstu wydaje się uzasadnione.

²⁰⁴ Zob. L. Gardner, *The Pillowman*, online: <http://www.guardian.co.uk/stage/2009/feb/18/the-pillowman-review>, dostęp 24.08.2012.

²⁰⁵ Zob. C. Russell, *Brat Grimm*, przeł. J. Malinowski, Warszawa 2007.

stworzeniu realistycznej opowieści, która buduje swoją atmosferę na podstawie najbardziej mrocznych i niepokojących elementów pochodzących z tych historii.

Tekstem, który w szczególnie wyraźny sposób stosuje motywy wywołujące niepokój, przerażenie i wstręt, jest *Księga rzeczy utraconych*²⁰⁶ (2006) Johna Connolly'ego. Warto przyrzeć się bliżej tej pozycji, gdyż wprowadza ona także inne przywołane już rozwiązania w zakresie odwoływania się do klasycznych baśni.

W zrodzonym z dziecięcych marzeń i koszmarów świecie, do którego trafia Dawid, główny bohater powieści Connolly'ego, mieszkają postaci pochodzące m.in. ze znanych baśni. Wkrótce chłopiec z przerażeniem odkrywa, że – jak pisze Weronika Kostecka – baśniowe elementy „zostały [...] przekształcone mocą czyjejś okrutnej wyobraźni – i, jak się potem okaże, w dużej mierze wiążą się z jego własnymi ukrytymi fobiami”²⁰⁷.

Królestwo, do którego trafia David, opanowane jest przez wilkonów — „bezwzględnych morderców, zrodzonych ze związku dziewczyny w czerwonym płaszczu i uwiedzionego przez nią wilka”²⁰⁸. Pragną oni stać się ludźmi i obalić panującego króla, lecz wciąż pamiętają o swej pierwotnej, krwiożerczej naturze; zawierają też sojusz ze wszelkimi zamieszkującymi tę mroczną krainę zwyczajnymi wilkami. Główny bohater podczas wędrówki odwiedza takie miejsca, jak chatkę z piernika i czekolady (które tu okazują się nasączone zabójczą trucizną), dom zamieszkały przez siedem skrzatów i Śnieżkę – grubą, odrażającą kobietę ciemną krasnoludki i zmuszającą je do nieustannej pracy, czy poruszające się wraz z fazami księżycy przekłete zamczysko, posiadłość Śpiącej Królowy – okrutnego potwora wabiącego i mordującego z zimną krwią kolejnych rycerzy.

Szczególnie przerażającą postacią jest Garbus (ang. Crooked Man – postać z dziecięcej rymowanki), który w powieści Connolly'ego jest wcieleniem baśniowego Titeliturego. W *Księdze rzeczy utraconych* bohater ten podstępem namawia nieświadome niczego, czujące niepohamowaną zazdrość i złość w stosunku do swego rodzeństwa dzieci, by wyjawily mu imiona braci i sióstr. Dzięki temu Garbus zdobywa

²⁰⁶ Zob. J. Connolly, *Księga rzeczy utraconych*, przeł. K. Malita, Warszawa 2007.

²⁰⁷ W. Kostecka, dz. cyt., s. 157.

²⁰⁸ Tamże.

władzę nad jednymi i drugimi. Dzieci-zdrajcy stają się podległymi mu figurantami, rządzącymi nieudolnie królestwem. Ofiary ich nieprzemyślanych decyzji zostają zaś przez demonicznego bohatera zamknięte w słojach, by mógł on korzystać z ich energii życiowej i przedłużyć swój własny, przepelniony niegodziwościami żywot (do przerażających zbrodni Garbusa należą takie czyny, jak napełnienie żołądka pewnego mężczyzny gorącym, płynnym złotem, mordowanie całych rodzin na oczach niewinnych ludzi i doprowadzanie ich tym samym do szaleństwa czy zmuszanie małych dzieci do słuchania mrocznych opowieści o kopulacji, które przedwcześnie pozbawiają je niewinności).

Weronika Kostecka zauważa, że w powieści Connolly'ego pochodzące z baśni motywy okrucieństwa i grozy zostają rozwinięte i przekształcone, a sama powieść w wielu miejscach dopowiada to, o czym nawet Grimmowie w swoich często makabrycznych opowieściach milczeli²⁰⁹. Autor zatem ze szczegółami przedstawia np. scenę spalenia Baby-Jagi w piecu, opisując zapach palącego się tłuszczu, wrzaski wiedzy i wygląd jej odchodzącej od ciała skóry. Jak pisze Kostecka, Connolly „epatuje czytelnika makabrą: pokazuje obrazy okaleczenia ciała, cierpienia i zadawania bólu”²¹⁰. Innym przywołanym przez autorkę przykładem są sceny dotyczące demonicznej łowczyni. Kobieta – która dzięki magicznej maści konstruuje odrażające hybrydy ludzi i zwierząt (np. jelenia z głową małej dziewczynki czy ludzkie ciało z głową wiewiórki) i, dla zabawy, poluje na nie w lesie – zostaje przez Davida pozbawiona kończyn; w postaci samego tułowia czołga się po podłodze z nożem w zębach i, w końcu, zostaje rozszarpana przez pozostałe przy życiu efekty swych eksperymentów.

Kostecka zauważa, że poetyka dzieła Connolly'ego cechuje się przede wszystkim turpizmem: „okrucieństwo i cierpienie wydają się tutaj nierozdzielnie związane z brzydotą – i odwrotnie, brzydota ewokuje skłonności do sadyzmu czy masochizmu”²¹¹. Badaczka wspomina m.in. o odrażającej otyłości despotycznej Śnieżki, która podczas jedzenia wydaje z siebie odrażające odgłosy, czy o scenie, w której

²⁰⁹ Zob. tamże, s. 158.

²¹⁰ Tamże.

²¹¹ Tamże, s. 159.

Garbus – wzorem baśniowego Titeliturego – rozrywa swe ciało, ujawniając żyjące w jego wnętrzu robaki, żuki, stonogi, pająki. Odrażające bezkręgowce pojawiają się zresztą na kartach powieści bardzo często, ewokując ponury nastrój i podkreślając ogarniający przerażającą krainę rozkład.

Powieść Connolly’ego wraca tym samym do „korzeni baśni”, przypomina o mrocznych treściach obecnych w kanonicznych tekstach (przede wszystkim tych ze zbioru braci Grimm) i wyolbrzymia makabryczne elementy, co czasami prowadzi do granic groteski. Weronika Kostecka pisze, że „Connolly uświadamia czytelnikowi, że pierwotnie baśń nie była urokliwą, pozbawioną brutalności powiastką, unikającą wszystkiego, co trudne w odbiorze i – zarówno w estetycznym, jak i etycznym rozumieniu tego słowa – brzydkie”²¹². Należy też zwrócić uwagę, że po raz kolejny mamy tu do czynienia z tekstem, który w ramach jednej opowieści miesza ze sobą wątki pochodzące z różnych baśni – wydaje się, że taka strategia konstruowania fabuły jest szczególnie często stosowana przez współczesnych twórców.

To, oczywiście, tylko wyimek spośród ogromnej liczby współczesnych baśni stworzonych w ramach literatury popularnej. Podobne rozwiązania, które zastosowano w przywołanych wyżej tekstach, pojawiają się np. w wydawanej w latach 2005-2012 serii Michaela Buckleya *The Sisters Grimm* (2005-2012), trylogii Jamesa Rileya *Half Upon a Time* (2010-2013) czy cyklu *Tales of the Five Hundred Kingdoms* (2004-2012) autorstwa Mercedes Lackey.

Przywołane wyżej właściwości są też obecne w dziełach wpisujących się w drugą falę mody na baśnie i baśniowość, które pochodzą z innych mediów. Przyjrzyjmy się zatem w następnej kolejności współczesnym filmowym wersjom baśni.

²¹² Tamże, s. 159-160.

ROZDZIAŁ CZWARTY

Baśń na ekranie – film

1. Baśń i film

Związki między baśnią a filmem można zaobserwować od początków istnienia kina. Już Georges Méliès, francuski iluzjonista i twórca filmowy, wprowadzał do swoich dzieł zwanych *féeries* wywodzące się z baśni elementy nieskrępowanej fantazji i cudowności. Pokazał tym samym, że dzięki wynalazkowi kina możliwa do zniesienia stała się fundamentalna, jakby się wydawało, opozycja między „maszyną” i „magią” (co zresztą sygnalizowała już swoją nazwą poprzedzająca kino *laterna magica* – latarnia czarnoksiężka). Zdaniem Jacka Zipesa w filmach tych obecne było wszystko, co dziś nazywamy „fantastycznym” czy też „fantasy”²¹³. Méliès zresztą tworzył także dzieła bezpośrednio odwołujące się do baśni Charlesa Perraulta. Prace tego twórcy, jak dowodzi Zipes, były dobrym przykładem poszerzenia definicji gatunku poprzez zaadaptowanie go na potrzeby nowego medium i pokazały, jak film może ten gatunek wzbogacić²¹⁴.

W latach 20. i 30. XX w. z baśniami eksperymentowali tacy twórcy filmowi, jak Lotte Reiniger, Paul Terry, bracia Fleischer czy Walt Disney – odwracali oni znane z klasycznych utworów sytuacje, ujawniali absurd pewnych aspektów romantycznej miłości, ustalonych ról płciowych, wielkości władzy królewskiej itd.²¹⁵ Szczególnie ciekawe jest to ostatnie nazwisko – po prowokacyjnych eksperymentach Disney w pewnym momencie zwrócił się ku bardziej konwencjonalnemu, tradycyjnemu przedstawianiu baśniowych opowieści. W jego klasycznych filmach – ze słynną adaptacją baśni o Śnieżce z 1937 r. na czele – pojawiły się m.in. wątki znane z

²¹³ Zob. J. Zipes, *Foreword: Grounding the Spell: The Fairy Tale Film and Transformation*, [w:] *Fairy Tale Films. Visions of Ambiguity*, red. P. Greenhill, S.E. Matrix, Logan 2010, s. ix-x.

²¹⁴ Zob. tamże, s. x.

²¹⁵ Zob. tamże, s. xi.

sentymentalnych amerykańskich musicali, przesłodzone, stereotypowe postaci, animowane zwierzęta ożywiające fabułę²¹⁶. Disney kontynuował obrany w ten sposób kierunek aż do śmierci, ustanawiając jednocześnie modelowy, oparty na romansie głównych bohaterów schemat rozwoju akcji w filmowej baśni, który zastosowały później setki filmowców. Jak pisze Zipes, stworzony przez Disneya przewidywalny schemat baśniowego filmu „stał się klasyczny w taki sam sposób, jak opowieści Grimmów posłużyły jako model dla większości wczesnych zbiorów baśni w XIX w.”²¹⁷. Chociaż nie wszyscy twórcy filmowych baśni podążyli tą drogą, to wydaje się niemożliwe, by jakikolwiek zachodni autor, który przyszedł na świat po 1945 r., nie widział filmów Walta Disneya i nie miał świadomości tego dziedzictwa (ku któremu mógł się zwrócić lub przeciw któremu mógł wystąpić)²¹⁸.

Nie zaskakuje zatem zdziwienie Zipesa, któremu w kompendium *The Oxford History of Cinema*, (reklamowanym jako „pełna historia światowego kina”) nie udało się odnaleźć słowa „baśń” (nawet w rozdziale dotyczącym animacji)²¹⁹. Jest to o tyle osobliwe, że wśród najbardziej popularnych i znaczących dzieł zwykło się wymieniać przynajmniej *Królowną Śnieżkę i siedmiu krasnoludków* (1937) i *Czarnoksiężnika z Krainy Oz* (1939), a kino przez cały okres swego istnienia inspirowało się baśniami i stosowało obecne w nich motywy i archetypy. Wykluczenie przez oksfordzką publikację baśni jako kategorii przydatnej przy opisie filmów wydaje się zatem co najmniej niedopatrzaniem (jeśli wręcz nie karygodnym błędem).

Henryk Depta uznaje, że baśń stanowi najczystsza manifestację filmu fabularnego²²⁰. Autor wskazuje na łacińskie pochodzenie słów „fabuła” i „fabularny” (łac. *fabula* – bajka, *fabularis* – bajeczny) i pisze, że „wizualny żywioł filmu” posiada wielkie możliwości w kreacji fantastycznego świata baśni: to, co wcześniej mogło być jedynie wyobrażone, dzięki filmowi może zostać zobaczone. Depta stwierdza także, że animowane wersje baśni są znacznie lepszym rozwiązaniem niż filmy aktorskie bazujące na takich opowieściach: te pierwsze bowiem, jego zdaniem, znacznie lepiej

²¹⁶ Zob. tamże, s.xi.

²¹⁷ Tamże. Tłum. robocze na potrzeby niniejszego tekstu – MS.

²¹⁸ Zob. tamże, s. xi.

²¹⁹ Zob. tamże, s. ix.

²²⁰ Zob. H. Depta, *Film i wychowanie*, Warszawa 1975, s. 168-178.

oddają specyficzną atmosferę baśni. Film aktorski z kolei miałby powodować „wynaturzenie baśniowości”, co jednak wydaje się przesadnym stwierdzeniem.

Ewelina Konieczna pisze, że baśń jest nie tylko konwencją literacką, ale i filmową²²¹. Istnienie konwencji literackiej – jak pisze Michał Głowiński – jest warunkiem kontaktu utworu z odbiorcą, „jest pierwszą przesłanką porozumienia między nimi”²²². Konwencję filmową można natomiast definiować jako pewien stały wzór, który jest używany przez realizatorów w celu komunikacji znaczeń publiczności kinowej²²³. Publiczność uczy się konwencji oglądając kolejne filmy i dzięki temu rozwija swoje kompetencje w zakresie komunikacji filmowej. Nauka konwencji sprawia również, że wzrasta stopień rozumienia przez odbiorców przekazu, który jest przez film kierowany (dostrzeżenie w danym filmie elementów konstrukcyjnych zastosowanych w dziełach wcześniej obejrzanych pozwala na odczytanie go na wyższym poziomie). „Realizatorzy muszą komunikować swojej publiczności [...], że biorą pod uwagę ustrukturuwane oczekiwania widzów w zakresie konwencji filmowych”²²⁴.

Zdaniem Koniecznej baśń filmowa jako konwencja „jest mariażem dwóch dziedzin sztuki – literatury i kina, spotkaniem książki z ekranem. Film dzięki swoim możliwościom narracyjnym potrafi opowiedzieć historię, dokonać transformacji rzeczywistości, zachowując świadomość iluzji przy równoczesnym, wydawałoby się paradoksalnym, utrwaleniu poczucia tej rzeczywistości”²²⁵. Anna Marzec pisze z kolei, że „konwencja gatunkowa baśni filmowej polega na wykorzystaniu treści fantastycznych, nasyconych cudownością związaną z wierzeniami magicznymi. Znakiem rozpoznawczym baśni filmowej jest bohater swobodnie przekraczający granice pomiędzy światem realnym a światem, w którym działają siły nadprzyrodzone, niezwykle”²²⁶. Baśń filmowa miesza sytuacje prawdopodobne z nieprawdopodobnymi i

²²¹ Zob. E. Konieczna, dz. cyt., s. 52.

²²² M. Głowiński, *Style odbioru*, Kraków 1977, s. 72-73.

²²³ Zob. J. Carey, *Konwencje i znaczenia w filmie*, przeł. A. Helman, „Kino”, 1985, nr 3, s. 18.

²²⁴ Tamże, s. 23.

²²⁵ E. Konieczna, dz. cyt., s. 52.

²²⁶ A. Marzec, *Edukacja filmowa*, [w:] A. Marzec, S. Rzęsikowski, *Edukacja teatralna, filmowa i radiowa na lekcjach języka polskiego w klasach IV-VIII*, Kielce 1984, s. 109.

wprowadza antropomorficzną wizję przyrody, a jej naczelną cechą, zdaniem Marzec, jest utrwalanie pożądaných wartości moralnych²²⁷. Baśń filmowa miałaby realizować tę właściwość poprzez pochwałę sprawiedliwości, zwycięstwa dobra nad złem, dobroci i łagodności oraz potrzeby więzi społecznych.

Ewelina Konieczna, pisząc o baśni filmowej, rozpatruje ją przede wszystkim w odniesieniu do odbiorcy dziecięcego. Zaletami tej konwencji byłyby: „opowiadanie zrozumiałych, skończonych historii niepozostawiających żadnych niedomówień i niejasności, opisywanie zdarzeń bez odwoływania się do innych wątków czy motywów, prezentowanie «czystej» akcji, bez opisów, komentarzy, interpretacji”²²⁸.

Autorka wskazuje na wprowadzenie baśniowych schematów także w filmach dla dorosłych, takich jak np. *Obywatel Kane* (1941) Orsona Wellesa, *Dawno temu w Ameryce* (1984) Sergio Leone, *Uczta Babette* (1987) Gabriela Axela, *Edward nożycoręki* (1990) Tima Burtona, *Forrest Gump* (1994) Roberta Zemeckisa czy *Czekolada* (2000) Lassego Hallströma. Konieczna odnosi się także do licznych komedii romantycznych opartych na schemacie Kopciuszka, np. *Pretty Woman* (1990) Garry'ego Marshalla i wykazuje, że „występowanie wątków baśniowych w kinie współczesnym stanowi wystarczający dowód na potrzebę opowiadania i oglądania ciągle tych samych historii, które dając ludziom na dzieję na odmianę losu i wiarę w lepszą przyszłość, pomagają żyć”²²⁹.

Swoją konkluzję Konieczna odnosi do słów samych filmowców i krytyków, przywołując np. Tadeusza Sobolewskiego („Europa śmieje się i ociera łzy ze wzruszenia, oglądając własne bajki: francuską *Amelię*, angielskiego *Billy* [sic! - MS] *Elliota*, czeski *Musimy sobie pomagać*, duński *Włoski dla początkujących*, włoski *Pokój syna*”²³⁰). Te „bajki o ludziach” – pisze autorka używając określenia wprowadzonego przez Krzysztofa Kieślowskiego – „niosą prawdziwe pocieszenie, a zawarte w nich symboliczne znaczenia odzwierciedlają egzystencjalne problemy każdego człowieka,

²²⁷ Zob. tamże.

²²⁸ E. Konieczna, dz. cyt., s. 53.

²²⁹ Tamże.

²³⁰ T. Sobolewski, *Bajki nowych czasów*, „Kino”, 2001, nr 12.

spełniają funkcję terapeutyczną, pomagają rozwiązywać zasadnicze kwestie naszego istnienia”²³¹.

Konieczna, jak można zauważyć, pisze najczęściej o filmach realistycznych lub – co najwyżej – o dziełach, w stosunku do których można użyć terminu „realizm magiczny”; to w nich właśnie – poza filmami dla dzieci – autorka dostrzega zastosowanie konwencji baśni filmowej. Odpowiada to wspomnianemu w poprzednim rozdziale stosowaniu struktur i motywów baśniowych w prozie realistycznej, np. w *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej. Konieczna pomija natomiast skierowane do odbiorców dojrzałych filmy bezpośrednio odwołujące się do baśni literackich i baśni mających swe źródło w folklorze.

Pauline Greenhill i Sidney Eve Matrix piszą z kolei, że baśniowe obrazy adresowane nie do dzieci, ale do młodzieży i widzów dorosłych, to zazwyczaj filmy aktorskie, posiłkujące się efektami specjalnymi i rozwiązaniami właściwymi dla tak różnych gatunków, jak horror, erotyczny thriller czy psychologiczny melodramat²³². W tych dziełach powracają elementy związane ze sferą seksualności, przemocy czy ingerencją sił nadprzyrodzonych, które były obecne w kulturze oralnej, lecz podczas opracowywania baśni zostały z nich usunięte jako nieodpowiednie dla dziecięcego odbiorcy²³³.

Biorąc pod uwagę w dużej mierze właśnie pominięte przez Konieczną obrazy stworzone głównie z myślą o widzach dorosłych, Greenhill i Matrix uważają, że baśniowy film uznać można za odmianę gatunkową twórczości filmowej. Autorki przywołują folklorystę Bengta Holbeka, zdaniem którego tradycyjna baśń cechuje się pewnymi właściwościami pokazującymi wyraźnie jej związek z wersjami filmowymi²³⁴.

Po pierwsze, baśnie tradycyjne opowiadali „wyćwiczeni specjaliści”, podobnie filmy są tworzone przez osoby posiadające określone umiejętności, pomagające w przeniesieniu opowieści na ekran²³⁵. Po drugie, baśnie były, zdaniem Holbeka,

²³¹ E. Konieczna, dz. cyt., s. 59.

²³² P. Greenhill, S.E. Matrix, *Introduction: Envisioning Ambiguity: Fairy Tale Film*, [w:] *Fairy Tale Films...*, dz. cyt., s. 8-9.

²³³ Zob. tamże, s. 9.

²³⁴ Zob. tamże, s. 4.

²³⁵ Zob. tamże.

przeznaczone głównie dla niższych i gorzej wykształconych warstw tradycyjnego społeczeństwa, nie zaś dla jego elit. Podobnie filmowe baśnie, poza pewnymi wyjątkami, są domeną kina popularnego, nie zaś sztuki elitarnej²³⁶. Po trzecie, baśnie tradycyjne były opowiadane przez dorosłych innym dorosłym. Także powstające współcześnie filmy najczęściej skierowane są – inaczej niż kanoniczne filmy Walt Disney Pictures – przede wszystkim do dorosłej widowni bądź mają podwójny adres odbiorczy: takie dzieła zawierają i treści możliwe do odczytania przez dzieci, i wątki przeznaczone wyłącznie dla dojrzałej widowni²³⁷. Po czwarte, baśniowe opowieści przeznaczone dla mężczyzn i kobiet wykazują daleko idące różnice. Tak jest również z odwołującymi się do nich filmami, które wprowadzają albo tradycyjną, męskocentryczną perspektywę, albo starają się z nią polemizować, reinterpretując baśnie podług postulatów dyskursu feministycznego²³⁸. Po piąte wreszcie, i tradycyjne baśnie, i filmy są fikcją, ale odbiorcy identyfikują się z ich bohaterami i bohaterkami; zarówno baśnie, jak i dzieła filmowe można zatem uznać za rodzaj „zbiorowego snu na jawie”²³⁹.

Dzięki powyższemu wyliczeniu widzimy, jak bliskie są w gruncie rzeczy dzieła właściwe obu dziedzinom sztuki: baśnie i ich filmowe odpowiedniki. Wydaje się zatem, że baśniowe filmy (czy też filmowe baśnie) rzeczywiście stanowią rządzącą się własnymi prawami odmianę gatunkową filmu fabularnego. Pewnym niedopatrzeniem wydaje się więc pominięcie takich filmów w pracy Eweliny Koniecznej, zatytułowanej przecież *Baśń w literaturze i w filmie*. Powstające dziś filmowe baśnie dla dorosłych, które odwołują się do dobrze znanych opowieści, dobitnie pokazują, że obecność baśni w filmie nie sprowadza się jedynie do konwencjonalnego zastosowania schematów, które są właściwe takim utworom.

²³⁶ Zob. tamże.

²³⁷ Zob. tamże.

²³⁸ Zob. tamże.

²³⁹ Zob. tamże.

2. Moda na baśnie i baśniowość w kulturze popularnej początku XXI w. - film

Wydaje się, że początek wciąż trwającej mody na baśnie w przypadku kina nadszedł wraz z serią filmową *Shrek*, której pierwsza część pojawiła się na ekranach w 2001 r. Kolejne części filmu (*Shrek 2* z 2004 r., *Shrek Trzeci* z 2007 r. i *Shrek Forever* z 2010 r.) oraz *spin-offy* (np. *Kot w butach* z 2011 r.) zdobyły ogromną popularność i przyniosły wielkie zyski wytwórni DreamWorks. *Shrek* wprowadził także nowe rozwiązania w zakresie prowadzenia fabuły, estetyki i języka filmu, które zostały później zastosowane przez wielu twórców, nawiązujących w swoich dziełach do baśni.

Anna Ciciak uważa, że seria stanowi „próbę przeniesienia w nowy sztafaż klasycznych motywów walki dobra ze złem, nadania im oryginalnego kształtu, [...] opowiadania językiem bliskim współczesnemu odbiorcy”²⁴⁰. Film przede wszystkim zrywa z dziedzictwem baśni disneyowskich: wprowadza bohatera w niczym nieprzypominającego tradycyjnych baśniowych postaci (tytułowego Shreka, czyli wielkiego, brzydkiego ogra), bohaterów klasycznych opowieści przedstawia często jako żalodne, odarte z pozytywnych cech postaci, zastępuje „słodczy, naiwność i delikatność – rubasnością, zdrowym rozsądkiem i ciętym językiem; tkliwe melodie – przebojami, piękno – brzydotą, wreszcie tradycyjną kreskę – cyfrą”²⁴¹. Dlatego też wielu krytyków określiło dzieło mianem „antybaśni”, „baśni nowoczesnej”, „baśni postmodernistycznej”, wskazując na odwrócenie schematów typowych dla klasycznych i – przede wszystkim – stworzonych przez Walt Disney Pictures opowieści. Ciciak cytuje m.in. opinię Janusza Wróblewskiego, zdaniem którego „gwałcąc uświęconą disneyowską tradycję autorzy *Shreka* radykalnie zmieniają ton bajkowej opowieści. Dokonują przewartościowania, które polega na uczłowieczeniu papierowych bohaterów, na sprowadzeniu wszystkiego na ziemię, do właściwych, nie bajkowych proporcji. Na ziemi, czyli w życiu – dobro bywa niepozorne, nawet brzydkie, a zło błyszczące”²⁴². Podobnie uważa Jack Zipes. Zdaniem badacza jedną z zasług filmów z tej

²⁴⁰ A. Ciciak, *Od «Królewny Śnieżki» do «Shreka». Ewolucja filmowej baśni*, [w:] *Barwy świata baśni*, dz. cyt., s. 377.

²⁴¹ Tamże, s. 377-378.

²⁴² J. Wróblewski, *Jak Shrek połknął Myszkę Miki*, „Polityka”, 2001, nr 31, s. 46.

serii było skłonienie wytwórni do nowego spojrzenia na prowadzoną przez siebie politykę wobec baśni oraz zwrócenie odbiorcom uwagi na konieczność przeformułowania pojęcia piękna²⁴³. *Shrek* kazał także przemyśleć, jak powinna wyglądać i jakie znaczenia powinna nieść filmowa baśń. Anna Ciciak zauważa jednak, że *Shrek* paradoksalnie promuje wszelkie obecne w baśniach ideały, zmieniając tylko sposób, w jaki je przekazuje: „to co w filmie wydaje się bezpardonową krytyką, staje się przewrotną obroną tradycyjnych wartości”²⁴⁴.

W następnych latach pojawiało się coraz więcej filmów opowiadających na nowo znane literackie i tradycyjne baśni czy wykorzystujących elementy pochodzące z tego typu utworów. W pierwszej dekadzie XXI wieku na ekranach kin gościły na przykład takie obrazy, jak *Ella zaklęta* (2004) Tommy’ego O’Havera, *Nieustraszeni bracia Grimm* (2005) Terry’ego Gilliana, *Piękna i Bestia* (2005) Davida Listera, *Labirynt fauna* (2006) Guillermo del Toro, *Zaczarowana* (2007) Kevina Limy, disneyowska *Księżniczka i żaba* (2009) czy *Sinobrody* (2009) Catherine Breillat. Jednak nadal nie możemy tu mówić o kulminacji fali mody na baśnie – wspomniane filmy przechodziły (najczęściej) bez echa, a ich liczba nie była zbyt imponująca. Warto jednak przyjrzeć się bliżej kilku z nich – podobnie jak w *Shreku* były w nich bowiem obecne rozwiązania, które wkrótce miały stać się bardzo chętnie stosowanymi przez filmowców zabiegami.

²⁴³ Zob. J. Zipes, *Foreword: Grounding the Spell...*, dz. cyt., s. xiii. Nie wszyscy badacze są tego samego zdania. Na przykład Paweł Sitkiewicz dowodzi, że *Shrek* nie przyniósł ze sobą żadnej rewolucji. Wręcz przeciwnie: film jest zbudowany na podobnej zasadzie, co np. *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* (także tam, zdaniem Sitkiewicza, były obecne intertekstualne odwołania, podwójny adres odbiorczy czy oparcie całości na synkretycznym połączeniu elementów grozy i burleski, wątku miłosnego oraz kina drogi), i niesie ze sobą pewną dozę dydaktyki. Ponadto, zdaniem Sitkiewicza, „pod aluzjami wyśmiewającymi konwencje animowanej baśni kryje się [w *Shreku*] tradycyjny światopogląd disneyowski [sic! – MS]. [...] Film *Shrek* [...] tak naprawdę uczy widzów, że warto poskromić ambicje i wieść spokojne życie na swym bagnie, czerpiąc radość z tego, co wyznaczył los. Dlatego ogr musi poślubić ogra, a nie piękną księżniczkę [...]”. P. Sitkiewicz, *Między tradycją i nowym Hollywood. Ewolucja pełnometrażowej animacji dla dzieci*, [w:] *Sztuka dla dziecka – tradycja we współczesności*, red. G. Leszczyński, współpraca H. Gawrońska, Poznań 2011, s. 204-205. Sitkiewicz uważa, że „składania [sic! – MS] pełnometrażowej animacji nie zmienia się na przestrzeni dekad, zmienia się za to leksyka. Składnią są podwójnie kodowana, epizodyczna konstrukcja oraz „prosta historia”, fabularny szkielet, który stanowi nośnik dla tradycyjnego przekazu. Leksyką zaś – aluzje, żarty, epizody, postacie drugoplanowe, cała intertekstualna sieć odniesień, w której kryje się niezagrażający systemowi sprzeciw wobec konwencji oraz wszelkie treści, które mogą zostać uznane za zbyt ryzykowne w kinie dla dzieci [...]”. Tamże, s. 205.

²⁴⁴ A. Ciciak, dz. cyt., s. 381.

I tak *Nieustraszeni bracia Grimm* antycypowali falę dzieł nawiązujących do braci Grimm i ich baśni. Film przedstawia sfikcjonalizowaną biografię Jacoba i Wilhelma (tu: Jake'a i Willa), którzy zostają zaprezentowani jako oszuści, próbujący dla zdobycia sławy wykorzystać wiarę wiejskiej ludności w istnienie sił nadprzyrodzonych. Oprócz wprowadzenia alternatywnej, obfitującej w przygody biografii obu twórców, film przywołuje także Grimmowskie baśnie i pochodzące z nich rekwizyty: pojawiają się w nim np. odwołania do *Czerwonego Kapturka*, *Jasia i Małgosi*, *Królowny Śnieżki*, *Roszpunki*, *Kopciuszka*; pochodzące z tych utworów elementy zostają jednak przekształcone i ukazane w zaskakujący sposób. Film, grając z tradycyjnym obrazem Grimmów i ich baśni, stanowi postmodernistyczną rewizję pewnych obecnych w kulturze praktyk, dotyczących prezentowania baśniopisarzy (rozumianych tu raczej jako wyobrazeniowe figury niż jako prawdziwi ludzie) i ich dzieł.

Zaczarowana z kolei wykorzystuje ten sam pomysł, który legł u podstaw omówionego już serialu *The Charmings* – oto na skutek czarów złej królowej główna bohaterka, ucieleśniająca stereotyp disnejowskiej księżniczki Giselle, zostaje przeniesiona do współczesnego nam Nowego Jorku. Musicalowa, komediowa opowieść kontynuuje także drogę wytoczoną przez *Shreka* – w parodystyczny sposób wyśmiewa ustalone konwencje, które trzymają baśniowe historie i ich bohaterów w ryzach. Postaci pochodzące ze świata baśni – szczególnie wspomniana Giselle – są, jak w *Pierścieniu i róży*, samoświadomie przesadne w odgrywaniu swoich ról. Znacząca jest na przykład scena, w której tytułowa „zaczarowana” sprząta mieszkanie adwokata, u którego się zatrzymuje. Na pomoc, niczym Śnieżka z filmu Walt Disney Pictures, wzywa zwierzęta. Giselle jednak pomagają nie leśne ptaki, wiewiórki i zające. Na jej śpiewne wezwanie odpowiadają przybywające z odpływu wanny prusaki, kanałowe szczury, muchy i uliczne gołębie. Niezrażona tym bohaterka w dalszym ciągu odgrywa scenariusz, który w tradycyjnej baśni byłby jej przeznaczony. Podobnie jest z innymi wykonywanymi przez nią czynnościami, a także z jej uczuciami – Giselle na przykład nieustannie dąży do połączenia z księciem, którego prawie nie zna. W końcu jednak w bohaterce zachodzą pewne zmiany, które pozwalają jej dostrzec irracjonalność

własnych zachowań i schematów, którym podlega baśniowy świat, przede wszystkim w disnejowskich adaptacjach baśni. Co ciekawe, wytwórnia śmieje się tu sama z siebie – *Zaczarowana* została bowiem wyprodukowana właśnie przez Walt Disney Pictures.

Całkowicie odmienną propozycją jest *Labirynt fauna*. Film Guillermo del Toro, chociaż brak w nim często kojarzonych z filmowymi baśniami (takimi, jak dzieła Walt Disney Pictures) jasnych kolorów, komediowych postaci i optymizmu, bardzo wyraźnie wpisuje się w tradycję gatunku poprzez użycie baśniowych elementów, archetypów i motywów²⁴⁵. Zestawione w nim zostają dwa światy, między którymi krąży główna bohaterka filmu, Ofelia: gorzka i przerażająca realność (Hiszpania generała Franco) oraz świat baśni, który jednak również nie jest pozbawiony problemów. Obie krainy są mroczne, pełne przemocy i okrucieństwa, a film nie stroni od motywów, które, jak napisałem już wcześniej, były w baśniach obecne „od zawsze” – morderstw, opuszczenia dziecka, a nawet kanibalizmu (przywodząca na myśl *Jasia i Małgosię* scena z bladym stworem pożerającym dzieci zostaje zresztą obudowana rekwizytorium odnoszącym ją do kontekstu holokaustu – w komnacie monstrum pojawiają się takie symboliczne obrazy, jak palenisko przypominające piec krematoryjny czy stos dziecięcych butów).

Dzieło często zmierza zresztą ku turpizmowi, ukazując to, co brzydkie i odrażające (np. robactwo czy olbrzymią ropuchę, która, umierając, wypłuwa swoje wnętrzności). Przypomnijmy, że podobne obrazy pojawiają się także w *Księdze rzeczy utraconych* Johna Connolly'ego. Oba tytuły zbliża również do siebie to, że mroczna kraina baśni, do której trafiają bohaterowie, odpowiada w tych dziełach równie strasznej rzeczywistości – i powieść Connolly'ego, i film del Toro bowiem rozgrywają się w czasie drugiej wojny światowej. „Przerażające baśniowe królestwo [...] nie jest światem «na opak», nie sytuuje się w opozycji do realnej rzeczywistości, lecz stanowi jej odbicie”²⁴⁶. Film del Toro, tak jak powieść Connolly'ego, wykorzystuje zatem pochodzące z baśni motywy okrucieństwa i grozy i doprowadza je do ekstremum, tworząc przerażającą, ale paradoksalnie bardzo baśniową całość.

²⁴⁵ Zob. T.D. Lukaszewicz, *The Parallelism of the Fantastic and the Real Guillermo del Toro's «Pan's Labyrinth/El Laberinto del fauno» and Neomagical Realism*, [w:] *Fairy Tale Films...*, dz. cyt., s. 60-61.

²⁴⁶ Tamże, s. 166.

Od około 2010 roku możemy z kolei obserwować prawdziwą falę dzieł filmowych odwołujących się do baśni i pochodzących z nich elementów, które stosują rozwiązania wykorzystane przez twórców filmów, które zostały pokrótce omówione wyżej. Są to przede wszystkim obrazy oparte na dobrze znanych baśniach, np. film Walt Disney Pictures *Zaplątani* (2010), *Dziewczyna w czerwonej pelerynie* (2011) w reżyserii Catherine Hardwicke, *Bestia* (2011) Daniela Barnza, *Królowna Śnieżka* (2012) Tarsema Singha, *Królowna Śnieżka i łowca* (2012) Ruperta Sandersa, *Hansel i Gretel: Lowcy czarownic* (2013) Tommy’ego Wirkoli, *Jack pogromca olbrzymów* (2013) Bryana Singera. W mniejszym stopniu reprezentowane były dzieła odwołujące się do nowoczesnych baśni literackich – przywołać można np. *Alicję w Krainie Czarów* (2011) Tima Burtona czy film *Oz: Wielki i potężny* (2013) Sama Raimiego – oraz oryginalne historie, jak animowana *Merida waleczna* (2012) wyprodukowana przez korporację The Walt Disney Company i wyreżyserowana przez Marka Andrewsa. Wiele innych baśniowych filmów dopiero czeka na swoją premierę. Należą do nich m.in. *Maleficent*, *Mermaid*, *Pinnocchio*, *Cindarella*, *Hansel and Gretel in 3D*, *Snow White*²⁴⁷ i inne obrazy, które w nadchodzących latach mają zagościć na ekranach kin.

Jak zostało już wspomniane, filmy wpisujące się w falę mody na baśnie najczęściej odwołują się do powszechnie znanych dzieł – przede wszystkim tych mających swe źródło w folklorze. Można to zaobserwować już na poziomie tytułury tych obrazów. Niektóre z nich przywołują baśniowe opowieści bezpośrednio: tak jest z tytułami filmów *Dziewczyna w czerwonej pelerynie* (tytuł angielski to *Red Riding Hood*, a więc *Czerwony Kapturek*), *Królowna Śnieżka i łowca* (ang. *Snow White and the Huntsman*), *Hansel i Gretel: lowcy czarownic* (ang. *Hansel & Gretel: Witch Hunters*), *Jack pogromca olbrzymów* (ang. *Jack the Giant Slayer*). Inne filmy z kolei swoimi tytułami nawiązują do treści obecnych w kanonicznych baśniach: np. *Królowna Śnieżka* Tarsema Singha swoim oryginalnym tytułem (*Mirror Mirror*) w wyraźny sposób odnosi się do zaklęcia, którym zła królowa z baśni wzywa na pomoc swoje magiczne zwierciadło. Podobnie filmy bazujące na baśniach literackich odnoszą się w swoich

²⁴⁷ Celowo zachowuję angielskie brzmienie tytułów wymienionych filmów – nie mają one jeszcze polskich dystrybutorów, więc trudno wyrokować, jakie będą ich polskojęzyczne tytuły.

tytułach do swych pierwowzorów (*Alicja w Krainie Czarów* Tima Burtona, nadchodzący *Pinocchio* Guillermo del Toro) bądź też wprowadzają np. imiona postaci bezpośrednio odsyłające do znanych literackich opowieści (*Oz: Wielki i potężny* Sama Raimiego). Oczywiście odwołania na tytułach się nie kończą.

Nowoczesne filmowe wersje baśni, jak literackie *retellingi*, opowiadają znane historie na nowo: reinterpretują je i rekontekstualizują, inkorporują baśniowe wątki bądź dokonują ich transpozycji. Za pomocą różnych zabiegów sprawiają, że historie, które widzowie – jak im się wydaje – dobrze znają, jawią się im dziwne lub wręcz obce. Najczęstszymi strategią jest zachowanie zasadniczych motywów kanonicznych baśni i ich schematów fabularnych przy jednoczesnej zmianie estetyki, wprowadzeniu elementów właściwych innym gatunkom twórczości, wyjaskrawieniu niektórych właściwości bądź całkowitym odwróceniu pewnych kategorii. Szczególnie dobrymi przykładami wydają się dwa filmy, które niemal równocześnie pojawiły się na ekranie w 2012 roku, co, jak się wydaje, stanowiło kulminacyjny moment mody na baśnie. Mowa tu o dwóch wersjach baśni o Królownie Śnieżce: filmie Tarsema Singha (*Królowna Śnieżka*) oraz dziele Ruperta Sandersa (*Królowna Śnieżka i łowca*). Obrazy te zdają się kumulować najczęściej powtarzające się w aktualnie tworzonych filmowych baśniach rozwiązania, dzięki czemu mogą posłużyć do wyodrębnienia specyficznych cech, które decydują o specyfice drugiej fali mody na baśnie.

Królowna Śnieżka (2012) Tarsema Singha wykorzystuje zasadniczy szkielet tradycyjnej opowieści oraz pochodzące z niej motywy: mamy tu dziewczynkę o skórze białej jak śnieg (której włosy jednak są czarne jak kruki, nie zaś – jak zazwyczaj w opowieściach o Śnieżce zwykło się przyjmować – jak heban), złą królową, zazdrosną o urodę swej przybranej córki²⁴⁸, pomagającą królownie karły. Film Singha jednak reinterpretuje kanoniczny tekst, wprowadzając typowe dla innych gatunków elementy, przekształcając historię i postulując odwrócenie przyjętych w baśni męskich i żeńskich ról.

²⁴⁸ W pierwszym wydaniu Grimmowskich *Baśni dla dzieci i dla domu* antagonistką Śnieżki była jej własna matka. Dopiero w wersji z 1819 r. niemieccy bracia zmienili tę historię, zastępując matkę królową jej macochą.

Film jest pełen żartów znanych z komedii slapstickowych i wprowadza np. elementy awanturnicze (np. krasnoludki są tu grupą wyrzutków, którzy dla korzyści pieniężnych okradają podróżnych i uczą samą Śnieżkę sztuk walki). W *Królewnie Śnieżce* mamy więc do czynienia z zabiegami, które zastosował już Terry Gilliam w *Nieustraszonych braciach Grimm*. Wszystko zostaje oczywiście obudowane efektami specjalnymi, perfekcyjnymi kostiumami i dekoracjami.

Obraz Singha zmienia także znane z baśni wydarzenia, pozostawiając jednakowoż związane z nimi rekwizyty: np. w jednej z ostatnich scen pokonana już królowa częstuje swoją pasierbicę zatrutym jabłkiem, lecz ta go nie przyjmuje. Inne wątki są już wyłącznie pomysłem twórców tego dzieła – pojawia się tu przykładowo leśny potwór, pomocnik złej królowej, z którym walczy Śnieżka, a który okazuje się (sic!) jej zaklętym ojcem.

Najpoważniejszą zmianą wydaje się jednak komentatorom odwrócenie obecnych w baśni tradycyjnych ról płciowych. W filmie Singha najważniejsze stają się kobiety. Śnieżka zostaje sportretowana jako aktywna postać, która po latach oglupienia i zamknięcia w zamku (co jest zapewne metaforą zniewolenia kobiet w dyskursie patriarchalnym) zrzuca balowe suknie i stara się samodzielnie walczyć o „szczęśliwe zakończenie”: jest szkolona przez skrzaty w sztukach walki i ratuje swoich kompanów przed działaniami złej królowej. Książę z kolei jawi się widzom jako nieudacznik, ustawicznie pokonywany przez słabszych – wydawałoby się – przeciwników, odzierany z godności, a przez macochę głównej bohaterki (która w tej wersji walczy ze Śnieżką także o wybranka) sprowadzony (dosłownie, za pomocą magicznego eliksiru) do roli żałosnego, służalczego szczenięcia. To zresztą właśnie mężczyzna, a nie Śnieżka, wymaga pocałunku, by klątwa została z niego zdjęta.

W końcu, gdy zła królowa przybywa do lasu, by stoczyć walkę z królową, ta zamyka zarówno karły, jak i księcia w chacie. Swoją decyzję komentuje słowami, z których wynika, że podczas zamknięcia w zamkowej wieży przeczytała wiele opowieści, w których to książę ratuje swą wybrankę – filmowa Śnieżka uznaje, że jej historia powinna mieć inne zakończenie. Znaczące jest również to, że w filmie Singha duchem zamieszkującym zwierciadło złej królowej jest w zasadzie ona sama, a

dokładniej: pewna skrywana za taflą magicznego szkła część jej osobowości. Tym samym zasadnicza walka toczy się wyłącznie między aktywnymi, kobiecymi bohaterkami, które w filmie są przedstawione jako znacznie bardziej samoświadome i starające się panować nad sytuacją postaci niż mężczyźni.

Cały film możemy odbierać jako parodię baśni o Śnieżce. Elementy ośmieszające służą tu oczywiście polemice z tradycyjnym obrazem ról płciowych, który jest obecny w klasycznych baśniach. Należy zaznaczyć, że tym samym obraz Tarsema Singha odnosi się nie tylko do tekstu stanowiącego jego oczywistą podstawę, ale też do baśni jako gatunku w ogóle.

Podobne przekształcenia obecne w innej wersji baśni o Śnieżce, która pojawiła się na ekranach kin w 2012 r. Film Ruperta Sandersa pod tytułem *Królowna Śnieżka i łowca*, podobnie jak dzieło Singha omówione wyżej, wprowadza najbardziej rozpoznawalne motywy pochodzące z klasycznej wersji baśni. Cała historia zostaje jednak uzupełniona o dodatkowe wątki (z których najpoważniejszym jest rozbudowanie postaci tytułowego łowcy – drugiego, poza księciem, hipotetycznego wybranka głównej bohaterki filmu) i zaprezentowana za pomocą środków wyrazu właściwych dla innych gatunków filmowych.

Filmowa Śnieżka po ucieczce z wieży, w której przez lata była więziona przez piękną złą królową, przeistacza się w wojowniczkę – przywdziewa spodnie i rycerską zbroję i staje na czele armii walczącej z nikczemną władczynią. To także ona pokonuje królową w ostatecznej potyczce i powraca na tron. Zostaje przy tym kobietą niezamężną – widzowie nie mają pewności, czy wybrała księcia lub łowcę, czy też w ogóle odrzuciła obu wybranków. Całość zostaje zaprezentowana w konwencji mrocznego fantasy – w filmie Sandersa złowieszcze i niebezpieczne są niemal wszystkie przestrzenie (i zamek, i las, do którego ucieka Śnieżka), a muzyka, efekty wizualne i symboliczne obrazy, jak nieustannie powracające stada kruków, budują atmosferę ciągłego niepokoju.

W obu filmowych wersjach baśni o Śnieżce, mimo dzielących je różnic, możemy zaobserwować podobne traktowanie postaci królowej i złej królowej. Pierwsza z nich i u Singha, i u Sandersa przeistacza się w wojowniczkę i to właśnie

dzięki tej przemianie poznaje siebie jako kobietę. Królowa z kolei, mimo że jest silną postacią, w obu dziełach jest nieustannie pod presją cudzych spojrzeń. Wymowne są sceny pokazujące dbałość obu wcieleń bohaterki o własną fizyczność: w filmie Singha królowa przechodzi cykl komicznych, ale i przerażających zabiegów mających jej zapewnić piękną skórę (władczyni stosuje np. pijawki czy maseczkę z ptasich odchodów) i wciska się w ciasny gorset, by zaimponować swemu wybrankowi i innym „widzom” tego „spektaklu kobiecości”. Królowa z filmu Sandersa z kolei zanurza się cała w mleku, które przylegając do jej ciała pokazuje jego nieskazitelność. Możemy dzięki temu interpretować postaci Śnieżki i królowej jako awers i rewers kobiecej natury: z jednej strony mamy do czynienia z kobietą-wojownikiem, a z drugiej – z kobietą, która poszukuje spełnienia we własnym wizualnym pięknie, lecz jednocześnie umieszcza samą siebie w klatce i cały czas znajduje się pod presją męskich spojrzeń²⁴⁹.

Jakkolwiek mamy tu do czynienia z elementami, które można odczytywać jako feministyczne, to wydaje się, że w obu przypadkach spotykamy się raczej z fałszywą, skierowaną do masowego odbiorcy wizją feminizmu, wsteczną chociażby względem opowiadań Angeli Carter. W dziele Singha bohaterka pozornie nieustannie walczy o to, by mieć realny wpływ na całą opowieść i zerwać z narracjami o biernych księżniczkach. Zakończenie filmu ukazuje jednak Śnieżkę, która, wzorem swoich baśniowych poprzedniczek, znów przywdziewa piękną suknię i bierze ślub z księciem, realizując tym samym tradycyjny scenariusz.

Pozornie bardziej rewolucyjny jest film *Królowna Śnieżka i łowca*. W tym przypadku połączenie z mężczyzną i małżeństwo jawi się jako o wiele mniej ważne niż odnalezienie własnej siły i walka o swoje dziedzictwo – tytułowa bohaterka bowiem nie decyduje się na żadnego wybranka. Jednak zdaniem Jacka Zipesa także w tym filmie jest to jedynie „udawany” feminizm: „Śnieżka staje się wojowniczką, ale wciąż mamy do czynienia z gloryfikacją dziewiczej księżniczki”²⁵⁰. Feminizm w tych filmach

²⁴⁹ Wydaje się, że za pomocą postaci królowej oba filmy odnoszą się także krytycznie do wizerunku kobiety w kinie narracyjnym, ujmowanej jako obraz, nad którym władzę za pomocą spojrzenia sprawuje mężczyzna. Więcej na ten temat zob. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.

²⁵⁰ [b. a.] *A Grimm Review of «Snow White and the Huntsman»* [rozmowa K. Annabelle Smith z Jackiem Zipesem], online: <http://blogs.smithsonianmag.com/movies/2012/06/a-grimm-review-of-snow-white-and->

należy zatem odbierać jako pewien nie do końca zrealizowany postulat, wprowadzenie „małej rewolucji” tylko po to, by po chwili – jak w przypadku karnawału – powrócić do ustalonego (tu: patriarchalnego) porządku.

Powróćmy do wspomnianej wcześniej mrocznej atmosfery, obecnej w *Królownie Śnieżce i łowcy*. Decydujące o klimacie filmu zabiegi, wywołujące grozę i niepokój, powracają również w innych baśniowych filmach. Tak jest w *Dziewczynie w czerwonej pelerynie* Catherine Hardwicke. Dzieło opowiada historię o Czerwonym Kapturku za pomocą środków przywodzących na myśl wampirze romanse dla młodzieży – połączone tu zostają elementy romansu i horroru, a cała historia zostaje obudowana muzyką, kostiumami i scenografią mającymi na celu zbudowanie złowieszczego nastroju. Także inne cechy obecne w dwóch filmowych wersjach baśni o Śnieżce powtarzają się w przywoływanych już w tej pracy filmach – synkretyzm gatunkowy jest obecny chociażby w *Hansel i Gretel: Łowcach czarownic* czy w *Jacku pogromcy olbrzymów*. Komediowe, parodystyczne rozwiązania z kolei możemy dostrzec np. w disnejowskich *Zaplątanych*. Jak widzimy, są to te same właściwości, które cechują opisane w poprzednim rozdziale baśniowe dzieła literatury popularnej.

Spójrzmy, jak podobne zabiegi są stosowane przez twórców współczesnych baśni pochodzących z innego medium – seriali telewizyjnych.

the-huntsman/, dostęp: 05.06.2013. Tłum. robocze na potrzeby niniejszego tekstu – MS.

ROZDZIAŁ PIĄTY

Baśń na ekranie – seriale telewizyjne

1. Opowieści z „gadającej skrzynki”

Sarah Kozzloff w napisanym kilkanaście lat temu artykule *Teoria narracji a telewizja* zauważa słusznie, że amerykańska ramówka przesiąknięta jest wszelkiego rodzaju narracjami²⁵¹. Choć autorka odnosi się do starszych programów, a w jej tekście możemy znaleźć stwierdzenia brzmiące dość anachronicznie w kontekście współczesnych nam programów telewizyjnych²⁵², trudno nie zgodzić się z jedną ze stawianych przez nią tez. Kozzloff pisze mianowicie:

Podczas, gdy nasi przodkowie słuchali ludowych gawędziarzy bądź mędrców, rozczytywali się w horrorach kupionych za pensa, brukowych powieściach wydawanych w odcinkach, słuchali słuchowisk radiowych nadawanych co sobotę, w dzisiejszych czasach naszą nieustanną tęsknotę do słuchania historii zaspokajamy przede wszystkim zasiadając przy «gadającej skrzynce» w pokoju. Telewizja jest głównym gawędziarzem we współczesnym społeczeństwie amerykańskim²⁵³.

Wydaje się wręcz, że w dzisiejszej telewizji odnaleźć możemy znacznie więcej programów, które można określić mianem „opowieści” niż w latach 90. Szczególnie dobrym przykładem (po)nowoczesnych dzieł, które niejako przejęły funkcje dawnych

²⁵¹ Cały artykuł Kozzloff dotyczy zastosowania osiągnięć narratologii i prac Władimira Proppa w badaniach nad współczesną telewizją. Zob. S. Kozzloff, *Teoria narracji a telewizja*, [w:] *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. R.C. Allen, przeł. E. Stawowczyk, red. naukowa i posłowie do wyd. pol. A. Gwóźdź, Kielce 1998, s. 66-96.

²⁵² Kozzloff pisze na przykład, że seriale telewizyjne charakteryzują się „słabym suspensem”, gdyż „są zbyt sformalizowane” i oglądając je „rzadko odczuwamy [...] niepokój”. Zob. tamże, s. 73. Taka konstatacja zdecydowanie nie odpowiada produkowanym współcześnie serialom.

²⁵³ Tamże, s. 66.

podań, legend i baśni, ale też późniejszych form, jak np. dziewiętnastowieczne powieści w odcinkach, są seriale telewizyjne nowej generacji²⁵⁴.

Należy zaznaczyć, że w ostatnich latach wykształcił się nowy, znacznie różniący się od poprzedniego model odbioru seriali²⁵⁵. Dzięki rozwojowi sieci P2P²⁵⁶ ogląda się je częściej nie w telewizji, a na ekranie komputera (często zresztą po kilka odcinków w ramach jednego seansu)²⁵⁷, głównie za pomocą tzw. *streamingu*²⁵⁸. Nadal jednak uzasadnione wydaje się uznanie ich za nowoczesny odpowiednik tekstów, które są nam znane z innych mediów (zarówno dawnych mitów, legend i baśni, jak i wspomnianych powieści w odcinkach).

²⁵⁴ Trudno o zadowalającą definicję seriali nowej generacji, określanych również mianem *post-soap opera*, gdyż w zasadzie nie można tu mówić o jednorodnej grupie programów telewizyjnych. Zdaniem Mirosława Filiciaka programy takie, na czele z uznawaną za pierwszy serial tego typu *Rodziną Soprano*, „z jednej strony są silnie zakorzenione w starszych seryjnych formach telewizyjnych, a z drugiej – często radykalnie z tym dziedzictwem zrywają”; M. Filiciak, *Wstęp*, [do:] *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. M. Filiciak, Warszawa 2011, s. 7. Wśród cech seriali nowej generacji wymienić można za Filiciakiem np. „narracyjne fajerwerki”, „umiejętną grę ze stereotypami”, „łamanie obyczajowych tabu”, choć nie są to na pewno wszystkie wyróżniki tych programów. Seriale takie „dotyczą [też – MS] spraw, które wcześniej leżały w obszarze zainteresowania innych mediów, zwłaszcza filmu, a także innych gatunków w obrębie samej telewizji, związanych na przykład z publicystyką. Poruszane tematy nie mieszczą się często w ramach, jakie zwykliśmy kojarzyć z telewizyjną rozrywką”; tamże, s. 8-9. Ważny jest także nowy sposób oglądania seriali (nie zawsze w telewizji) oraz charakteryzująca większość programów typu *post-soap* wysoka jakość produkcji, zazwyczaj nielączona z telewizją.

²⁵⁵ O wcześniejszych sposobach oglądania programów telewizyjnych, w tym seriali (w odniesieniu zarówno do tzw. paleotelewizji, jak i do Neo-TV, wyróżnionych przez FrancESCO Casetiego i Rogera Odina) zob. np. U. Eco, *Przejrzystość utracona*, [w:] tegoż, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska i P. Salwa, wstępem popr. J. Ugniewska, Warszawa 1996.

²⁵⁶ P2P (ang. *Peer-to-Peer*) to „rodzaj sieci służącej do bezpośredniej wymiany plików między użytkownikami”. Zob. hasło „P2P lub Peer-to-Peer, Peer to Peer” na portalu www.i-slovník.pl, online: <http://www.i-slovník.pl/1057,p2p-lub-peer-to-peer-peer-to-peer/>, dostęp: 18.06.2012. Taki model komunikacji umożliwia m.in. oglądanie w sieci odcinków seriali telewizyjnych umieszczonych tam uprzednio przez innych użytkowników.

²⁵⁷ Zob. np. M. Filiciak, *TV czy nie-TV? Telewizja doby post-soap opera i sieci peer-to-peer*, [w:] *Post-soap*, dz. cyt., s. 237-255.

²⁵⁸ *Streaming* do technika dostarczania danych do komputera w postaci ciągłego strumienia danych, który umożliwia natychmiastowe oglądanie zawartości, zanim zostanie przesłany cały plik. Zob. hasło „Streaming” na portalu www.i-slovník.pl, online: <http://www.i-slovník.pl/1379,streaming/>, dostęp: 18.06.2012.

Chociaż wciąż daje się usłyszeć pewne głosy krytyczne²⁵⁹ dotyczące seriali telewizyjnych, dość oczywista wydaje się dziś zmiana statusu tych programów. Zasadniczo mało kto kwestionuje to, że oglądanie seriali, które z powodzeniem wychodzą z cienia, stało się czymś na kształt intelektualnej mody, a niektórzy idą o krok dalej i mówią wręcz o „złotej erze telewizji”²⁶⁰. Seriale, jako pełnoprawne teksty kultury współczesnej, stały się również ważnym obszarem badawczym nie tylko dla medioznawstwa, lecz także dla wielu innych dziedzin: od socjologii, historii kultury i antropologii po feminizm, *gender-* czy *queer studies*²⁶¹.

Szczególnie interesujące wydają się seriale telewizyjne, które są przejawami mody na baśnie. Nie tylko bowiem same w sobie stanowią one opowieści, ale też do opowieści – właśnie tych snutych dawniej, jak pisze Kozzloff, przez gawędziarzy, bajarzy, mędrców – się odwołują. Początków tej mody w telewizji doszukać się można w 2000 r., kiedy to powstał serial *Dziesiąte królestwo*. Wkrótce scenarzysta i producent Bryan Fuller stworzył również takie programy, jak *Gdzie pachną stokrotki* (2007-2009) i *Magia Niagary* (2004), których telewizyjny żywot nie trwał jednak zbyt długo. Popularniejszy i bardziej żywotny okazał się baśniowy serial *Nie z tego świata* (serial jest nadawany od 2005 r.). W przypadku tych seriali należy mówić raczej o baśniowości polegającej przede wszystkim na samej konstrukcji świata przedstawionego oraz

²⁵⁹ Takie głosy, dotyczące m.in. marginalności całego zjawiska (tj. nowej generacji seriali telewizyjnych) pojawiły się np. podczas panelu dyskusyjnego „Oblicza kultury serialowej”, który odbył się 17.03.2012 r. w ramach drugiej edycji konferencji naukowej „Czas seriali”. W dyskusji tej wzięli udział amerykanistka Marta Mazurek, antropolog kulturowy Waldemar Kuligowski oraz krytyk filmowy Bartosz Żurawiecki. Ten ostatni zresztą, podsumowując całe spotkanie, na swoim blogu napisał, że „seriale są kolejnym kapitalistycznym produktem, który ma nas od siebie uzależnić. Wprowadzić w stan hipnozy, głodu narkotycznego”. B. Żurawiecki, *Czas seriali*, online: http://www.alekinoplus.pl/aleblog-czas-seriali_674, dostęp: 02.08.2012. Więcej na ten temat zob. np. M. Major, *Zniewoleni przez swój serialowy „nałóg”? O konferencji 2. Czas seriali amerykańskich*, online: http://www.popcorner.pl/popcorner/1,108032,1150739_0,Zniewoleni_przez_swoj_serialowy__nalog___O_konferencji.html, dostęp: 02.08.2012.

²⁶⁰ M. Filiciak, *Wstęp*, dz. cyt., s. 7.

²⁶¹ Ośrodki akademickie organizują nawet konferencje naukowe poświęcone fenomenowi tych programów. W odniesieniu do polskich badań można wymienić np. dwie edycje sesji naukowej „Czas Seriali” (Pierwsza edycja odbyła się w dniach 9-10.05.2011 r., a druga (pod nazwą „2. Czas Seriali. Festiwal seriali amerykańskich”) – 27-28.03.2012 r. Obie zostały zorganizowane przez Studenckie Koło Badań nad Nowoczesnością MediaTour, działające przy Zakładzie Literatury i Kultury Nowoczesnej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Inna konferencja pod nazwą „Post Soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia” odbyła się z kolei w dniach 12-13.03.2009 r. Została zorganizowana przez Komitet Nauk o Kulturze PAN, Instytut Kultury i Komunikowania SWPS oraz Centrum Badań nad Kulturą Popularną SWPS.

pewnych rozwiązaniach w sferze fabuły; trudno w nich natomiast doszukać się bezpośrednich odwołań do powszechnie znanych (tradycyjnych i literackich) baśni. Wyjątkiem jest *Dziesiąte królestwo* – można w nim odnaleźć wiele nawiązań do baśni jako gatunku i do obecnych w takich opowieściach archetypów.

Zmiana nadeszła w roku 2011, który przyniósł wydarzenie na tyle symptomatyczne, że można je porównać z przywołanym wcześniej równoczesnym wejściem na ekrany kin dwóch *Śnieżek*. Za kulminację telewizyjnej mody na baśnie i baśniowość należy uznać powstanie dwóch seriali, które pojawiły się na ekranach amerykańskich teleodbiorników w październiku 2011 roku i szybko zdobyły dość dużą popularność, trwającą zresztą do dziś. Mam tu na myśli produkowany przez stację ABC serial *Dawno, dawno temu* (w oryginale *Once Upon a Time*) oraz wyświetlany przez NBC *Grimm*²⁶².

Seriale te korespondują z baśniami tradycyjnymi i literackimi, a także z adaptacjami tych tekstów (głównie z filmami wytwórni Walt Disney Pictures; szczególnie wyraźne jest to w przypadku *Dawno, dawno temu* – serial jest wyświetlany przez stację ABC, która należy do korporacji medialnej The Walt Disney Company) oraz z konglomeratami wielu tradycji, funkcjonującymi w świadomości zbiorowej zachodnioeuropejskiego kręgu kulturowego. Przyjrzymy się zatem obu tym serialom, stanowiącym bardzo różne propozycje wykorzystania baśni w popkulturze, które jednak pod wieloma względami przejawiają najbardziej typowe cechy dzieł wpisujących się w drugą falę mody na baśnie.

²⁶² Pierwszy odcinek serialu *Dawno, dawno temu* został wyemitowany przez ABC 23.10.2011 r. Serial *Grimm* natomiast zadebiutował na antenie NBC 28.10.2011 r. W niniejszej pracy odnoszę się wyłącznie do pierwszej serii serialu *Grimm* oraz pierwszej serii serialu *Dawno, dawno temu*. Były one emitowane w USA od października 2011 r. do maja 2012 r. Jako serię rozumiem tu pewną liczbę odcinków serialu, która stanowi wyraźnie oddzieloną od innych serii czasowo (np. wakacyjną przerwą w nadawaniu), a często i fabularnie całość. Nie należy mylić tego terminu z serią w rozumieniu Umberto Eco, czyli z serialem, który „oparty jest na nieziennej sytuacji i ściśle ograniczonej liczbie stałych kluczowych postaci wokół których obracają się postaci drugoplanowe i epizodyczne. Postaci drugoplanowe muszą stwarzać wrażenie, że nowa opowieść różni się od poprzednich. podczas gdy w rzeczywistości schemat narracyjny nie ulega zmianom”. U. Eco, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, przeł. T. Rutkowska, „Przekazy i opinie”, 1990, nr 1/2. Cyt. za: *Wiedza o kulturze. Część IV. Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. J. Bocheńska, A. Kisieleska, M. Pęczak, Warszawa 1993, s. 342-343.

2. Moda na baśnie i baśniowość w kulturze popularnej początku XXI w. – serial telewizyjny

Główny bohater pierwszego z omawianych programów, serialu *Grimm* – Nick Burkhardt – to detektyw pracujący w wydziale zabójstw miasta Portland. W kolejnych odcinkach rozwiązuje on kryminalne zagadki, które budzą bardziej bądź mniej oczywiste skojarzenia z powszechnie znanymi baśniami, przede wszystkim (choć nie tylko, wbrew temu, co sugeruje powyższy tytuł) tymi zebranymi przez braci Grimm.

Odnajdziemy tu więc odcinki związane np. z *Czerwonym Kapturkiem*, *Szczurołapem z Hameln*, *Roszpunką*, *Jasiem i Małgosią*, *Złodziejem nad złodziejami*, *Bajką o dwóch braciach*, *Oślą salată*, *Żelaznym Janem*, *Kopciuszkiem*, *Jasiem-Językiem* czy *Śpiącą królewną*. Inne odcinki bazują z kolei nie tylko na opowieściach znanych ze zbioru niemieckich braci, ale też odnoszą się do innych dzieł wykorzystujących baśniowe motywy. Dobrym przykładem jest odcinek *Beeware*, który odwołuje się częściowo tak do *Królowej pszczół* z *Kinder- und Hausmärchen*, jak i do innego, odsyłającego do Grimmowskiej baśni dzieła – filmu Ronalda MacDougalla *Queen Bee* z 1955 roku. Z tego obrazu właśnie, a nie z oryginalnego tekstu, pochodzi cytat otwierający tę odsłonę serialu. W *Grimm* pojawiło się również stosunkowo dużo odcinków, które z baśniami Grimmów nie mają nic wspólnego. Mamy tu więc na przykład odcinki oparte na *Złotowłosej i trzech misiach*, bajce o trzech małych świnkach, angielskim ujęciu baśni o Tomciu Paluchu, japońskiej legendzie *Jorogumo*, opowieści Ezopa o niewolniku i lwie czy też na *Myszach i ludziach* Johna Steinbecka.

Tytuł programu, przywołujący w dosłownym brzmieniu nazwisko niemieckich braci, sugeruje, że Jacob i Wilhelm mogą być ważnymi postaciami w scenariuszu. Już w pierwszym odcinku okazuje się jednak, że w świecie przedstawionym programu słowo „Grimm” nie oznacza przede wszystkim nazwiska, lecz dotyczy pewnej przekazywanej (najprawdopodobniej) dziedzicznej specyficznej zdolności. Grimmowie – a wśród nich, jak się okazuje, także główny bohater programu, Nick – zdolni są

dojrzyć prawdziwą naturę ukrywających się pod ludzką postacią zmiennokształtnych zwanych *Wesen*, niepostrzeżenie żyjących między zwykłymi ludźmi²⁶³. Owe istoty okazują się realnie istniejącymi odpowiednikami znanych Grimmowskich (i nie tylko) postaci – zarówno tych tradycyjnie uznawanych za negatywnych, jak i za pozytywnych bohaterów. Są one zwykle widoczne tylko dla Grimmów i dla pozostałych *Wesen*, dzięki czemu możemy mówić o istnieniu w serialowym świecie przedstawionym dwóch warstw rzeczywistości – tej dostępnej dla wszystkich oraz drugiej, baśniowej, której doświadczyć mogą tylko niektórzy.

Większość ze wspomnianych istot potrafi opanować swoje zwierzęce instynkty i koegzystować ze zwyczajnymi ludźmi. Część stworów zagraża jednak bezpieczeństwu innych – zarówno pozostałych zmiennokształtnych, jak i istot ludzkich. To właśnie z nimi musi sobie poradzić bohater serialu *Grimm*, podobnie jak robili to jego serialowi poprzednicy. Słowo „Grimm” okazuje się tu więc nie nazwiskiem, lecz określeniem odnoszącym się do potrafiących dojrzyć drugą stronę rzeczywistości łowców baśniowych stworów.

Niejednorodność świata przedstawionego serialu *Grimm* sprawia, że prowadzone przez Nicka Burkhardta śledztwa prowadzone są (w ramach pierwszej serii serialu) jednocześnie na dwóch poziomach. Pozornie, korzystając z tradycyjnych metod, detektyw bada zwyczajne przypadki kryminalne, ale w tym samym czasie, w tajemnicy przed współpracownikami, korzysta z odziedziczonej po przodkach broni, a także opisów i ilustracji stworów, by unieszkodliwić te z nich, które stanowią zagrożenie. Dochodzenia te są w ramach kolejnych odcinków prezentowane w podobny sposób, wyraźnie wiążący je z baśniami Jacoba i Wilhelma Grimmów i innymi tekstami, do których odnoszą się poszczególne odsłony serialu.

²⁶³ Wśród tych kreatur odnaleźć możemy takie stwory, jak *Bludbladen* (odpowiedniki złego wilka z baśni *Czerwony Kapturek*), *Mellifers* (pszczoły stwory nawiązujące do *Królowej pszczół* Grimmów), *Gefrierengeber* (stwór walczący swoimi włosami, czyli serialowa wersja Roszpunki – sic!), *Reinigens* (szczurze potwory pojawiające się w odcinku nawiązującym do *Szczurolapa z Hameln*), *Ziegevolk* (kozłopodobny Sinobrody) czy *Bauershwein* (stwory wzorowane na postaciach trzech świnek). Wszystkie te postaci posiadają niemiecko brzmiące, ale nie zawsze do końca uzasadnione językowo nazwy. Serialowe postaci – nie tylko te mające swoje odpowiedniki w Grimmowskich tekstach – zostają w ten sposób silniej powiązane z niemieckimi braćmi oraz językiem, w którym spisywali teksty zbieranych baśni.

Każdy odcinek zaczyna się od bezpośredniego cytatu z konkretnego tekstu literackiego. W przypadku pierwszego odcinka są to słowa pochodzące z obecnej w *Kinder- und Hausmärchen* wersji baśni *Czerwony Kapturek*, w polskim przekładzie brzmiące „Wilk pomyślał sobie: «To młode, kruche stworzonko lepiej mi będzie smakować niż stara babcia»”²⁶⁴. Odbiorcy serialu w ten sposób otrzymują informację, do jakiego tekstu odnosi się opowiadana historia i na co powinni zwracać szczególną uwagę obserwując rozwój fabuły. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że program NBC to tak zwany serial proceduralny²⁶⁵ – każdy kolejny odcinek stanowi tu zamkniętą całość i dotyczy konkretnego problemu (np. sprawy sądowej czy dochodzenia policyjnego). Problem ten zostaje wprowadzony, przebadany i rozwiązany przez bohaterów w ramach jednej odsłony programu. W ten sposób w *Grimm* każdej sprawie kryminalnej, stanowiącej trzon historii opowiadanej w danym odcinku, odpowiada określona baśń.

Od momentu wprowadzenia cytatu fabuła poszczególnych odcinków rozwija się w sposób powiązany z wydarzeniami opisywanymi w Grimmowskich baśniach. Najczęściej jednak nie możemy tu mówić o ścisłym podobieństwie w rozwoju fabuły, a raczej o pewnych zewnętrznych powinowactwach. W otwierającym pierwszy odcinek scenie widzimy dziewczynę ubraną w czerwoną bluzę z kapturem, która podczas porannego joggingu wbiega do lasu. Tam zostaje z zaskoczenia zaatakowana przez niewidocznego dokładnie stwora i, jak się okazuje chwilę później, zamordowana. Sytuacja nasuwa oczywiste skojarzenia z początkiem baśni o Czerwonym Kapturku. W toku śledztwa

²⁶⁴ J. i W. Grimm, *Czerwony Kapturek*, w: tychże, *Baśnie domowe i dziecięce zebrane przez braci Grimm*, t. I, przeł. E. Bielicka i M. Tarnowski, posł. H. Kapeliś, Warszawa 1989, s. 143. Podobnie jest z kolejnymi odsłonami serialu, chociaż później brakuje już adnotacji, czyjego autorstwa są prezentowane fragmenty tekstów. Na przykład odcinek związany z Roszpunką otwierają Grimmowskie słowa „[Czarownica] była tak okrutna, że przeniosła Roszpunkę do pustelni, gdzie musiała wieść życie pełne bólu i udręki” (J. i W. Grimm, *Rozpunka*, w: tychże, *Baśnie...*, dz. cyt., s. 78), a ten odnoszący się do *Jasia i Małgosi* zaczyna się od pochodzącego również z *Kinder- und Hausmärchen* cytatu „Okrucy, które rozrzuciłem po drodze, wskażą nam drogę do domu” (J. i W. Grimm, *Jaś i Małgosia*, w: tychże, *Baśnie...*, dz. cyt., s. 91).

²⁶⁵ Klasyczne przykłady procedurali to kryminalny serial *Law & Order (Prawo i porządek)* czy medyczny *House M.D. (Dr House)*. Na ten temat zob. np. hasło „Procedural (genre)” na portalu [www.wikipedia.org](http://en.wikipedia.org/wiki/Procedural_(genre)), online: [http://en.wikipedia.org/wiki/Procedural_\(genre\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Procedural_(genre)), dostęp: 18.06.2012. Serial proceduralny wydaje się zatem odpowiadać tzw. serii w rozumieniu Umberto Eco: „w przypadku serii jesteśmy przekonani, iż zadowolenie czerpiemy z oryginalności fabuły (która przecież zawsze przebiega tak samo), podczas gdy w istocie satysfakcję sprawia nam powtarzalność stałego schematu narracyjnego”. U. Eco, *Innowacja i powtórzenie...*, dz. cyt., s. 343.

prowadzonego przez Nicka Burkhardta okazuje się, że sprawcą przestępstwa jest krwiożerczy *Bludblad* – podobny do wilka stwór, który upodobał sobie uprowadzanie do swej położonej w głębi lasu chaty, mordowanie i zjadanie młodych kobiet i dziewczynek, ubranych właśnie w czerwoną odzież. Detektywowi, z pomocą „oswojonego” zmiennokształtnego Monroe’a, udaje się wytropić istotę i ocalić zamkniętą w piwnicy chaty ostatnią ofiarę – porwaną już po morderstwie przedstawionym w pierwszej scenie tego odcinka małą dziewczynkę.

Nietrudno zauważyć, że opowiedziana w serialu kryminalna historia bazuje tylko na niektórych elementach oryginalnego tekstu. Mamy tu więc do czynienia z rozpoczynającym odcinek cytatem z baśni, rekwizytem ściśle związanym z bohaterką utworu (czerwone ubranie), postaciami odnoszącymi się do literackiego pierwowzoru (dziewczynki w czerwonych strojach i przypominający wilka potwór) oraz z podobną do baśniowej scenerią (las i położona w jego głębi drewniana chata). Inny jest natomiast rozwój wydarzeń. O ile bowiem Czerwony Kapturek u Grimmów, jak dobrze wiemy, zostaje uratowany, o tyle w serialu mamy kilka odpowiedniczek baśniowej bohaterki, z których tylko jednemu udaje się ująć z życiem.

Podobnie jest z pozostałymi odcinkami. Nawiązania do klasycznych tekstów są w nich dość powierzchowne i ograniczają się do wplecenia cytatu (czasem wyłącznie!) oraz przekształcenia charakterystycznych postaci wraz z towarzyszącym im rekwizytorium. Do serialowego uniwersum nie zostają za to najczęściej przeniesione ani dokładnie odwzorowany rozwój wydarzeń, ani też wartości obecnych w Grimmowskich opowieściach. Chociaż *Grimm*, podobnie jak większość seriali kryminalnych²⁶⁶ da się sprowadzić do Proppowskiego schematu bajki magicznej (rozgrywającego się od inicjalnej sytuacji szkodenia bądź braku do jej neutralizacji i końcowego wesela), to jednak powinniśmy tu mówić raczej o pewnej ewolucji pochodzących z baśni elementów. W omawianym serialu wszelkie cytaty, motywy, rekwizyty i, przede wszystkim, postaci, stają się wyznacznikami estetycznymi, które decydują o „baśniowości” całego serialu. Jest to jednak baśniowość groźna, mroczna i

²⁶⁶ Zob. np. D. Giles, *A Structural Analysis of the Police Story*, [w:] *American Television Genres*, red. S. Kaminsky, J.H. Mahn, Chicago 1986, s. 67-84.

służąca nie tyle Bettelheimowskiemu pocieszeniu²⁶⁷, ile straszeniu widza, co doskonale współgra z tym, że *Grimm* to serial kryminalny. Oczywiście można stwierdzić, że samo rozwiązanie kryminalnej zagadki niesie ze sobą dozę kompensacji. Wydaje się jednak, że jest ona zepchnięta na dalszy plan i stanowi raczej konstytutywny element seriali śledczych, a nie świadome nawiązanie do wpisanych w tradycyjne teksty baśniowe wartości²⁶⁸.

Całkowicie odmienną propozycją jest zaś drugi serial, czyli *Dawno, dawno temu*. Program odsyła do baśni już w swoim oryginalnym tytule. Znana fraza *Once Upon a Time* (czyli po polsku, dosłownie, „pewnego razu”) zawiera w sobie bowiem odwołanie do całej grupy tekstów baśniowych – zarówno literackich, jak i filmowych. Zgodnie z tą sugestią, w serialu pojawiają się nawiązania do baśni Grimmów i Charlesa Perraulta, ale też do takich tekstów, jak np. *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla. Serial opiera się na wspomnianym już w niniejszej pracy (w przypadku serialu *The Charmings* czy filmu *Zaczarowana*) pomysłe przeniesienia postaci baśniowych do rzeczywistości współczesnych Stanów Zjednoczonych. Jak mówią pierwsze słowa programu, „pewnego razu był sobie Zaczarowany Las wypełniony wszystkimi klasycznymi postaciami, które znamy, albo myślimy, że znamy. Pewnego razu uwięziono je w miejscu, gdzie wszystkie ich szczęśliwe zakończenia zostały skradzione. W naszym świecie”²⁶⁹.

Oto zła królowa, aby ukarać Śnieżkę i wszystkich innych dobrych bohaterów znanych z baśni, rzuca na nich klątwę i przenosi do małego miasteczka Storybrooke, gdzieś w stanie Maine. Nikt nie może się z niego wydostać, ani też nikt z zewnątrz –

²⁶⁷ Zob. B. Bettelheim, dz. cyt., *passim*.

²⁶⁸ Można też zaproponować koncepcję, zgodnie z którą w *Grimm* jest obecne pocieszenie, lecz należy je rozumieć inaczej niż w przypadku baśni, i interpretować jako zasadniczą właściwość seriali, które składają się z odcinków stosujących ten sam, powtarzalny schemat, czyli tzw. serii. Umberto Eco zauważa, że seria – a za taki rodzaj serialu należy uznać *Grimm* – „zaspokaja dziecięcą potrzebę wielokrotnego wysłuchiwania zawsze tej samej fabuły. Powrót stale tych samych wątków, choćby powierzchownie odmiennych, daje poczucie spokoju i bezpieczeństwa. Serie przynoszą nam (odbiorcom) ukojenie, ponieważ nagradzają nas za naszą zdolność przewidywania. Jesteśmy szczęśliwi, bo odkrywamy naszą własną zdolność odgadywania tego, co nastąpi. Jesteśmy usatysfakcjonowani, ponieważ odnajdujemy to, czego się spodziewaliśmy, ale przypisujemy to nie wyrazistości struktury narracyjnej, ale naszej własnej, domniemanej umiejętności przewidywania”. U. Eco, *Innowacja i powtórzenie...*, dz. cyt., s. 343.

²⁶⁹ *Pilot* [odcinek], *Dawno, dawno temu*, prod. Andrew Horowitz, Edward Kitsis, Steve Pearlman, ABC, 2011-. Tłum. robocze na potrzeby niniejszego tekstu – MS.

poza mającym „odczarować” bohaterów wybrańcem – nie może do niego przeniknąć. Postaci zapominają o swoim dawnym życiu i zostają uwięzione w miejscu, w którym czas nie posuwa się do przodu, a oni, nie zauważając tego, żyją nudnym życiem „zwykłych ludzi”, rządzeni przez despotyczną panią burmistrz, czyli złą królową we własnej osobie

W pierwszej serii serialu, który na poziomie fabuły rozciągniętej na cały program opowiada o przybyciu do Storybrooke „wybrańca” – nieświadomej niczego Emmy, która jakoby jest mającą zdjąć klątwę córką Śnieżki i Księcia – mamy do czynienia z dwiema płaszczyznami czasoprzestrzennymi. Pierwszą z nich jest Zaczarowany Las, w którym rozgrywają się baśniowe biografie bohaterów, powiązane najczęściej z dwiema biografiami głównymi, tj. scenami z życia Śnieżki i Królowej²⁷⁰. Drugą płaszczyznę stanowi współczesne widzim Storybrooke. W programie, w sposób analogiczny do narracji zastosowanej w stworzonym wcześniej przez producentów *Dawno, dawno temu* serialu *Zagubieni*, obserwować możemy rozgrywające się „dziś” wydarzenia – których motorem jest właśnie Emma – przeplatane migawkami z życia bohaterów „sprzed katastrofy”.

Postaci baśniowe zachowują swoją osobowość i pewne rekwizyty; jedynie ich wspomnienia z baśniowego świata zostały przez Królową zastąpione sztucznie spreparowanymi wspomnieniami. Podobnie jest też z dotyczącymi ich historiami – na planie fabularnym perypetie protagonistów odpowiadają tym, których doświadczali w Zaczarowanym Lesie, zostają po prostu pozbawione magii i cudowności.

Na przykład Czerwony Kapturek, teraz znany jako Ruby, jest pracującą w lokalu „U babci” dość wyuzdaną kelnerką w czerwonym stroju i z nieodzowną czerwoną szminką. Śnieżka w nowej rzeczywistości okazuje się nieśmiałą nauczycielką – Mary Margaret. Dziennikarz lokalnej gazety „The Daily Mirror” to z kolei zaczarowane lustro złej królowej, miejski szeryf był dawniej łowcą, mającym dostarczyć serce Śnieżki, a Jaś i Małgosia okazują się w Storybrooke ukrywającymi się

²⁷⁰ Należy zaznaczyć, że wszystkie baśniowe historie łączą się ze sobą, a postaci znane z różnych utworów znajdują się nawzajem – np. Śnieżka bawi się na weselu Kopciuszka, a jej macocha wysyła Jasia i Małgosię do domku Baby Jagi.

przed opieką społeczną bliźniętami, których matka zmarła, a ojciec nie ma pojęcia o ich istnieniu.

Z kolei biografie opowiadane na planie świata baśniowego w dużej mierze opierają się na elementach znanych z popularnych opowieści, ale są także w znaczny sposób rozbudowywane. Podstawowym sposobem takiego rozbudowywania biografii jest po prostu dodawanie do baśniowego szkieletu fabularnego różnych wydarzeń. Poprzedzają one bądź uzupełniają treści znane z klasycznych utworów. Służą one przede wszystkim psychologizacji bohaterów oraz wyjaśnieniu kierujących nimi pobudek, dzięki czemu proste baśniowe rozróżnienie na dobrych i złych zostaje zachwiane.

Dowiadujemy się na przykład, że krasnoludka Gburka znano niegdyś jako Marzyciela, ale zmieniła go niespełniona miłość, demoniczny Titelitury był kiedyś pragnącym ocalić syna biednym rolnikiem, a sama Śnieżka nie jest tak jednoznaczna moralnie, jak się to może wydawać – królowa znienawidziła ją, bo to z jej winy straciła ukochanego. Specyficzną odmianą tego typu zabiegu jest kontaminowanie wątków z różnych baśni w biografii jednego bohatera baśniowego. I tak na przykład duch zaklęty w magiczne zwierciadło złej królowej był wcześniej zakochanym w niej dżinem z cudownej lampy, a Titelitury, już po przemianie z człowieka w demona, to także tytułowy bohater historii znanej z *Pięknej i bestii* oraz (sic!) osoba, która w miejsce matki chrzestnej prowadzi Kopciuszkę na bal. Czasami z kolei dobrze znane z baśni sytuacje są znacząco przekształcane: w *Zaczarowanym Lesie* to sam Czerwony Kapturek okazuje się wilczycą, nieświadomie mordującą wieśniaków.

Patrycja Pokora proponuje, żeby do takiego poszerzania biografii baśniowych postaci w analizowanym serialu używać terminu „apokryf”²⁷¹. Pokora powołuje się na ustalenia Danuty Szajnert, która (za Ryszardem Nyczem) zasadę apokryfu określa jako twórcze wykorzystanie możliwości w historycznie zinterpretowanym pierwowzorze, rozumianym tu np. jako tekst, styl, gatunek²⁷². Jak pisze Szajnert, „aprobata dla uznania

²⁷¹ Zob. P. Pokora, *Titelitury: postać-zagadka. Nieoczekiwana kariera Grimmowskiego bohatera w serialu «Once Upon a Time»*, [w:] *Grimm: Potęga dwóch braci...*, dz. cyt., s. 222.

²⁷² Zob. D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 137.

za relację apokryficzną jakiejś transpozycji, w obręb tekstu nowego, tematów czy wątków przejętych z tekstu innego niż Stary lub Nowy Testament, nie oznacza jednak zgody na objęcie tym mianem ani relacji do każdego – dowolnego tekstu, ani każdej – dowolnej transpozycji”, więc „w grę wchodzi tu w dalszym ciągu tylko to, co w danej kulturze uznawane jest za kanoniczne, a więc szczególnie wartościowe – tyle, że już w zlaicyzowanym oraz pozasakralnym sensie. W tak rozumianym apokryfie Biblia może być zastąpiona tylko przez bibliotekę arcydzieł, a nie – przez zwykłą księgarnię”²⁷³. Pokora konkluduje, że właśnie za swoiste arcydzieła wprowadzające w świat można uznać baśnie, dzięki czemu serial *Dawno, dawno temu* może być z pełnym przekonaniem czytany jako tekst apokryficzny²⁷⁴.

W ten sposób bohaterowie zyskują głębię osobowości, której nie posiadali jako postaci baśniowe, bo i nie było im to potrzebne. W tradycyjnych baśniach taka głębia nie była pożądana – postaci musiały być albo pozytywne, albo negatywne. Według Brunona Bettelheima, odbierające takie teksty „dziecko uwzględnia [bowiem] w swoich wyborach nie tyle fakt, że postać postępuje dobrze lub źle, ile sympatię lub antypatię, jaką w nim ona wzbudza. Tym łatwiej identyfikuje się z postacią dobrą (i odrzuca złą), im jest ona prostsza i bardziej bezpośrednia. A identyfikuje się z nią nie dlatego, że jest dobra, lecz dlatego, że położenie, w jakim się ta postać znajduje, budzi w nim głęboki, pozytywny oddźwięk”²⁷⁵. Inaczej jest zaś w serialu telewizyjnym, którego odbiorcami są przede wszystkim dorośli: dopowiadanie biografii sprawia, że dorosłym odbiorcom łatwiej identyfikować się z bohaterami i, po prostu, łatwiej zrozumieć ich, teraz już uzasadnione, działania.

Trzeba wreszcie przejść do tego, że wbrew temu, co mówi narrator na początku serialowej historii, baśniowym postaciom nie odebrano szczęśliwych zakończeń, a wręcz przeciwnie. To opowieści prezentowane na planie baśniowym, migawki z Zaczarowanego Lasu, nie kończą się dobrze: Jaś i Małgosia nie znajdują drogi do swego ojca, Kopciuszkowi zostaje odebrany wyśniony księżę, niespełniona miłość popycha krasnoluda Marzyciela do przemiany w Gburka i tak dalej. Tymczasem

²⁷³ Tamże, s. 144

²⁷⁴ Zob. P. Pokora, dz. cyt., s. 22.

²⁷⁵ B. Bettelheim, dz. cyt., t. I, s. xx.

w Storybooke, za sprawą przybycia Emmy do miasta, bohaterów spotykają szczęśliwe zakończenia. Para dzieci ukrywających się przed opieką społeczną odnajduje ojca, ciężarna dziewczyna – Kopciuszek – wbrew wszystkiemu decyduje się zachować dziecko i wraca do niej ukochany, a gburowaty bywalec barów – krasnolud Gburek – odnajduje w sercu zapomniane dobro.

Okazuje się zatem, że szczęśliwość tych zakończeń opiera się nie na całym rekwizytorium znanym z baśni, ale na dochodzeniu do nich dzięki swoim własnym działaniom. W ten sposób, odzierając historie z cudowności, serial zachowuje naczelną zdaniami Bettelheima cechę baśni – pocieszenie. Sęk w tym, że dzięki psychologizacji bohaterów i zmianie formy na rozbudowany serial, pocieszenie to jest niesione nie dzieciom, a dorosłym. Program ABC koresponduje tym samym z baśniami na wyższym poziomie, niż robi to *Grimm*, ponieważ nie ogranicza się do estetycznego wykorzystania treści baśniowych, lecz czyni z idei kompensacji wpisanej w te teksty swoją część konstytutywną.

Grimm uwypukla czysto komercyjne nastawienie swych twórców: jest dobrze wyprodukowany, pełen zwrotów akcji i suspense, ale za wykorzystaniem baśniowych motywów nie idzie tu żadna głębsza treść. Cały serial to zatem zwykły, ale przebrany w grimmowski kostium policyjny kryminał, który nie przynosi tak potrzebnego (jak sugeruje np. Patrycja Pokora) dorosłym odbiorcom pocieszenia. Nie dziwi zatem, że recenzenci znacznie wyżej stawiają z ducha Bettelheimowską kompensację niesioną dorosłym odbiorcom przez *Dawno, dawno temu*²⁷⁶.

W obu serialach powtarzają się także pewne cechy obecne w omówionych wcześniej baśniowych filmach i książkach. *Grimm* zatem wykorzystuje obecne w baśniach motywy grozy, synkretycznie łączy baśń z elementami właściwymi innym gatunkom (kryminał, horror), traktuje baśniowe motywy pretekstowo, a także w głównej mierze odwołuje się do baśni znajdujących się w zbiorze braci Grimm (oraz do samych postaci niemieckich braci). *Dawno, dawno temu* z kolei również jest mariażem baśni z innym gatunkiem (fantasy), pewne treści obecne w baśniach (tradycyjnych,

²⁷⁶ Zob. np. A. Rosenberg, *Why «Once Upon a Time» Works Better than «Grimm»*, online: <http://thinkprogress.org/alyssa/2012/01/27/412472/why-once-upon-a-time-works-better-than-grimm/>, dostęp: 14.08.2012.

literackich i filmowych) traktuje parodystycznie, a także prezentuje silne bohaterki, których działania decydują w głównej mierze o rozwoju fabuły. Oba seriale są też skierowane przede wszystkim do widzów dorosłych, podobnie jak baśnie literackie i filmowe, o których mowa była wcześniej. *Grimm* i *Dawno, dawno temu* cechują się także inną właściwością, która czyni z nich – zgodnie ze słowami Emily Kolars – „pęknięte” baśnie. Te programy przenoszą zatem znane opowieści do naszej współczesności, prezentując je w krzywym zwierciadle, ale też ukazując ich wciąż aktualny potencjał.

ROZDZIAŁ SZÓSTY

O cechach, znaczeniach i wartościach mody na baśnie w kulturze popularnej początku XXI w.

1. Baśnie są wszędzie. Od mody na baśnie i baśniowość w kulturze popularnej do baśniowej mody

Przywołane we wcześniejszych rozdziałach przykłady to jedynie część ogromnej liczby tekstów współczesnej kultury popularnej, które odwołują się do baśni; omówione dzieła ograniczają się przy tym do utworów pochodzących z wybranych mediów (literatura, film, telewizja). A przecież baśnie pojawiają się także w innych dziedzinach popkultury, także tam, gdzie wydaje się to zaskakujące.

Rekordy popularności biją komiksowe baśnie *Fables*, stworzone przez Billa Willinghana, w których Kopciuszek to tajny agent, a trzy małe świnki wszczynają rebelię. Z kolei seria gier komputerowych *American McGee's Grimm* (2008-2009) pozwala użytkownikowi sterować ruchami krasnala, który nie wytrzymuje tego, jak słodkie stały się znane opowieści, i postanawia przywrócić im dawny, mroczny wyraz. Ku baśniom zwracają się też autorzy fotografii i plakatów, np. Dorota Walentynowicz, Maria Dmitruk, Annie Leibovitz, Eugenio Recuenco²⁷⁷.

Na początku niniejszej pracy przywołane zostały dwa znaczenia słowa „moda”. Chociaż przeważnie odwoływaliśmy się do rozumienia mody jako „krótkotrwałej popularności czegoś nowego w jakiejś dziedzinie”, to na koniec powróćmy do mody oznaczającej „sposób ubierania się, czesania i makijażu popularny w jakimś okresie lub miejscu”. Co bowiem warte podkreślenia, w dobie mody na baśnie w kulturze popularnej także sama moda odzieżowa, fryzury i makijaże zwracają się ku motywom rodem z baśni.

²⁷⁷ Zob. A. Mazela, *Żywotność baśni braci Grimm w kulturze współczesnej. Na przykładzie fotografii i plakatu*, [w:] *Grimm: Potęga dwóch braci...*, dz. cyt.

Na przykład stroje kojarzące się ze ubiorem bohaterów nowych filmowych wersji tych opowieści pojawiły się w 2011 i 2012 roku na wybiegach w kolekcjach Valentino, Oscara de la Renty, Alexandra McQueena, Dolce & Gabbany. Na internetowej stronie angielskiego wydania magazynu Vogue można z kolei znaleźć specjalny dodatek poświęcony baśniowym inspiracjom i odpowiedziom kolejnych domów mody na zapotrzebowanie na tego typu kreacje – odwołuje się on zresztą do przywołanych w mojej pracy przykładów, jak *Królowna Śnieżka* Tarsema Singha, *Królowna Śnieżka i łowca* Ruperta Sandersa czy serial *Dawno, dawno temu*²⁷⁸. Podobnie jest z makijażem – popularne serwisy dotyczące urody polecały w połowie 2012 r. przede wszystkim kosmetyki, dzięki którym cera staje się „porcelanowa jak u Śnieżki”²⁷⁹.

Można zatem stwierdzić, że baśnie w ostatnich latach opanowują wszelkie dziedziny kultury popularnej: pojawiają się nie tylko w filmach, serialach i literaturze, ale też w komiksach, grach komputerowych, sztukach wizualnych, modzie odzieżowej. To zainteresowanie, jak zostało już wielokrotnie wspomniane, stawało się coraz większe przez pierwszą dekadę XXI w. Obecnie zaś znajdujemy się – zgodnie z przywołanymi już słowami Wojciecha J. Burszty, na samym szczycie baśniowej fali.

Wydaje się, że szczególną wagę ma tu rok 2012, kiedy to przypadła dwusetna rocznica pierwszego wydania Grimmowskich *Kinder- und Hausmärchen* (czyli, zgodnie z tytułem najnowszego polskiego wydania, *Baśni dla dzieci i dla domu*). Wydarzenie to było szeroko komentowane w środkach masowego przekazu oraz w środowisku naukowym²⁸⁰.

²⁷⁸ Zob. L. Hutchings, *Fairy Tale Trend*, online: <http://www.vogue.co.uk/news/favourites-of-vogue/2012/5/fairytales-trend>, dostęp: 24.05.2013.

²⁷⁹ Zob. K. Czubak, *Porcelanowa cera jak u Królowny Śnieżki – proste?*, online: http://lula.pl/lula/1,111766,12155464,Porcelanowa_cera_jak_u_Krolewny_Sniezki__proste_.html, dostęp: 24.05.2013.

²⁸⁰ Konferencje o Grimmach zorganizowane zostały w całej Europie (np. „The Brothers Grimm and the folktale: narrations, readings, transformations” w Atenach czy „Fairy Tales, Myths and Modernity – 200 years of Brother Grimm’s Children’s and Household Tales” w Kassel), za oceanem (np. „Grimm Legacies” na amerykańskim Uniwersytecie Harvarda) i w Polsce („Grimm² – Potęga dwóch braci. W dwusetną rocznicę pierwszego wydania *Kinder- und Hausmärchen*” na Uniwersytecie Warszawskim i „Potęga bajki 3: Baśnie braci Grimm” na Uniwersytecie Jagiellońskim).

2. Baśnie braci Grimm czy topika baśniowa? Ku ujęciu memetycznemu

Godne podkreślenia jest to, że twórcy omówionych dzieł (szczególnie tych powstałych w 2012 r.) najczęściej starali się odwoływać właśnie do Grimmowskich opracowań tradycyjnych baśni. Tak jest np. z obiema wersjami *Śnieżki* czy przeżywającymi wówczas apogeum popularności serialami *Grimm* i *Dawno dawno temu*, ale też za antycypującymi tę popularność dziełami, jak filmem *Nieustraszeni bracia Grimm* czy powieścią *Księga rzeczy utraconych*. Nie ma się czemu dziwić: *Kinder- und Hausmärchen* to w końcu, poza *Biblią* Marcina Lutera, najbardziej znana i najszerszej rozpowszechniona na świecie pozycja w całej historii niemieckiej literatury i kultury. Znaczenie tego zbioru baśni – w przeciwieństwie np. do wydanego parę lat wcześniej *Cudownego rogu chłopca* (niem. *Des Knaben Wunderhorn*) Achima von Arnima i Clemensa Brentana²⁸¹ – wykracza poza same Niemcy. Waga dzieła Grimmów dla całego zachodnioeuropejskiego kręgu kulturowego wydaje się wręcz nie do przecenienia, o czym świadczy chociażby wpisanie tzw. *Rękopisu Kasselskiego* (*Kassel Handexemplare*), czyli Grimmowskiego oryginału, na Światową Listę Dziedzictwa Kulturowego UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization [Organizacja Narodów Zjednoczonych do Spraw Oświaty, Nauki i Kultury])²⁸². Nie dziwi zatem, że i twórcy współczesnych dzieł kultury popularnej

²⁸¹ Zob. np. H. Kapeluś, *Postłowie*, [do] J. i W. Grimm, *Baśnie domowe i dziecięce zebrane przez braci Grimm*, przeł. E. Bielicka i M. Tarnowski, Warszawa 1989, s. 379.

²⁸² W dotyczącym dzieła Grimmów dokumencie na oficjalnej stronie internetowej tej organizacji możemy przeczytać, że przetłumaczony na ponad 160 języków i dialektów z całego świata zbiór Grimmów stanowi „pierwszą systematyczną kompilację i pierwszą naukową dokumentację całej europejskiej i orientalnej tradycji baśniowej”; [b.a], *Memory of the World. «Kinder- und Hausmärchen» [Children's and Household Tales]*, online: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/nomination_forms/germany_grimm.pdf, dostęp: 13.08.2012 (tłum. robocze na potrzeby niniejszego tekstu – MS). UNESCO wskazuje dwa elementy, które sprawiają, że baśnie braci Grimm należy postrzegać jako pozycję o znaczeniu nie tylko europejskim, ale wręcz ogólnoswiatowym. Teksty te zatem, po pierwsze, odznaczają się specyficznym językiem i wysokimi walorami literackimi. Po drugie natomiast, godna podkreślenia jest ich recepcja na gruncie artystycznym (np. zmiany i adaptacje Grimmowskich opowieści w różnego rodzaju mediach), nierozzerwalnie związana z szerokim rozpowszechnieniem tych baśni w ramach zachodnioeuropejskiego kręgu kulturowego po wydaniu ich drugiej edycji w 1819 roku – i nie chodzi tu wyłącznie o recepcję na gruncie systemu literatury dla odbiorców niedorośliwych. Charakter tych opowieści jest przy tym uniwersalny, a nie tylko niemiecki, mimo że *Kinder- und Hausmärchen* powstały przecież w okresie kształtowania się świadomości narodowej naszych zachodnich sąsiadów.

odwołują się do zbioru niemieckich braci – nawiązywanie, szczególnie w 2012 r., właśnie do ich wersji baśni, wydaje się niezwykle korzystne także pod względem marketingowym.

Mamy tu zatem do czynienia z pierwszą właściwością, którą przejawiają omawiane teksty – nawiązują one przede wszystkim do baśni mających swoje źródło w folklorze, utrwalonych w zbiorowej świadomości między innymi dzięki zbiorowi Grimmów, a więc w przeważającej mierze do opowieści, które wcześniej określiliśmy mianem „kanonicznych”. Należy jednak w tym miejscu zastanowić się, czy rzeczywiście takie dzieła, jak *Królowna Śnieżka i łowca*, *Królowna Śnieżka*, serial *Grimm*, *Księga rzeczy utraconych* i inne rzeczywiście odwołują się do Grimmowskich wersji baśni, czy też nawiązania te są pozorne.

Jest to kwestia złożona: sami Grimmowi bowiem, jak wcześniej wspomniałem, wielokrotnie zmieniali treści opracowywanych przez siebie baśni w kolejnych wydaniach słynnego zbioru. Same te baśnie funkcjonowały zresztą wcześniej w obiegu ustnym, z każdym kolejnym aktem wypowiedzenia stanowiąc z jednej strony tę samą, a z drugiej – za każdym razem nieco zmienioną opowieść. Sprawę komplikują późniejsze przeróbki tekstów zawartych w tomie Grimmów, dokonywane na przestrzeni lat przez kolejnych twórców. Wydaje się, że autorzy współczesnych baśni odwołują się raczej do baśniowej topiki – stałych motywów obecnych w różnych wersjach kanonicznych opowieści.

Zasadne jest tu odwołanie się do teorii Jacka Zipesa, zawartej w jego licznych pracach²⁸³. Zipes korzysta z kontrowersyjnej koncepcji memetyki zapoczątkowanej przez Richarda Dawkinsa²⁸⁴. Badacz dowodzi, że klasyczne baśnie stanowią memy – jednostki ewolucji kulturowej, wzory informacji zawarte w umyśle (bądź w książkach, obrazach), które zdolne są do kopiowania się do innego umysłu na zasadzie podobnej do replikowania się genów. Memy, jak pisze Zipes, kopiują się nieustannie i walczą o miejsce w naszych umysłach, a żeby przetrwać muszą być wiernymi, płodnymi i długowiecznymi kopiami swoich poprzedników. Aby baśń mogła zostać uznana za mem, po-

²⁸³ Zob. np. J. Zipes, *What Makes a Repulsive Frog So Appealing: Memetics and Fairy Tales*, „Journal of Folklore Research”, 2008, nr 2; J. Zipes, *Why Fairy Tales Stick...*, dz. cyt.

²⁸⁴ Zob. R. Dawkins, *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Warszawa 2003.

winna być obecna zarówno w tradycji oralnej, jak i w literaturze oraz w innych formach transmisji kulturowej (radio, film, wideo, internet). Zipes podaje przykład *Czerwonego Kapturka* – baśń „stała się memem, który tkwi w ludzkich umysłach przynajmniej od siedemnastego wieku i zdołał replikować się i rozprzestrzenić na całym świecie”²⁸⁵. Baśń-mem obejmuje tym samym konkretne toposy.

Zipes wychodzi jednak w swojej koncepcji poza memetykę, odwołując się do epidemiologii przedstawień Dana Sperbera²⁸⁶ oraz teorii relewancji, wprowadzonej przez Sperbera wraz z Deirdre Wilson²⁸⁷. Badacz pisze, że gdy baśń niesie ze sobą szczególne znaczenie, jest nieustannie przekazywana i rozprzestrzenia się na wzór wirusa, tworząc kulturową sieć powiązań, w której pośredniczą różne medialne reprezentacje danej opowieści. Chociaż kolejne akty wypowiedzenia, zapisy, przeróbki na potrzeby innych mediów stanowią – jak wspomniałem – w zasadzie nowe opowieści, to treści, które są dla danej baśni najistotniejsze, pojawiają się w każdej wersji danej historii. W tak rozumianej baśni za każdym razem będzie obecne pewne jądro, coś, co sprawia, że dana opowieść jest od razu rozpoznawana.

Wydaje się, że właśnie do baśni jako memów, a nie do konkretnych zapisanych wersji tych opowieści odwołują się współcześnie tworzone teksty. Np. dwie filmowe wersje baśni o Śnieżce korzystają właśnie z elementów, które obecne są we wszystkich wersjach tej historii nie zaś, jak często się przypuszcza, z motywów właściwych wersji tej opowieści opracowanej przez Grimmów. Literatura popularna, filmy czy programy telewizyjne stają się tym samym kolejnymi pośrednikami pozwalającymi na rozprzestrzenianie się baśni-memów, które „infekują” umysły odbiorców sprawiając, że dana klasyczna opowieść trafia do kolejnych rzesz czytelników bądź widzów. Odwołanie się przez twórców omawianych dzieł kultury popularnej do baśni braci Grimm można zatem uznać za swoiste „zakłęcie marketingowe”, postulat, który zostaje zrealizowany tylko na bardzo podstawowym poziomie.

²⁸⁵ J. Zipes, *Why Fairy Tales Stick...*, dz. cyt., s. 5. Tłum. robocze na potrzeby niniejszego tekstu – MS.

²⁸⁶ Zob. D. Sperber, *Explaining Culture*, Oxford 1996.

²⁸⁷ Zob. D. Sperber i D. Wilson, *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford 1995.

3. Baśń postmodernistyczna – dekonstrukcja, intertekstualność i feminizm

Powyższe ustalenia prowadzą ku kolejnej konkluzji – powstające dziś wersje baśni możemy określić jako dzieła postmodernistyczne. Mamy tu bowiem do czynienia z praktykami, które są właściwe właśnie ponowoczesnej grze z tradycją. Kanoniczne baśnie (rozumiane jako memy) zostają tu zdekonstruowane, a treści leżące u ich podstaw, na poziomie struktury głębszej – ujawione i zreinterpretowane. Służą temu takie zabiegi, jak: rekontekstualizacja, eklektyczne łączenie w jedną całość wątków znanych z różnych baśni (np. *Dawno, dawno temu*, *Enchanted*, *Księga rzeczy utraconych*), wprowadzanie w obręb dzieła pozornie sprzecznych estetyk (np. elementów właściwych romansowi i horrorowi, jak w *Królewnie Śnieżce i łowcy*), rewizjonizm (np. rehabilitowanie zwyczajowych antagonistów i pokazywanie „prawdziwych” pobudek, które stały za ich działaniami w *Dawno, dawno temu*), „przepisywanie” tych utworów zgodnie z określonym dyskursem ideologicznym (najczęściej jest to postulowany feminizm – przykładem są dwie filmowe wersje baśni o Śnieżce). W ten sposób dzieła te, zgodnie z postmodernistyczną regułą, wytrącają odbiorców z ich oczekiwań i przyzwyczajzeń, każąc spojrzeć na pozornie dobrze znane utwory z innej perspektywy.

Świadome odwoływanie się do tradycji, a czasem też do konkretnych tekstów (np. takich baśni literackich, jak *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla czy *Czarnoksiężnik z Krainy Oz* L. Franka Bauma) prowadzi nas w stronę kolejnej cechy dzieł będących przejawami mody na baśnie w popkulturze – intertekstualności, która wydaje się niezbywalną właściwością postmodernistycznej literatury i kultury. Jest ona również cechą typową dla samej baśni: Pauline Greenhill i Sidney Eve Matrix piszą, że baśń zawsze wprowadza interteksty *par excellence*, gdyż – także, a może przede wszystkim, jako baśń tradycyjna w formie oralnej – zawsze odwołuje się do wcześniejszych realizacji danej historii (takie stwierdzenie, co warto zaznaczyć, współgra z rozumieniem baśni jako memów)²⁸⁸.

²⁸⁸ Zob. P. Greenhill, S.E. Matrix, dz. cyt., s. 2.

Sam teoretycznoliteracki termin „intertekstualność” to (w znaczeniu nadanym mu przez Julię Kristevą w 1968 roku, zapożyczonym od Michaiła Bachtina), „konceptja, według której każdy tekst literacki wchłania w siebie inne wcześniejsze teksty, jest więc siecią rozmaitych zapożyczeń (cytatów, klisz itp.)”²⁸⁹. Badane są tu zatem relacje między poszczególnymi tekstami, a nie – jak w przypadku tekstualności – sam tekst w swojej jednostkowości. Propozycja Kristevej stała się inspiracją dla późniejszych badaczy, którzy zajmowali się różnymi aspektami literackich związków i zależności. Michael Riffaterre na przykład pisze, że „intertekst to dostrzeżone przez czytelnika relacje między jednym dziełem a innymi dziełami, które je poprzedzają lub po nim następują”²⁹⁰, utożsamiając tym samym kategorię intertekstualności z samą „literackością”. Jeszcze dalej idzie Gérard Genette. W jego koncepcji związki intertekstualne, o których pisze Kristeva, są tylko jednym z pięciu typów relacji, którym nadane zostaje wspólne miano transtekstualnych. Transtekstualność w ujęciu Genette’a to „transcendencja tekstualna tekstu”, a więc „wszystko, co wiąże go w sposób widoczny bądź ukryty z innymi tekstami”²⁹¹.

Typy relacji transtekstualnych, o których pisze Genette, to kolejno intertekstualność, paratekstualność, metatekstualność, hipertekstualność i architekstualność. Wspomniana wyżej intertekstualność oznacza „relację współobecności zachodzącą między [...] tekstami, [...] najczęściej jako rzeczywista obecność jednego tekstu w drugim”²⁹², na przykład przez cytat, plagiat i aluzję. Paratekstualność z kolei to relacja między „tekstem właściwym”, a paratekstem – tytułem, podtytułem, przedmową, posłowiem, wstępem, uwagami od wydawcy, notami na marginesie, epigrafami, ilustracjami, wkładkami reklamowymi, notkami na obwolucie czy opasce oraz innymi „sygnałami dodatkowymi”, wprowadzonymi przez

²⁸⁹ Zob. A. Burzyńska, *Poststrukturalizm*, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009, s. 334

²⁹⁰ Cyt. za: G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2: *Literatura jako produkcja i ideologia. Postrukturalizm. Badania intertekstualne. Problemy syntezy historycznoliterackiej*, Kraków 1996, s. 319.

²⁹¹ Tamże, s. 317.

²⁹² Tamże, s. 318.

autora utworu lub inne osoby²⁹³. Metatekstualność to komentarz, który łączy „dany tekst z innym, o którym mówi, niekoniecznie go cytując (przywołując), a w skrajnych przypadkach nawet go nie nazywając”²⁹⁴. Kolejny typ to hipertekstualność, zachodząca między tekstem wcześniejszym (hipotekstem), a tekstem późniejszym (hipertekstem) za pomocą takich praktyk, jak parodia czy pastisz²⁹⁵. Architekstualność zaś to relacja zachodząca w obrębie całego gatunku, wiążąca dany tekst ze wszystkimi innymi tekstami danego typu, np. powieściami, opowiadaniem, poematami²⁹⁶.

Właśnie pewne elementy dość rozbudowanej teorii Genette’a wydają się odpowiednie do analizy wielu współczesnych dzieł wpisujących się w modę na baśnie. Należy zauważyć, że francuski badacz skupia się w swojej rozprawie wyłącznie na tekstach literackich. Związki między baśniami a innymi dziełami – filmami, serialami, komiksami, grami komputerowymi itd. – należałoby zatem określić raczej jako inter- bądź transmedialne²⁹⁷, nie zaś intertekstualne (jeśli, za Kristevą czy Riffaterre’em, przyjmiemy za podstawowy ten właśnie termin) lub transtekstualne (według koncepcji Genette’a). Sam mechanizm, za pomocą którego np. filmy odwołują się do baśni, jest tu jednak analogiczny. Współczesne popkulturowe baśnie mają wiele wspólnego przede wszystkim z Genette’owską hipertekstualnością i wynikającą z niej koncepcją palimpsestowości²⁹⁸: dzieło literackie, filmowe itp. (hipertekst) w oczywisty sposób skrywa pod sobą inne, wcześniejsze teksty (hipoteksty), zapraszając tym samym do lektury relacyjnej (odbioru jednego tekstu w odniesieniu do innego bądź innych).

Przywoływane w niniejszej pracy dzieła należy określić właśnie mianem palimpsestów – pod ich wierzchnią warstwą skrywają się bowiem kanoniczne baśnie tradycyjne i literackie (memy rozumiane jako hipoteksty). Na poziomie podstawowym

²⁹³ Zob. tamże.

²⁹⁴ Tamże, s. 321.

²⁹⁵ Zob. tamże, s. 322-326.

²⁹⁶ Zob. tamże, s. 321-322.

²⁹⁷ Właśnie mianem transmedialności Henry Jenkins określa wariant intertekstualności polegający na obecności związków między tekstami udostępnianymi za pomocą różnych mediów. Zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2006, s. 95.

²⁹⁸ Genette odwołuje się tu do „starego obrazu palimpsestu, gdzie spod jednego tekstu tego samego pergaminu wyziera inny, którego ów późniejszy tekst nie przesłonił całkowicie, pozwalając mu miejscami prześwitywać”. Tamże, s. 363.

odnosimy je do tekstów, które są często obecne już w ich tytułach – wykorzystują one bowiem szkielet fabularny tych opowieści i ich najbardziej rozpoznawalne motywy. Wszystkie te dzieła możemy również interpretować jako utwory, które odnoszą się do całej baśniowej tradycji i do baśni jako gatunku. Przypominają one o typowych dla baśni tradycyjnych właściwościach, odwołują się do baśniowych archetypów i struktur i polemizują – często, jak w *Zaczarowanej czy Enchanted*, na zasadzie parodii baśni jako gatunku – z treściami, które ich twórcom wydają się opresyjne bądź zdezaktualizowane. Mamy tu zatem do czynienia z transtekstualnością (czy transmedialnością) na poziomie archi-, gdyż odwołania dotyczą baśni rozumianej jako gatunek, nie zaś jedynie konkretnych utworów. Przyswajanie omówionych dzieł w powiązaniu z tekstami wcześniejszymi pozwala na wydobycie z tych utworów dodatkowych treści, ubogacających podstawową fabułę nowoczesnych baśni.

Wspomniałem wyżej, że jedną z cech postmodernistycznych baśni jest również przepisywanie klasycznych opowieści w duchu feministycznym. Tego typu zabiegi ideologiczne były komentowane przez wielu autorów²⁹⁹, a zdaniem niektórych badaczy są wręcz dla ponowoczesnych opowieści kluczowe³⁰⁰. Polemika z tradycyjnym, patriarchalnym obrazem ról płciowych i próba prowadzenia opowieści zgodnie z postulatami krytyki feministycznej są dostrzegane w wielu współczesnych popkulturowych baśniach. Jak jednak zostało to wykazane na przykładzie dwóch filmowych wersji *Królowny Śnieżki*, mamy tu do czynienia z fałszywą wersją feminizmu, pozorowaniem, że opowiadane historie promują aktywne postaci kobiece, podczas gdy ich prawdziwa wymowa jest jak najbardziej tradycyjna (czy wręcz wsteczna w kontekście osiągnięć drugiej fali feminizmu). Jack Zipes zarzuca tym dziełom – krytykując również film *Merida waleczna* czy serial *Dawno, dawno temu* – że zawsze wprowadzają antifeministyczny w wymowie konflikt między starszą i młodszą kobietą oraz że ich bohaterki, aby móc stać się „prawdziwymi kobietami”, najpierw muszą przeistoczyć się w mężczyzn³⁰¹. O ile pewne zarzuty Zipesa mogą

²⁹⁹ Zob. np. C. Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia 1997.

³⁰⁰ Zob. np. S. Benson, hasło „Postmodernism”, [w:] *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, tom 2: G-P, dz. cyt.

³⁰¹ Zob. [b.a.], *A Grimm Review of «Snow White and the Huntsman»*, dz. cyt.

wydać się przesadzone (wspomniany konflikt wydaje się nieodłącznym elementem fabuły pewnych baśni, zaś np. w serialu *Dawno, dawno temu* pojawiają się też bohaterki – np. Czerwony Kapturek – które odnajdują siłę w swojej kobiecości), o tyle zasadniczo należy uznać, że rzeczywiście współczesne popkulturowe baśnie trywializują feminizm i pod pozorem „odwrócenia” ról niepostrzeżenie skłaniają się ku znanemu z kanonicznych baśni układowi patriarchalnemu – inaczej niż np. pochodzące z poprzedniego stulecia teksty Angeli Carter.

4. Baśń dla dorosłych – groza, okrucieństwo, niepokój, wstręt i abiekt

Kolejną właściwością przejawianą przez przywoływane przeze mnie dzieła kultury popularnej jest to, że najczęściej są one skierowane do odbiorców dorosłych (np. *Enchanted, Księga rzeczy utraconych, Królewna Śnieżka, Królewna Śnieżka i łowca, Grimm, Dawno, dawno temu* itd.) bądź są podwójnie kodowane – odczytywane na pewnym poziomie przez dzieci, a na innym – przez odbiorców dorosłych (np. *Shrek, Zaczarowana*).

Skierowanie tych opowieści do dojrzałych odbiorców sprawia, że w wielu z nich, jak to już zostało wielokrotnie wspomniane, wprowadzony zostaje niepokojący nastrój, oparty na podkreślaniu obecnych w tradycyjnych baśniach, a często zapomnianych elementów grozy, niepokoju i okrucieństwa. Takie zabiegi pojawiają się np. w powieści *Brat Grimm* czy serialu *Grimm* – w ich przypadku postmodernistyczna gra z tradycją polega w dużej mierze na przekształceniu wspomnianych wyżej, pierwotnie związanych z aksjologią motywów, w elementy stanowiące wyznaczniki mrocznej, ale przez to właśnie baśniowej estetyki która zresztą doskonale odpowiada gatunkowi tych dzieł – oba bowiem są przede wszystkim utworami kryminalnymi. Z kolei intensyfikacja podobnych elementów w takich filmach, jak *Królewna Śnieżka i łowca* czy *Dziewczyna w czerwonej pelerynie* sprawia, że zbliżają się one pod względem estetyki do niezwykle

popularnej sagi *Zmierzch*, dzięki czemu te współczesne wersje baśni mogą przejąć zwoleńników powoli wygasającej mody na wampirze romanse.

W innych dziełach groza i okrucieństwo łączą się z estetyką bliską turpizmowi – tak jest w powieści *Księga rzeczy utraconych* czy w filmie *Labirynt fauna*. Nieustannie powtarzające się w tych dziełach niepokojące i odrażające obrazy – robactwo, krew i inne wydzieliny, obrzydliwe ludzko-zwierzęce hybrydy, trupy – są tu manifestacją lęków głównych bohaterów. Wydaje się, że te budzące wstręt motywy można uznać za elementy abiektralne. Przypomnijmy, że zgodnie z inspirowaną psychoanalizą koncepcją Julii Kristevej³⁰² abiekt (pomiot, wymiot) jest czymś przeciwnym zarówno podmiotowi, jak i przedmiotowi. Byt reaguje na jego obecność właśnie wstrętem – abiekt zagraża mu bowiem i, „jak się zdaje, nadchodzi z zewnątrz lub rozsadza od wewnątrz, rzucony obok tego, co dopuszczalne, tolerowane, możliwe do pomyślenia”³⁰³. „To, co wstrętne” wykracza poza normy, jest wykluczone i odciąga byt od wszelkiego możliwego sensu³⁰⁴. Kristeva przywołuje takie elementy abiektralne, jak odrażające jedzenie (kożuch na powierzchni mleka), brud, odpady, kał, wydzieliny ciała, trupy – są one wstrętne, gdyż zaburzą ład świata i ład jednostki, atakując niejako spoza samego bytu, ale też rozsadzając go od środka (tak naprawdę abiekt tkwi bowiem wewnątrz podmiotu)³⁰⁵. Repulsja abiektu jest w ujęciu Kristevej szczególnie istotna w konstytuowaniu się podmiotu w opozycji do przedmiotu – aby byt mógł bowiem uznać siebie za spójną całość, musi wyrzucić poza swój obręb to, co odrażające. Na samym początku odrzucona zostaje pierwsza Inna, wobec której podmiot może podkreślić swoją odrębność – matka. Dlatego też elementami abiektralnymi są często substancje cielesne, które przypominają o pierwotnej, preedypalnej jedności z matką (krew menstruacyjna, fekalia, sperma) i nie pozwalają wymazać jej w pełni z pamięci³⁰⁶. Abiekt można porównać do Freudowskiego „niesamowitego” – „czy się tego chce, czy nie, on zawsze powraca, budzi zażenowanie oraz

³⁰²Zob. J. Kristeva, *Ujęcie wstrętu*, [w:] tejsze, *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.

³⁰³Tamże, s. 7.

³⁰⁴Zob. tamże, s. 8.

³⁰⁵Zob. tamże, s. 8-9.

³⁰⁶Zob. P. Dobrowolski, *Mamo, czy tata mnie kocha? Monika Kwaśniewska. «Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej»*, online: <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=241&pnr=55>, dostęp: 06.06.2013.

wstyd i powoduje, że ustanowiona przez akt repulsji tożsamość, podważana od zewnątrz i od wewnątrz, nigdy nie będzie stabilna i pewna³⁰⁷.

Podobne właściwości można przypisać obrazom pojawiającym się w *Księdze rzeczy utraconych* i *Labiryntie fauna*. Mamy w tym przypadku do czynienia z materializacją abiektu, który zaburza ład jednostkowy bohaterów, utrudniając im ukonstytuowanie się własnej podmiotowości. Protagonisci tych dzieł nieustannie stykają się z tym, co przekracza granice wyobrażenia i sprawia, że wszelkie normy określające byt czy też pozwalające na oddzielenie się od nie-bytu ulegają zatarciu. Bohaterka *Labiryntu fauna* na przykład przedziera się przez odrażające płyny wypełniające – nieprzypadkowo kojarzącą się z macicą – jamę ogromnej ropuchy, zatracając tym samym granice własnego ciała. Protagonista *Księgi rzeczy utraconych* jest natomiast konfrontowany z odrażającymi, częściowo tylko ludzkimi hybridami, które budzą w nim wstręt i lęk przed możliwością utraty własnej podmiotowości – zmiana w monstrum w jednej ze scen grozi mu zresztą bezpośrednio.

Wydaje się, że oprócz odniesienia koncepcji abiektu do wymienionych powieści w perspektywie jednostkowej można pokusić się także o interpretację tej teorii w szerszym kontekście. Pojawiające się w wymienionych dziełach elementy abiektalne byłyby tutaj wymiotem samej kultury – tym, co baśniom było właściwe od ich początków, lecz zostało uznane za wymierzone przeciw normom i zbiorowemu łaadowi konstytuującym społeczeństwo i (począwszy od XIX w.) było konsekwentnie odrzucane i pomijane w kolejnych opracowaniach tych opowieści.

Abiekt ma jednak to do siebie, że powraca (podobnie jak wspomniane już Freudowskie „niesamowite”). Dlatego też baśnie, choć przez wiele lat odzierane z omawianych z motywów grozy, okrucieństwa i wstrętu, powracają do nich w swoich nowych wersjach. Pokazują tym samym, że podobnych treści (jak opisywanego przez Kristevą wspomnienia o matczynym łonie) nie da się w całości wymazać ze zbiorowej pamięci, gdyż są one nie tylko czymś leżącym u podstaw baśni, ale i właściwością samej kultury w ogóle. W *Księdze rzeczy utraconych* pojawia się pewne symboliczne zdanie:

³⁰⁷ M. Bielecki, *Cudaczne nieprzyjemności i przyjemności*, uniGENDER, 2010-2011, nr 2-1(6-7), online: <http://www.unigender.org/?page=biezacy&issue=05&article=02>, dostęp: 06.06.2013.

„W szczelinach ścian [domu, do którego trafił David,] mieszkają też robaki, więc granica pomiędzy światem naturalnym i wewnętrznym światem domu zatarła się i pozostała nieokreślona”³⁰⁸. Jak robaki wdzierają się do ścian powieściowego domostwa, zacieraając wszelkie granice i zaburzając ład, tak i abiektalne motywy powracają do współczesnych, mrocznych baśni. Pochodzą pozornie z zewnątrz, ale w zasadzie rozsadzają je od środka.

5. Baśń dla dorosłych – kompensacja

Kierowanie dzieł wpisujących się w drugą falę mody na baśnie w kulturze popularnej do odbiorców dorosłych skutkuje w niektórych utworach obecnością treści niosących kompensację – jak w serialu *Dawno, dawno temu*, o czym pisałem już wcześniej, ale też w powieści *Enchanted* Elethei Kontis, filmie *Zaczarowana*, czy – w pewnej mierze – w *Księdze rzeczy utraconych*. Te ponowoczesne opowieści – podobnie jak ich baśniowe hipoteksty – pokazują, że istnieje wyjście z każdej, nawet najgorszej sytuacji, o ile tylko weźmiemy los w swoje własne ręce. Patrycja Pokora sugeruje, że to Bettelheimowskie z ducha pocieszenie jest dziś bardziej potrzebne znacznie częściej właśnie dorosłym, a nie dzieciom³⁰⁹. Dojrzały odbiorcy uczą się, że skoro literackim, filmowym i serialowym protagonistom nowych wersji baśni udaje się pokonać trudności i osiągnąć wymarzony cel, to i oni sami mogą poradzić sobie z własnym życiem. Trans-tekstualne gry z kanonicznymi opowieściami okazują się w dzisiejszych baśniach, być może, wyrazem ponowoczesnego kryzysu. Zauważa to także Elżbieta Ciapara. Uznaje ona, że dorośli mogą w tych opowieściach odnaleźć odtrutkę na „rozczarowanie dzisiejszym światem i kierunkiem, w którym zmierza”³¹⁰. Z tego też powodu dojrzały odbiorcy, zdaniem Ciapary, coraz częściej zwracają się ku światom wymyślonym, w których odnajdują pewną dozę pocieszenia. Wydaje się ono w dzisiejszych czasach szcze-

³⁰⁸ J. Connolly, dz. cyt., s.

³⁰⁹ Zob. P. Pokora, dz. cyt., s. 224.

³¹⁰ E. Ciapara, dz. cyt.

gólnie potrzebne w obliczu „bezprecedensowej płynności, kruchości i przyrodzonej przejściowości”, cechujących „wszelkie rodzaje więzi społecznych”³¹¹.

Chociaż należy pamiętać, że tradycyjne baśnie skierowane były właśnie do dorosłych, to ich XIX- i XX-wieczne wersje sprawiły, że są one powszechnie traktowane jako teksty przeznaczone dla dzieci. Moda na baśnie i baśniowość, której przejawami są teksty skierowane do starszego grona czytelników i widzów, wskazuje tym samym na doniosłe przemiany w kulturze: jest częścią szerszego, trwającego od wielu lat trendu, związanego z metamorfozami oczekiwań odbiorców. Dziś baśni – jak widzimy – oczekują dorośli i to dla nich się je tworzy, o czym świadczą dziesiątki powstających wciąż książek, filmów, seriali. Młodzi odbiorcy natomiast, co warto podkreślić, zaczytują się między innymi w literackich dystopiach³¹² (dawniej przeznaczonych dla czytelników dojrzalszych) i oglądają nakręcone na ich podstawie filmy – to kolejna moda wchodząca w skład wspomnianego wyżej trendu. Sztandarowy przykład to *Igrzyska śmierci*³¹³ Suzanne Collins i nakręcony na ich podstawie film Gary’ego Rossa (2012), ale kolejne dystopijne światy w twórczości dla młodego odbiorcy wyrastają jak grzyby po deszczu, by przywołać tylko trylogię Scotta Westerfelda *Brzydki*³¹⁴, *Śliczni* i *Wyjątkowi*, *Podwodny świat*³¹⁵ Kat Falls, *The Maze Runner*³¹⁶ Jamesa Dashnera.

Młodzi odbiorcy zatem coraz częściej oczekują opowieści, które mają ich nie pocieszyć, ale poruszyć i zmusić do myślenia. Dlatego też zamiast baśniowych dzieł z *happy endem* coraz częściej wybierają właśnie osadzone w przerażającej przyszłości powieści inicjacyjne spod znaku dystopii i ich ekranizacje. Utwory takie wpisują się w nurt twórczości dla odbiorcy niedorośłego, w którym „w natężeniu obcym

³¹¹ Z. Bauman, *Razem osobno*, Kraków 2007, s. 205. Cyt. za: G. Leszczyński, *Bunt czytelników. Proza inicjacyjna netgeneracji*, Warszawa 2010.

³¹² Dystopię rozumiem tu jako „utwór fabularny z dziedziny literatury fantastycznonaukowej, przedstawiający koszmarną, choć logicznie uzasadnioną, wewnętrznie spójną i niekiedy dość prawdopodobną wizję przyszłej egzystencji człowieka”. Taką definicję przyjmuje Elżbieta Ciapara, odwołując się do *Leksykonu polskiej literatury fantastycznonaukowej* Andrzeja Niewiadowskiego i Antoniego Smuszkiewicza. Zob. E. Ciapara, dz. cyt.

³¹³ Zob. S. Collins, *Igrzyska śmierci*, przeł. M. Hesko-Kołodzińska, Poznań 2009 i kolejne tomy cyklu.

³¹⁴ Zob. S. Westerfeld, *Brzydki*, przeł. P. Braiter, Warszawa 2007 i kolejne tomy cyklu.

³¹⁵ Zob. K. Falls, *Podwodny świat: mroczny dar*, przeł. A. Klonowska, Warszawa 2012.

³¹⁶ Zob. J. Dashner, *The Maze Runner*, New York 2009.

wcześniejszym przekazom kultury [młody człowiek] pogrążony jest w świecie chaosu i tragizmu, przesiąknięty złem, które okazuje się wszechobecne i przed którym nie ma żadnej ucieczki; w świecie, który nie otwiera żadnych perspektyw nadziei”³¹⁷. Rewolucyjny potencjał dystopii dla młodzieży sprawia jednak, że, w przeciwieństwie do wielu podobnych, pesymistycznych utworów dla dorosłych, nie ukazują one wyłącznie beznadziei świata, lecz promują postawę aktywną i wskazują – pełne wszelako wyrzeczeń, wątpliwości natury moralnej i trudności – drogi przezwyciężenia wspomnianego kryzysu.

³¹⁷ Zob. G. Leszczyński, *Bunt czytelników...*, dz. cyt., s. 18.

ZAKOŃCZENIE

Ku kulturze nostalgii

Przywołajmy raz jeszcze wyróżnione cechy tekstów wpisujących się w drugą falę mody na baśnie i baśniowość w kulturze popularnej. Są to kolejno: odwoływanie się do baśniowej topiki (baśnie-memy), postmodernizm (formalny i treściowy), kierowanie utworów do odbiorców dorosłych, budująca mroczną atmosferę intensyfikacja motywów grozy, okrucieństwa czy wstrętu, kompensacyjność. Te właściwości pozwalają na interpretację zarówno konkretnych dzieł, jak i całego omawianego fenomenu w różnych kontekstach, czego też starałem się dokonać w niniejszej pracy.

Kiedy przypomnimy sobie jednak baśniowe dzieła powstające w latach 80. pojawia się pewna wątpliwość: dziś baśni w popkulturze jest na pewno więcej, ale wydaje się, że pod względem jakościowym trudno dostrzec wyraźne różnice. Chociaż powstające podczas pierwszej fali mody na baśnie i baśniowość teksty popkultury częściej bazowały na oryginalnych pomysłach, to przecież pojawiały się wówczas także utwory, które odwoływały się do baśniowej topiki na podobnej zasadzie, jak dzisiejsze dzieła. Wspomnieć można np. opowiadania Angeli Carter i Tanith Lee, *Cannon Movie Tales*, serial *The Charmings*. W tych i innych utworach były również obecne formalne i treściowe wyróżniki właściwe postmodernizmowi: od dekonstrukcji klasycznych fabuł, przez intertekstualne odniesienia, po obecność feminizmu, który zresztą był choćby u Carter znacznie bardziej postępowy niż współczesny, „udawany” feminizm. Także w latach 80. większość opowieści była kierowana do dorosłych, pojawiały się w nich mroczne elementy, a część z nich niosła ze sobą kompensację. W związku z tym należy uznać, że o specyfice aktualnie trwającej drugiej fali mody na baśnie i baśniowość w kulturze popularnej decydują przede wszystkim czynniki ilościowy oraz działania marketingowe, które sprawiają, że dzieła te zyskują znacznie większy rozgłos.

Czemu jednak baśnie znów są w modzie? Dlaczego dorośli czytelnicy i widzowie w swoich poszukiwaniach kierują się właśnie ku nim? Wydaje się, że dzisiejsza moda na baśnie i baśniowość to kolejny z nostalgicznych powrotów współczesnej kultury do tego, za czym tęsknią jej konsumenci. Można przywołać podobne fenomeny: rodzimą modę na PRL³¹⁸, modę na superbohaterów, która od kilku lat rozwija się przede wszystkim w USA, modę na lata 90. Współczesne wersje baśni pozwalają swoim odbiorcom powrócić do dzieciństwa – także dlatego, że dla wielu z nich dzieciństwem były 80., okres, gdy w kulturze popularnej baśnie były jednym z dominujących motywów.

Pragnienie powrotu do tego, co minione (dzieciństwa, „raju utraconego”) wydaje się w naszych czasach znacznie częściej spotykane i silniejsze niż jeszcze kilka czy kilkanaście lat temu. Swoista retromania³¹⁹, która opanowuje współczesną kulturę, sprawia, że filmy i książki, seriale i piosenki, ubrania i zwykłe przedmioty coraz szybciej stają się przedmiotem nostalgii. Niemalży wpływ na te przemiany mają nowe media, w tym portale społecznościowe, pozwalające użytkownikom na bieżąco wspominać to, co wydarzyło się rok, miesiąc, tydzień temu. Zaczynamy kolekcjonować wspomnienia, które przenikają różne wytwory działalności ludzkiej. Takimi nośnikami znaczenia są też baśnie: przypominają one o czasach bezpowrotnie straconych i o dziecięcym spojrzeniu na świat. Taka konstatacja odpowiada mojej wcześniejszej koncepcji, zgodnie z którą współczesna moda na baśnie i baśniowość jest częścią trendu związanego z przemianami oczekiwań odbiorczych starszych i młodszych odbiorców.

„Las się zmienia” – mówi leśniczy, jeden z bohaterów *Księgi rzeczy utraconych* – „Pełno w nim dziwnych stworzeń”³²⁰. Także baśnie się zmieniają – mogą wydawać się dziwne i mroczne, często zdecydowanie różnią się od opowieści, które odbiorcy zapamiętali z dzieciństwa. Pozwalają jednak powrócić do mitycznego „złotego wieku”, gdy opowieści o Śnieżce, Jasiu i Małgosi czy Czerwonym Kapturku były

³¹⁸ Nieprzypadkowo ogromną popularnością cieszy się sklep internetowy „Pan Tu Nie Stał”, oferujący produkty inspirowane kulturą i projektowaniem lat 70-tych, 80-tych. Zob. też. *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*, red. F. Modrzejewski, M. Sznajderman, Wołowiec 2002.

³¹⁹ Zob. S. Reynolds, *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*, London 2011.

³²⁰ Zob. J. Connolly, *Księga rzeczy utraconych*, dz. cyt., s. 84.

swoistym elementarzem wprowadzającym w świat³²¹. Nostalgiczny powrót do tych opowieści wydaje się szczególnie ważny w kontekście ponowoczesnego kryzysu tożsamości – baśnie, także te popkulturowe, wciąż mogą dla wielu osób stanowić drogowskazy pomagające poruszać się po dzisiejszym świecie, cechującym się ulotnością, kruchością i budzącym często grozę przemijaniem.

³²¹ Zob. [b.a.], *Tak, straszmy dzieci baśniami* [rozmowa Moniki Janusz-Lorkowskiej z Grzegorzem Leszczyńskim], online: <http://www.rp.pl/artukul/456562.html?p=2>, dostęp: 07.06.2013.

Bibliografia

Teksty podmiotu

1. Angela Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, London 1979.
2. John Connolly, *Księga rzeczy utraconych*, przeł. Katarzyna Malita, Warszawa 2007.
3. Alethea Kontis, *Enchanted*, Boston-New York 2012.
4. Tanith Lee, *Red as Blood or Tales from the Sisters Grimm*, New York 1983.
5. M. McDonagh, *Pan Poduszka*, przeł. Włodzimierz Kaczkowski, Mhairi McInnes, „Dialog”, 2005, nr 10.
6. Craig Russell, *Brat Grimm*, przeł. Jerzy Malinowski, Warszawa 2007.

Teksty przedmiotu

1. [b.a.], *10 major directors set for „Aria”*, „Pittsburgh Post-Gazette”, 20.10.1986.
2. [b.a.], *A Grimm Review of «Snow White and the Huntsman»* [rozmowa K. Annabelle Smith z Jackiem Zipesem], online: <http://blogs.smithsonianmag.com/movies/2012/06/a-grimm-review-of-snow-white-and-the-huntsman/>, dostęp: 05.06.2013.
3. [b.a.], *Tak, straszmy dzieci baśniami* [rozmowa Moniki Janusz-Lorkowskiej z Grzegorzem Leszczyńskim], online: <http://www.rp.pl/artukul/456562.html?p=2>, dostęp: 07.06.2013.
4. [b.a.], *Vampires and zombies: No mere pop culture trend*, online: <http://news.temple.edu/news/vampires-and-zombies-no-mere-pop-culture-trend>, dostęp: 19.03.2013.
5. Bruno Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. I i II, przeł. Danuta Danek, Warszawa 1985.
6. Marian Bielecki, *Cudaczne nieprzyjemności i przyjemności*, uniGENDER, 2010-2011, nr 2-1(6-7), online: <http://www.unigender.org/?page=biezacy&issue=05&article=02>, dostęp: 06.06.2013.
7. Mieczysław Brahmer, *Wstęp* [do:] Giovanni Boccaccio, *Dekameron*, t. 1, przeł. Edward Boyé, oprac. Mieczysław Brahmer, Warszawa 1955
8. Sławomir Buryła, Lidia Gąsowska, Danuta Ossowska, *Wstęp*, [do:] *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. Sławomir Buryła, Lidia Gąsowska, Danuta Ossowska, Kraków 2011.
9. Anna Burzyńska, *Poststrukturalizm*, [w:] Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009.
10. John Carey, *Konwencje i znaczenia w filmie*, przeł. Alicja Helman, „Kino”, 1985, nr 3, s. 18.

11. Elżbieta Ciapara, *Czy bać się baśni?*, „Film”, 2012, nr 03.
12. Anna Ciciak, *Od «Królowy Śnieżki» do «Shreka». Ewolucja filmowej baśni*, [w:] *Barwy świata baśni*, red. Urszula Chęcińska, Szczecin 2003.
13. Anna Maria Czernow, *Kiedy baśniowość jest wrogiem fantasy...*, [w:] *Kulturowe konteksty baśni. T. 2, W poszukiwaniu straconego królestwa*, red. Grzegorz Leszczyński, Poznań 2006.
14. Anna Maria Czernow, *Uparte dzieci Maryi. Dydaktyzm w baśniach braci Grimm*, [w:] *Grimm: Potęga dwóch braci. Kulturowe konteksty «Kinder- und Hausmärchen»*, red. Weronika Kostecka, Warszawa 2013.
15. Richard McGillivray Dawkins, *The Story of Griselda*. „Folklore”, 1949, nr 4.
16. Henryk Depta, *Film i wychowanie*, Warszawa 1975.
17. Krzysztof Dmitruk, hasło „Kultura popularna”, [w:] „Literatura i Kultura Popularna”, 1996, nr IV: *Słownik literatury popularnej. Zeszyt próbny pod redakcją Tadeusza Żabskiego*.
18. Paweł Dobrowolski, *Mamo, czy tata mnie kocha? Monika Kwaśniewska. «Od wstępu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej»*, online: <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=241&pnr=55>, dostęp: 06.06.2013.
19. Umberto Eco, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, przeł. Teresa Rutkowska, „Przekazy i opinie”, 1990, nr 1/ 2.
20. Filiciak, *TV czy nie-TV? Telewizja doby post-soap opera i sieci peer-to-peer*, [w:] *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. Mirosław Filiciak, Warszawa 2011.
21. Mirosław Filiciak, *Wstęp*, [do:] *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. Mirosław Filiciak, Warszawa 2011.
22. Lyn Gardner, *The Pillowman*, online: <http://www.guardian.co.uk/stage/2009/feb/18/the-pillowman-review>, dostęp 24.08.2012.
23. Gérard Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Aleksander Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. Henryk Markiewicz, t. IV, cz. 2: *Literatura jako produkcja i ideologia. Postrukturalizm. Badania intertekstualne. Problemy syntezy historycznoliterackiej*, Kraków 1996.
24. Ethan Gilsdorf, *Hollywood's Grimm obsession. Why grown-ups embrace the promise of happily ever after, now more than ever*, online: <http://www.bostonglobe.com/magazine/2013/03/23/hollywood-fairy-tale-obsession/JWDnhD8EoLiH8yKj75iV6l/story.html>, dostęp: 05.04.2013.
25. Michał Głowiński, *Style odbioru*, Kraków 1977.
26. Pauline Greenhill, Sidney Eve Matrix, *Introduction: Envisioning Ambiguity: Fairy Tale Film*, [w:] *Fairy Tale Films. Visions of Ambiguity*, red. Pauline Greenhill, Sidney Eve Matrix, Logan 2010.
27. Jacob i Wilhelm Grimm, *Baśnie domowe i dziecięce zebrane przez braci Grimm*, t. I, przeł. Emilia Bielicka i Marceli Tarnowski, posł. H. Kapeluś, Warszawa 1989; stąd: *Czerwony Kapturek, Jaś i Małgosia, Roszpunka*.

28. Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Warszawa 2006.
29. Helena Kapeluś, *Posłowie*, [do] Jacob i Wilhelm Grimm, *Baśnie domowe i dziecięce zebrane przez braci Grimm*, przeł. Emilia Bielicka i Marcelli Tarnowski, Warszawa 1989.
30. Kaja Klimek, *Baśnie księżniczki popkultury*, „Dwutygodnik”, 2011, nr 72, online: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2967-basnie-ksiezniczki-popkultury.html>, dostęp: 05.04.2013.
31. Ryszard Knappek, *Kultura zombie-tekstualna (o „Quirk Books” na przykładzie «Dumy i uprzedzenia i zombi»)*, „Świat i słowo”, 2012, nr 1(18).
32. Emily Kolars, *Fractured fairy tales in pop culture*, online: <http://www.voxmagazine.com/stories/2012/10/25/fractured-fairy-tales/>, dostęp: 05.04.2013.
33. Ewelina Konieczna, *Baśń w literaturze i w filmie*, Kraków 2005.
34. Weronika Kostecka, *Od aksjologii do estetyki? Grimmowskie ujęcia okrucieństwa i grozy w «Kinder- und Hausmärchen» jako inspiracja dla twórców współczesnej fantastyki*, [w:] *Grimm: Potęga dwóch braci. Kulturowe konteksty «Kinder- und Hausmärchen»*, red. Weronika Kostecka, Warszawa 2013.
35. Sarah Kozzłof, *Teoria narracji a telewizja*, [w:] *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. Robert C. Allen, przeł. Edyta Stawowczyk, red. naukowa i posłowie do wyd. pol. Andrzej Gwóźdź, Kielce 1998,
36. Marek Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.
37. Julia Kristeva, *Ujęcie wstrętu*, [w:] tejże, *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, Kraków 2007.
38. Julian Krzyżanowski, *Bajki wam niosę, posłuchajcie dzieci*, [w:] *Baśń i dziecko*, wstęp, wybór i oprac. wypowiedzi Halina Skrobiszewska, Warszawa 1978
39. Julian Krzyżanowski, *W świecie bajki ludowej*, Warszawa 1980.
40. Adrianna Kucińska, *Czy „Grimm” oznacza „grim”? Treść a nastrój w baśniach Jacoba i Wilhelma Grimmów*, [w:] *Grimm: Potęga dwóch braci. Kulturowe konteksty «Kinder- und Hausmärchen»*, red. Weronika Kostecka, Warszawa 2013.
41. Grzegorz Leszczyński, *Bunt czytelników. Proza inicjacyjna netgeneracji*, Warszawa 2010.
42. Grzegorz Leszczyński, *Magiczna biblioteka. Zbójcekie księgi młodego wieku*, Warszawa 2007.
43. Tracie D. Lukaszewicz, *The Parallelism of the Fantastic and the Real Guillermo del Toro's «Pan's Labyrinth/El Laberinto del fauno» and Neomagical Realism*, [w:] *Fairy Tale Films. Visions of Ambiguity*, red. Pauline Greenhill, Sidney Eve Matrix, Logan 2010.
44. Jolanta Ługowska, *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Wrocław 1981.
45. Jolanta Ługowska, *Opowiadanie i powieść jako podstawy strukturalne baśni*, [w:] *Barwy świata baśni*, red. Urszula Chęcińska, Szczecin 2003.
46. Anna Marzec, *Edukacja filmowa*, [w:] Anna Marzec, Stanisław Rzęsikowski, *Edukacja teatralna, filmowa i radiowa na lekcjach języka polskiego w klasach IV-VIII*, Kielce 1984.

47. Małgorzata Major, *niewoleni przez swój serialowy „nałóg”?* O konferencji 2. *Czas seriali amerykańskich*, online: http://www.popcorner.pl/popcorner/1,108032,11507390,Zniewoleni_przez_swoj_serialowy_nalog___O_konferencji.html, dostęp: 02.08.2012.
48. Graeme McMillian, *Another Bite of the Poisoned Apple: Why Does Pop Culture Love Fairy Tales Again?*, online: <http://entertainment.time.com/2012/05/30/another-bite-of-the-poisoned-apple-why-does-pop-culture-love-fairy-tales-again/>, dostęp: 05.04.2013.
49. Ananya Mukherjea, *My Vampire Boyfriend: Postfeminism, „Perfect” Masculinity, and the Contemporary Appeal of Paranormal Romance*, „Studies in Popular Culture”, 2011, nr 33.2.
50. Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Kraków 1992.
51. Wojciech Muszyński, *Spoleczne znaczenie mody w społeczeństwie późnonowoczesnym*, [w:] „*Nowy wspaniały świat?*” *Moda, konsumpcja i rozrywka jako nowe style życia*, red. Wojciech Muszyński, Toruń 2009.
52. Pierre Péju, *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*, przeł. Magdalena Pluta, Warszawa 2008.
53. Patrycja Pokora, *Titelitury: postać-zagadka. Nieoczekiwana kariera Grimmowskiego bohatera w serialu «Once Upon a Time»*, [w:] *Grimm: Potęga dwóch braci. Kulturowe konteksty «Kinder- und Hausmärchen»*, red. Weronika Kostecka, Warszawa 2013.
54. Todd Platts, *Locating Zombies in the Sociology of Popular Culture*, online: http://www.academia.edu/2076353/Locating_Zombies_in_the_Sociology_of_Popular_Culture, dostęp: 22.04.2013.
55. Portal *Wikipedia. The Free Encyclopedia*. Stąd hasła: „Procedural (genre)”, online: [http://pl.wikipedia.org/wiki/Spin-off_\(mass_media\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Spin-off_(mass_media)), dostęp: 19.03.2013 i „Spin-off (mass media)” online: [http://en.wikipedia.org/wiki/Procedural_\(genre\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Procedural_(genre)), dostęp: 18.06.2012.
56. Władimir Propp, *Morfologia bajki*, przeł. Wiesława Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.
57. Natalie Robinson, *Bella and her Beastly Choices: Exploring the Fairy Tale in the Twilight Phenomenon*, [w:] *Postmodern Reinterpretations of Fairy Tales. How Applying New Methods Generates New Meanings*, red. Anne Kérchy, Lewinston-Queenston-Lampeter 2011.
58. Alyssa Rosenberg, *Why «Once Upon a Time» Works Better than «Grimm»*, online: <http://thinkprogress.org/alyssa/2012/01/27/412472/why-once-upon-a-time-works-better-than-grimm/>, dostęp: 14.08.2012.
59. Andrzej Sapkowski, *Rękopis znaleziony w Smoczej Jaskini: kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2001.
60. Paweł Sitkiewicz, *Między tradycją i nowym Hollywood. Ewolucja pełnometrażowej animacji dla dzieci*, [w:] *Sztuka dla dziecka – tradycja we współczesności*, red. Grzegorz Leszczyński, współpraca Hanna Gawrońska, Poznań 2011.

61. Maciej Skowera, *Baśnie na czas kryzysu*, "StRuNa – Biuletyn młodych naukowców", 2012, nr 1.
62. Maciej Skowera, *Dawno, dawno temu w Portland i pewnego razu w stanie Maine*, online: <http://popmoderna.pl/dawno-dawno-temu-w-portland-i-pewnego-razu-w-stanie-maine/>, dostęp: 12.06.2013.
63. Maciej Skowera, *Funny Hunger Games*, online: <http://popmoderna.pl/funny-hunger-games/>, dostęp: 12.06.2013.
64. Maciej Skowera, „*Not Your Usual Suspects*”. *O intertekstualnej grze (z) baśniami braci Grimm w serialu «Grimm»*, [w:] *Grimm: Potęga dwóch braci. Kulturowe konteksty «Kinder- und Hausmärchen»*, red. Weronika Kostecka, Warszawa 2013.
65. *Słownik folkloru polskiego*, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa 1965. Stąd hasła: „Bajka”, „Bajka ludowa”, „Bajka magiczna”.
66. Słownik komputerowy i encyklopedia informatyczna www.i-sloownik.pl. Stąd hasła: „P2P lub Peer-to-Peer, Peer to Peer”, online: <http://www.i-sloownik.pl/1057,p2p-lub-peer-to-peer-peer-to-peer/>, dostęp: 18.06.2012 i „Streaming”, online: <http://www.i-sloownik.pl/1379,streaming/>, dostęp: 18.06.2012.
67. Tadeusz Sobolewski, *Bajki nowych czasów*, „Kino”, 2001, nr 12.
68. Danuta Szajnert, *Mutacje apokryfu*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. Włodzimierz Bolecki, Ireneusz Opacki, Warszawa 2000.
69. Beata Szeliga, *Batmania – komiks, kino, literatura*, „Literatura i kultura popularna”, 1998, nr VII.
70. Urszula Śmietana, *Re-Grimm-owanie baśni. Kulturoterapia Angeli Carter*, „Czas Kultury”, 2004, nr 4.
71. Ellen Temper, *Commitment and Escape: The Fairy Tales of Thackeray, Dickens, and Wilde*, „The Lion and the Unicorn”, 1978, nr 2.1.
72. Jessica Tiffin, hasło „Thackeray, William Makepeace (1811-1863)”, [w:] *The Greenwood Encyclopedia of Folktales & Fairy Tales*, tom 3: Q-Z, red. Donald Haase, Westport-London, 2008.
73. *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. Stanisław Dubisz, Warszawa 2003. Stąd hasła: „Moda“ i „Trend“.
74. Henrik Vejlggaard, *Anatomia trendu*, przeł. Dorota Wąsik, Kraków 2008.
75. Ryszard Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*, Wrocław 2000.
76. Violetta Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003.
77. Janusz Wróblewski, *Jak Shrek połknął Myszkę Miki*, „Polityka”, 2001, nr 31.
78. Łukasz Zaremba, *Zombie – ikonologia kryzysu*, online: <http://malakulturawspolc.zesna.org/2010/12/11/lukasz-z-zombie-ikonologia-kryzysu/>, dostęp: 22.05.2013.
79. Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, London-New York 2012.
80. Jack Zipes, *Foreword: Grounding the Spell: The Fairy Tale Film and Transformation*, [w:] *Fairy Tale Films. Visions of Ambiguity*, red. Pauline Greenhill, Sidney Eve Matrix, Logan 2010.

81. Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick. The evolution and Relevance of Genre*, NewYork 2006.
82. Bartosz Żurawiecki, *Czas seriali*, online: http://www.alekinoplus.pl/aleblog-czas-seriali_674, dostęp: 02.08.2012.

Filmografia

1. *Królewna Śnieżka*, reż. Tarsem Singh, 2012.
2. *Królewna Śnieżka i łowca*, reż. Rupert Sanders, 2012.
3. *Labirynt fauna*, reż. Guillermo del Toro, 2006.
4. *Nieustraszeni bracia Grimm*, reż. Terry Gilliam, 2005.
5. *Shrek*, reż. Andrew Adamson, Vicky Jenson, 2001.
6. *Zaczarowana*, reż. Kevin Lima, 2007.

Serialografia

1. *Dawno, dawno temu*, prod. Andrew Horowitz, Edward Kitsis, Steve Pearlman, ABC, 2011- .
2. *Grimm*, prod. Stephen Carpenter, David Greenwalt, Jim Kouf, NBC, 2011- .