

UNIWERSYTET RZESZOWSKI

Wydział Filologiczny

Dyscyplina: literaturoznawstwo



Kinga Matuszko

**Kreacje tożsamości w polskich przekładach najnowszych
anglosaskich retellingów young oraz new adult**

**Identity Formations in Polish Translations of Contemporary Anglo-Saxon Young Adult
and New Adult Retellings**

**Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
dra hab. Arkadiusza Lubonia, prof. UR**

Rzeszów 2026

Spis treści

<i>Wprowadzenie: Odzyskiwanie opowieści – współczesne strategie reinterpretacji tradycji</i>	<i>3</i>
Rozdział I. Ramy teoretyczne	12
I.1. Kanon jako konstrukt kulturowy	12
I.2. Baśnie pod lupą – reinterpretacje i rekontekstualizacje	21
I.3. (De)konstruowanie płci – postfeminizm, czwarta fala feminizmu i studia męskościowe	26
I.4. Retelling jako strategia reinterpretacji.....	48
I.5. W stronę literatury dla młodych – o kategoriach young i new adult.....	54
Rozdział II. Za siedmioma wersjami – o retellingach baśni.....	61
II.1. Poza serwilizmem – strategie oporu wobec fallocentrycznych struktur społecznych w baśniowych dystopiiach	65
II.1.1. Z popiołów buntu – od przyzwolenia do (r)ewolucji.....	65
II.1.2. Moc utraconego głosu – od milczenia do oporu wobec opresji	74
II.1.3. Kobieta wychodząca z cienia – od kultury gwałtu do (dez)iluzji piękna.....	91
II.2. Poza wyrokiem losu – autonomia bohaterek w kształtowaniu własnej drogi ..	94
II.2.1. Lustereczko powiedz przecie... – o konflikcie etnicznym	94
II.2.2. Między samotnością i (a)moralnością – o demontażu romansu	99
II.2.3. „Sisters before misters” – o wymiarach siostrzeństwa.....	103
II.2.4. W złotej klatce – o dysfunkcyjnym rodzicielstwie.....	108
II.3. Poza moralnością – (re)wizje postaci złoczyńcy.....	112
II.3.1. Matka (nie)zastąpiona, czyli zmiana paradygmatu czarownicy	112
II.3.2. Kto uratuje Aurorę? – czyli saficzna opowieść o procesie potwornienia	115
II.4. Poza stereotypami – subwersja ról płciowych	125
II.4.1. „Choroba, na którą nie było lekarstwa” – dojrzewanie do (nie)heteronormatywności w baśniowym <i>imaginarium communis</i>	125
II.4.2. Komnata pełna chłopców – krytyka relacji siły w queerowym horrorze	128
II.5. I żyli długo... i inaczej.....	131

Rozdział III. Ziemia jałowa? – o retellingach utworów z kanonu zachodnioeuropejskiego	134
III.1.2. „Vous êtes à Shanghai, la belle Shanghai. La ville où tout le monde se déteste” – o gangsterskiej reimaginacji <i>Romea i Julii</i>	148
III.2. W mroku gotyckiego dziedzictwa	159
III.2.1. Oblicza potworności w renarracji <i>Frankensteina</i>	159
III.2.2. Manifestacje pożądania i inności w retellingu <i>Draculi</i>	168
III.3. „Wiemy, czy jesteśmy, lecz nie wiemy, czym możemy być”	180
Zakończenie: „Przeszłość nigdy nie umiera. Nie jest nawet przeszłością”	182
BIBLIOGRAFIA	189
ABSTRACT	210

WPROWADZENIE

Odzyskiwanie opowieści – współczesne strategie reinterpretacji tradycji

Współczesny rynek wydawniczy cechuje się wyraźnym wzrostem zainteresowania renarracjami znanych z kultury opowieści – zarówno mitów, baśni, legend, jak i utworów należących do kanonu literatur światowych. Zjawisko to manifestuje się w licznych powieściach, których autorki i autorzy (choć obecnie zdecydowanie częściej te pierwsze) reinterpretują różne narracje, często osadzając je w nowych kontekstach społecznych, politycznych i tożsamościowych. Odpowiadają tym samym na potrzeby współczesnych odbiorców i odbiorczyń. Pojawiające się w reimaginacjach nowe lub odświeżone motywy i wątki mogą ułatwiać samoidentyfikację – dotyczącą płci lub orientacji seksualnej, pochodzenia etnicznego czy doświadczeń marginalizacji. Pozwalają tym samym na symboliczne włączenie do danej grupy lub społeczności i (re)negocjacji tożsamości.

Pojęciami: renarracja, retelling, reinterpretacja, reimaginacja oraz prze-pisanie posługuję się wymiennie i traktuję je jako terminy pokrewne. Za granicą ten typ literatury bywa określany również jako „remix” a renomowane wydawnictwa – na przykład Macmillan – inwestują w rozwój takich serii jak „Remixed Classics”, w skład której wchodzi dziś, pośród wielu innych tytułów, między innymi *This Wretched Beauty: A Dorian Gray Remix*, *Most Ardently: A Pride & Prejudice Remix* czy *A Clash of Steel: A Treasure Island Remix*¹. Ponadto, mając świadomość, że w przypadku wielu narracji kulturowych niemożliwe jest wskazanie wersji pierwotnej i przypisanie jej konkretnego autorstwa, określeń „oryginał” i „pierwowzór” używam w pewnym uproszczeniu i odnoszę je do najbardziej znanych wersji opowieści utrwalonych w wyobraźni zbiorowej. W przypadku baśni będą to historie spisane przez Wilhelma i Jacoba Grimmów, Charles’a Perraulta oraz Hansa Christiana Andersena.

¹ Zob. stronę wydawnictwa: <https://us.macmillan.com/series/remixedclassics>, [dostęp: 13.11.2025].

Wątki (samo)identyfikacyjne są szczególnie eksponowane w retellingach należących do kategorii young i new adult. Celem takich powieści jest bowiem nie tylko mniej lub bardziej erudycyjny splot tradycji z nowoczesnością, ale także popularyzacja klasycznych tekstów wśród młodzieży. Renarracje pełnią tu funkcję mediacyjną: stanowią zachętę do sięgnięcia po literackie „pierwowzory” i wspierają transmisję dziedzictwa kulturowego. Są dowodem, że „dawne” opowieści nie uległy całkowitej petryfikacji, lecz wciąż mogą być atrakcyjne poznawczo i żywe we współczesnym kontekście.

Podobny pogląd można odnaleźć w badaniach Lindy Hutcheon, zdaniem której „akt adaptacji, jako proces twórczy, zawsze obejmuje zarówno (re)interpretację, jak i (re)kreację”². Ponadto „adaptacja jest formą intertekstualności: doświadczamy adaptacji jak palimpsestów – przez pamięć innych dzieł, które rezonują poprzez powtórzenie z wariacją”³. Badaczka dopełnia ten obraz następującym stwierdzeniem:

adaptacja, podobnie jak dzieło, którego jest przetworzeniem, zawsze osadzona jest w określonym kontekście – w czasie i miejscu, w społeczeństwie oraz kulturze; nie istnieje w oderwaniu. Mody, nie mówiąc już o systemach wartości, są zależne od kontekstu. Wiele osób adaptujących utwory radzi sobie z tą sytuacją poprzez aktualizację czasu akcji, aby dotrzeć do współczesnych odbiorców i odbiorczyń⁴.

Postaram się udowodnić, że proces „prze-pisania” nie polega jedynie na odświeżeniu znanych narracji, lecz wpisuje się w szerszy dyskurs kulturowy, w którym tradycja i nowoczesność wchodzi w dialog, a nie w konflikt. Tak rozumiane reimaginacje nie tylko odświeżają kanon, ale ponownie go legitymizują. Ponadto dochodzi w nich do przekroczenia opozycji między kulturą „wysoką” a popularną, a nowe jakości estetyczne i kulturowe wyłaniają się właśnie z tej hybrydyczności, z przecięcia strategii tradycji literackich z kodami popkultury.

Tematyka retellingów jest niezwykle różnorodna. Ich twórcy i twórczynie otwierają przestrzeń dla nowych perspektyw interpretacyjnych, które ukazują bogactwo wątków społecznych, kulturowych i egzystencjalnych. Znajdują się tu zarówno (post)feministyczne prze-pisania kobiecych losów, jak i problematyzowanie wzorców

² L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Londyn–Nowy Jork 2013, s. 8. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia są mojego autorstwa.

³ Tamże.

⁴ Tamże, s. 142.

męskości, eksploracje queerowych tożsamości czy refleksje nad pochodzeniem etnicznym i kolorem skóry⁵. Autorzy i autorki redefiniują role płciowe i podkreślają ludzką różnorodność, a zarazem przenoszą dawne narracje w konteksty współczesne, konfrontując je z aktualnymi problemami społecznymi.

Retellingi stają się literackim forum, na którym wybrzmiewają głosy dotyczące coraz szerzej dyskutowanych dziś publicznie i budzących społeczne kontrowersje zjawisk kulturowych. Wśród nich znajdują się przede wszystkim zagadnienia przemocy i opresji – w tym kultura gwałtu, *slut-shaming*, *victim blaming*, *gaslighting*, kobiecy gniew (*female rage*) oraz różne formy dyskryminacji. Istotne miejsce zajmują również narracje poświęcone doświadczeniom chorób psychicznych i fizycznych, niepełnosprawności oraz innym formom cielesnej i poznawczej odmienności. W takich utworach pojawiają się także refleksje nad uzależnieniami, trudami wchodzenia w dorosłość, nierównościami społecznymi, depresją poporodową oraz napięciami w relacjach rodzinnych. Uzupełnieniem tych wątków są próby demonstryfikacji potworzyc, dekonstrukcji utrwalonych wzorców kobiecości i męskości oraz kanonów urody – na przykład wedle idei ciałapozytywności.

Zakres poruszanej problematyki nie pozostaje bez związku z kontekstem medialnym, w jakim funkcjonują współczesne retellingi⁶. Wiele z omawianych zagadnień jest intensywnie obecnych w mediach społecznościowych i szerzej rozumianej przestrzeni internetowej, która stanowi istotne miejsce wymiany doświadczeń oraz dyskusji światopoglądowych. To właśnie w tym obiegu kulturowym znaczna część analizowanych tekstów powstaje lub zyskuje popularność – jako odpowiedź na potrzeby, oczekiwania i wrażliwość młodych czytelników i czytelniczek, dla których internet jest jednym z podstawowych punktów odniesienia. Ponadto retellingi nie powstają wyłącznie w nurtach young lub new adult, lecz równie często są adresowane do dorosłych odbiorców i odbiorczyń. Pisarze i pisarki oferują im złożone opowieści,

⁵ Zgodnie z zaleceniami poradników dotyczących inkluzywności posługują się określeniami biała/biały i czarna/czarny w określeniu do koloru skóry bohaterów i bohaterek. Zob. *Język równościowy*, red. A.M. Kola, E. Górka i in., wydanie elektroniczne, s. 15.

⁶ Według Bettiny Kümmerling-Meibauer i Farriby Schulz literatura dla dzieci i młodzieży zawsze jest upolityczniona. Zob. B. Kümmerling-Meibauer, F. Schulz, *Introduction: Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-First Century Children's Literature* [w:] *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-First Century Children's Literature*, red. też, Heidelberg 2023, s. 9.

które problematyzują zarówno indywidualne doświadczenia, jak i kondycję współczesnej kultury. Pojęciem konstytutywnym dla moich rozważań jest „tożsamość”, którą rozumiem jako

konfigurację wpływów społecznych i indywidualnych rozstrzygnięć. W przypadku tej kategorii wielość perspektyw teoretycznych i odmienność propozycji definicyjnych nie przeszkadza w powszechnym akceptowaniu takiego rozumienia tego terminu, które jako punkt wyjścia poznania tożsamości przyjmuje dwa rodzaje pytań: „kim jestem?” albo „kim jesteśmy?”⁷.

Postrzegam ją również, za Erikiem Eriksonem, jako „względnie stabilną autodefinicję jednostki”⁸. Współcześnie tożsamość „jest w coraz mniejszym stopniu z góry nadana, natomiast w coraz większym stopniu staje się przedmiotem wyboru poprzez konstruowanie, negocjowanie i dopasowywanie do zmieniającego się otoczenia”⁹. Funkcjonuje jako coś, „co trzeba odnaleźć, dowolnie wybrać bądź skonstruować (na wiele różnych sposobów)”¹⁰.

Celem pracy jest analiza wybranych, przełożonych na język polski, anglosaskich retellingów baśni oraz utworów z kanonu zachodnioeuropejskiego, należących do kategorii young adult i new adult¹¹. Zawężenie korpusu badawczego do tych dwóch typów reinterpretacji wynika z przekonania, że są one kierowane przede wszystkim do odbiorców i odbiorczyń znajdujących się w okresie przed-dorostym lub wchodzących w dorosłość *sensu largo*, a nie do czytelników i czytelniczek dorosłych w tradycyjnym rozumieniu. Etap ten jest bowiem momentem szczególnie intensywnego kształtowania się tożsamości, światopoglądu oraz systemu wartości, a teksty kultury – w tym literatura – odgrywają w tym procesie istotną rolę. Analiza retellingów adresowanych do tej grupy

⁷ A. Titkow, *Tożsamość społeczna* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik i in., Warszawa 2014, s. 541.

⁸ M. Bieńkowska-Ptasznik, *Tożsamość jednostki we współczesnym świecie* [w:] *Obywatelstwo i tożsamość w społeczeństwach zróżnicowanych kulturowo i na pograniczach. T. 1*, red. M. Bieńkowska-Ptasznik, K. Krzysztofek, A. Sadowski, Białystok 2006, s. 185. Zob. też: E.H. Erikson, *Identity: Youth and Crisis*, Nowy Jork 1968. Tenże, *Identity and the Life Cycle*, Nowy Jork 1994.

⁹ M. Wróblewska, *Kształtowanie tożsamości w perspektywie rozwojowej i edukacyjnej*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2011, t. XVII, s. 176. Zob. także: J.E. Marcia, *Identity and psychosocial development in adulthood*, „Identity” 2002, nr 1.

¹⁰ M. Wróblewska, *Kształtowanie tożsamości...*, dz. cyt., s. 177. Zob. również: Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, Warszawa 1998.

¹¹ W dysertacji nie uwzględniłam reimaginacji mitów, stanowiły bowiem obiekt moich badań w publikacji: K. Matuszko, M. Głos, „So, they killed Cassandra first ‘cause she feared the worst” – bohaterki retellingów mitów w najnowszej literaturze kobiet z kręgu anglosaskiego w ujęciu (post)feministycznym, Rzeszów [w druku].

wiekowej pozwala zatem uchwycić, jakie treści, modele narracyjne i reinterpretacje dziedzictwa kulturowego są dziś proponowane młodym odbiorcom i odbiorczyniom w kluczowym momencie ich rozwoju.

Zbadam, jakie kreacje tożsamości można odnaleźć w omawianych powieściach. Zwrócę szczególną uwagę na pojawiające się w nich wątki postfeministyczne oraz wywodzące się z czwartej fali feminizmu. W nieco mniejszym stopniu poddam pod rozwagę różne modele i wzorce męskości. Przyjrzę się redefinicjom ról płciowych, elementom queerowym oraz kwestiom związanym z pochodzeniem etnicznym bohaterów i bohaterek, a także wszystkim innym komponentom, które zmieniają *status quo ante* „oryginałów”. Postaram się również wskazać nie tylko walory omawianych utworów, ale i aspekty, w których trywializują i banalizują poruszaną problematykę społeczną.

Praca składa się z trzech rozdziałów: metodologiczno-wprowadzającego oraz dwóch analitycznych, przy czym najistotniejsze zagadnienia teoretyczne, zarysowane wstępnie w części początkowej, w kilku przypadkach dodatkowo rozwijam i uzupełniam w partiach interpretacyjnych, gdzie mają najszersze zastosowanie. W pierwszym rozdziale koncentruję się na kluczowych pojęciach, rudymen tarnej terminologii, ujęciu teoretycznym pojęcia kanonu literackiego oraz na omówieniu jego współczesnego postrzegania. Analizuję wybrane nurty związane z feminizmem (postfeminizm oraz czwartą falę feminizmu), które stanowią istotne tło dla sposobów konstruowania kobiecości i męskości w kulturze popularnej. W dalszej części odwołuję się do teorii męskości Raewyn Connell, wskazując na jej znaczenie dla rozumienia relacji płci w omawianych utworach. Następnie przedstawiam funkcje tradycyjnej baśni i kierunki jej współczesnych rewizji. Rozdział zamykam zaprezentowaniem definicji oraz specyfiki retellingu oraz omówieniem zjawiska literatury young adult i new adult, które stanowią kontekst dla badanych w dalszej części pracy tekstów.

Drugi rozdział dotyczy reinterpretacji baśni. Dzieli się na cztery mniejsze części – w pierwszej interesują mnie renarracje, których głównym motywem jest walka bohaterek z autorytarnym androcentrycznym systemem społeczno-politycznym w dystopijnych światach przedstawionych. W drugiej analizuję reimaginacje, w których zmieniono zakończenie losów protagonistek, a tym samym moralno-etyczną wykładnię

„pierwowzorów”. W trzeciej omawiam retellingi opierające się na przetworzeniu postaci antagonistycznych, w tym zjawiska demonstryfikacji czarnych charakterów. Ostatnia dotyczy utworów, których głównym motywem jest dekonstrukcja ról i stereotypów płciowych.

W rozdziale trzecim skupiam się na retellingach dzieł zaliczanych do kanonu literatury zachodnioeuropejskiej. Są to powieści inspirowane sztukami Williama Shakespeare’a – *Romeem i Julią* oraz *Makbetem*, a także reimaginacje utworów należących do literatury gotyckiej – *Frankensteina* Mary Shelley i *Draculi* Brama Stokera. Ponownie zwracam uwagę na wątki związane z postfeministyczną i czwartofalową perspektywą, modelami męskości, rolami płciowymi, a w dalszej kolejności aspektami dotyczącymi tożsamości płciowej, orientacji seksualnej i pochodzenia etnicznego.

Materiał badawczy bliżej charakteryzuję w rozdziałach analitycznych, tam też wskazane są precyzyjnie tytuły utworów. W celu zawężenia pola badawczego i jak najpełniejszego scharakteryzowania bezsprzecznie symptomatycznych tekstów, wybrałam renarracje anglosaskich autorek i autora przełożone na język polski – w przypadku reinterpretacji kanonu, w chwili obecnej, analizuję wszystkie retellingi *per se*, jakie ukazały się w naszym kraju. W obrębie baśni należało dokonać kolejnej selekcji, zdecydowałam się zatem na utwory najbardziej reprezentatywne, zawierające najciekawsze rozwiązania, wydane na przestrzeni ostatnich lat. Ponadto są to renarracje wyjątkowo popularne wśród zagranicznych i rodzimych czytelników i czytelniczek, obecne i omawiane w „książkowej” części mediów społecznościowych (tzw. booktube, bookstagram, a przede wszystkim booktok¹²), nierzadko publikowane w Polsce niezwłocznie po oryginalnej premierze. Na podstawie szeroko zakrojonego rozpoznania literatury przedmiotowej (uwzględniającej także anglojęzyczne publikacje w trybie otwartego dostępu) mogę stwierdzić, że – w momencie pisania dysertacji – większość tych próz nie była wcześniej omawiana przez innych badaczy i inne badaczki.

Należy w tym miejscu odpowiedzieć również na pytanie, dlaczego warto zajmować się zagadnieniem kreacji tożsamości w retellingach dedykowanych czytelnikom young oraz new adult oraz zwrócić uwagę na szczególną prawidłowość w stanie badań nad tą

¹² Mam na myśli związane z literaturą, w szerokim słowa znaczeniu, „przestrzenie” YouTube’a, Instagrama i TikToka.

problematyką. Prace teoretyczne dotyczące retellingu przywołuję w pierwszym rozdziale. Nieco odmiennie przedstawia się jednak kwestia publikacji o charakterze analitycznym, nie ma bowiem zbyt wielu takich kompleksowych prac, zwłaszcza w porównaniu do znacznej i wciąż rosnącej liczby renarracji polskich i anglosaskich obecnych na rynku wydawniczym. Dostępne badania ukazują ogromną niejednoznaczność również w kontekście używanej terminologii. W większości z nich nie pojawia się słowo „retelling”, lecz jego odpowiedniki postrzegane jako bardziej wysublimowane (np. renarracja, reimaginacja, reлектura, transpozycja) i nadające omawianej literaturze większą rangę. Nie wszystkie też refleksje charakteryzuje perspektywa *stricte* naukowa¹³. Takie różnice terminologiczne i metodologiczne wynikają zarówno z tradycji badawczych, jak i z prób rozróżniania subtelnych wariantów zjawiska w kontekście kultury ustnej, literatury kanonicznej czy nowoczesnych adaptacji. Wszystkie te definicyjne rozbieżności, jak również proponowane przez naukowców i naukowczynie podziały i klasyfikacje, zostaną szczegółowo omówione w pierwszym rozdziale pracy. Będą stanowić podstawę do wskazania mojego rozumienia retellingu w kontekście współczesnych reinterpretacji tekstów kultury.

Wszystkie znalezione ujęcia dotyczące polskich i anglosaskich reinterpretacji, w tym moje własne¹⁴, wymieniam w przypisach. Dotyczą one reimaginacji baśni¹⁵,

¹³ Zob. np. A. Zielińska, *Retelling w powieściach dla młodzieży*, „Guliwer” 2016, nr 4.

¹⁴ K. Matuszko, „Bycie kobietą to krwawa harówka” – pseudofeministyczne kreacje bohaterek współczesnych retellingów na przykładzie „Północy w Everwood” M. A. Kuzniar, „Dydaktyka Polonistyczna” 2023, nr 9. Taż, „Clever Girls Are Never Much Appreciated” – a Pseudo-Feminist Attempt to (Re)define the Role of Women in Fairy Tales Retellings: “The Surface Breaks” by Louise O’Neill and “Beasts and Beauty: Dangerous Tales” by Soman Chainani, „Tematy i Konteksty” 2024, nr 14. Taż, „Po raz pierwszy zobaczyła kogoś równie czarnego jak ona” – inkluzywność w przekładzie intralingwalnym baśni (na przykładzie wybranych opowiadań ze zbioru *Piękno i bestie. Niebezpieczne baśnie Soman Chainaniego*), „Między Oryginałem a Przekładem” 2024, nr 3. Taż, *Kopciuszek idzie na wojnę? Fallocentryzm a pseudofeminizm w baśniowej dystopii (na przykładzie Cinderella Is Dead Kalynn Bayron)*, „Paidia i Literatura” 2024, nr 6. Taż, *Między stereotypami – krytyka patriarchy i „nowe” wzorce męskości w postfeministycznych retellingach young adult*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2026, nr 1, [w druku]. K. Matuszko, *In the Shadow of Tradition – Reinterpretations of the Western European Literary Canon in Retellings: The Case of Chloe Gong’s “These Violent Delights” Duology*, „Filoteknos” 2026, nr 16, [w druku]. M. Głos, K. Matuszko, *Śladami postgotycyzmu. Trauma a rekwizytoria grozy we współczesnej popularnej anglosaskiej prozie new adult*, Rzeszów 2025. Ciż, „So, they killed Cassandra first ‘cause she feared the worst” – bohaterki retellingów mitów w najnowszej literaturze kobiet z kręgu anglosaskiego w ujęciu (post)feministycznym, dz. cyt.

¹⁵ D. Surdy, *Męskość jako kategoria kulturowa w retellingu baśni o Śpiącej Królowie Orsona Scotta Carda*, „Literatura Ludowa” 2016, nr 4/5. K. Szmigiero, *Against Dichotomy: a Revisionist Retelling of the Sleeping Beauty Story in “Maleficent”* [w:] *Witches And Angels: The Perception of Women in Ancient and Modern Cultures*, red. A. Stanecka, A. Kwiatkowska, Piotrków Trybunalski 2017. M. Długołęcka-Pietrzak,

utworów kanonicznych¹⁶, a także mitów¹⁷. Mam pełną świadomość, że obejmują one bardzo obszerny materiał, niemniej uznałam za konieczne dokonanie takiego

Transformacje literatury dla dzieci: casus złotej rybki [w:] *Ryby w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska, A. Borkowski i in., Siedlce 2022. J. Polska, *Retelling: powrót do klasycznych baśni*, red. B. Tichoniuk, J. Bobin, Gorzów Wielkopolski 2020. B. Kaczyńska, „Because He’s Worth It”: *Heroization of the Male Rescuer in Retellings of the “Sleeping Beauty” Tale Type*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2018, nr 24. U. Łosiowska, *Nowy świat starej baśni. „Jasioł i Mgłósia” Waltera Moersa*, „Creatio Fantastica” 2017, nr 1. M. Goszczyńska, *Secret Rooms, Locked Doors and Hidden Stories: Retelling “Bluebeard” as a Holocaust Narrative in Michèle Roberts’s “Ignorance”*, „Analyses/Rereadings/Theories: A Journal Devoted to Literature, Film and Theatre” 2020, nr 2. K. Zastępska, *Czytać wciąż na nowo. Kilka słów o baśniach w świecie wiedźmina*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2. M. Sztąberek, *Produkcje live action Disneya – retelling czy remaking? Strategie powtarzania tekstów kultury na przykładzie filmów animowanych i aktorskich* [w:] *Rejestry kultury*, red. K. Olkusz, Wrocław 2019. A. Pekaniec, *Jak przerobić baśnie na zaangażowane utopie? Twórczość prozatorska Angeli Carter*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2020, nr 1. A. Mik, *Postmodernistyczne Bestie. Transformacje wizerunku baśniowego „potwora”* [w:] *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, red. A. Mik, P. Pokora, M. Skowera, Warszawa 2016. M. Bednarek, *Ucieczka z zamkowej wieży, czyli o feministycznym przepisywaniu baśni w prozie polskiej po 1989 roku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, nr 2. Taż, *Jaś i Małgosia w XXI wieku. O trawestacjach współczesniających baśni w najnowszej literaturze polskiej*, „Literatura Ludowa” 2018, nr 6. Taż, *Czar opowieści. Dylogie Catherynne M. Valente oraz Salmana Rushdiego w kontekście Księgi tysiąca i jednej nocy*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2016, nr 28. W. Kostecka, *Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue*, „Creatio Fantastica” 2016, vol. 2. Taż, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2014. Taż, *Disneyfikacja literatury young adult: powieściowe retellingi baśni z perspektywy postfeministycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2025, nr 2. W ostatnim wymienionym artykule badaczki, choć cennym poznawczo, należy zwrócić uwagę na skromny stań badań dotychczasowych rozpoznać postfeministycznych retellingów baśni.

¹⁶ Zob. I. Poniatowska, *Retelling : kilka uwag w kontekście „opowiadania na nowo” literackiego dziedzictwa dziewiętnastego wieku* [w:] red. A. Dunin-Dudkowska, D. Piechota, A. Trześniewska-Nowak, Lublin 2021. D. Piechota, *Reaktywacje dziewiętnastowieczności w najnowszej literaturze popularnej*, „Tematy i Konteksty” 2015, nr 5. M. Długolecka-Pietrzak, *Transfiksionalność, dialog, transpozycja, retelling : Smok Wawelski w literaturze dla dzieci i młodzieży* [w:] *Gady w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska, A. Borkowski i in., Siedlce 2023. M. Świetlicki, *Reinterpretacje „Anne of Green Gables” Lucy Maud Montgomery we współczesnej literaturze anglojęzycznej* [w:] 110 lat „Anne of Green Gables” Lucy Maud Montgomery w Polsce, red. A. Kwiatkowska, E. Rajewska, A. Wieczorkiewicz, Poznań 2024. A. Dunin-Dudkowska, *Nowe czytanie dziewiętnastowieczności (na przykładzie powieści Nancy Springer „Enola Holmes. Przypadek zaginionego markiza”* [w:] *Reaktywacje dziewiętnastowieczności, t. II*, red. A. Dunin-Dudkowska, D. Piechota i in., Lublin 2024. J. Węgorzka, *Buliwyf for Beowulf: Michael Crichton’s “Eaters of the Dead”*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 2016, nr 3. K. Lubawa, *Rekonstrukcja historii Tristana i Izoldy w „Maladie” Andrzeja Sapkowskiego w kontekście postmodernistycznych tendencji literatury fantasy*, „Bibliotekarz Podlaski” 2021, nr 3.

¹⁷ Zob. M. Zatorska, *Odbieranie spokoju Penelopie. Mit opowiedziany na nowo w „Penelopiadzie” Margaret Atwood* [w:] *Obszary polonistyki. Język. Kultura. Literatura*, red. J. Pasterska, M. Kułakowska, A. Antas, K. Krzysztoń, Rzeszów 2014. W. Nawrocka, *Współczesne racjonalizowanie mitów. Klątwa królowej Pazyfae w nowożytniej prozie polskiej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2024, z. 1. L. Wiczorek, *Przepisywanie w literaturze najnowszej. Upominanie się o kobiece prawa w antologii Ziarno granatu*, „Acta Neophilologica” 2023, nr 1. I. Curyłło-Klag, *Of Mice and Women: Pat Barker’s Retelling of the “Iliad”*, „Litteraria Copernicana” 2020, nr 3. K. Szmigiero, *Wężowe włosy Meduzy. Adaptacje i interpretacje mitu* [w:] *Gady w literaturze, kulturze, języku i mediach*, dz. cyt. Taż, „Kirka ich dotyka różdżką — i do świńskiego zapędza karmnika”. *Zamiana towarzyszy Odyseusza w świnie u Homera i w wybranych współczesnych anglojęzycznych retellingach eposu* [w:] *Świnia w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska, A. Borkowski i in., Siedlce 2024. W. Łaskiewicz, *Religious Conflicts and Their Impact on King Arthur’s Reign in Marion Zimmer Bradley’s “The Mists of Avalon”*, „Acta Neophilologica” 2017, nr 2. S. Hałub, *The Motif*

systematycznego prześledzenia. Pozwala ono uchwycić szeroki kontekst badawczy, zestawić różne podejścia, a także zapewnia rzetelną podstawę do analizy głównych wątków mojej pracy.

Summa summarum, liczba holistycznych opracowań tej strategii literackiej w polskim literaturoznawstwie wciąż jest znikoma. Nawet jeśli analizowane retellingi nie zawsze aspirują do miana dzieł artystycznych, do rangi „literatury wysokiej”, ich znaczenia nie sposób sprowadzić wyłącznie do kryteriów estetycznych. Teksty te funkcjonują bowiem w newralgicznym punkcie współczesnej kultury – na styku tradycji i aktualnych debat społecznych, kanonu i jego modyfikacji oraz codziennych doświadczeń młodych odbiorców i odbiorczyń. To właśnie one często stają się pierwszym kontaktem kolejnych pokoleń czytelników i czytelniczek z literaturą „dawną”, oferując jednocześnie język do opisu lęków, pragnień i konfliktów charakterystycznych dla późnej nowoczesności. Analiza tych tekstów pozwala zatem nie tylko uchwycić kierunki przemian współczesnej literatury popularnej, lecz także zrozumieć mechanizmy, poprzez które literatura – nawet ta sytuowana na obrzeżach kanonu i poza nim – realnie wpływa na wyobraźnię kulturową i proces formowania się wrażliwości kolejnych generacji. Mam zatem nadzieję, że moja dysertacja będzie stanowiła istotny wkład w badania nad tym zagadnieniem, dowodząc, że zasługuje ono na szerszą uwagę współczesnej refleksji literaturoznawczej, a same retellingi stanowią ciekawy i wartościowy materiał badawczy.

of Persephone in Sarah J. Mass' "A Court of Thorns and Roses" Series, „Acta Neophilologica” 2024, nr 1. A. Mikinka, *Retelling słowiańskich mitów i polskich legend w twórczości Witolda Jabłońskiego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2024, nr 1. G. Lasoń-Kochańska, *Od Penelopy do Inanny i z powrotem. Kobięce strategie opowiadania mitu i baśni*, „Literatura i Kultura Popularna” 2014, nr XX. Taż, *Kora, Demeter i inne: córki ojców, córki matek*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2005, nr 4. M. Głos, *Kto uratuje Ariadnę? — palingeneza kreteńskiego mitu w popfeministycznych retellingach (na przykładzie „Pani Labiryntu” Magdy Knedler i „Ariadny” Jennifer Saint)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2023, z. 1. Tenże, *(Anty)bohaterowie. Kreacje Odyseusza i Dedala w popfeministycznych retellingach greckich mitów [w:] Obszary polonistyki 7. (De)konstruowanie męskości. (De)mitologizacje, (dez)iluzje i (de)heroizacje męskości w literaturze, kulturze i języku*, red. K. Matuszko, M. Głos, K. Maciąg, B. Drozd, Rzeszów 2024. Tenże, *Od ofiarności do (nie)zależności. Interpretacja mitu o Demeter i Korze-Persefonie w postfeministycznych retellingach new adult*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2024 nr 1. Tenże, *Rebeliantka. Inanna jako bohaterka polskich retellingów mitów sumeryjskich*, „Tematy i Konteksty” 2024, nr 14. Tenże, *Mitologiczni celebryci. Prolegomena do badań nad retellingami mitów greckich w polskiej prozie ostatniego ćwierćwiecza*, „Tekstualia” 2025, nr 4.

ROZDZIAŁ I

Ramy teoretyczne

I.1. Kanon jako konstrukt kulturowy

By podjąć analizę współczesnych reinterpretacji, w pierwszej kolejności należy odnieść się do rudymenarnych dla nich pojęć: kanonu i baśni. Dla zrozumienia pierwszego z nich warunkiem koniecznym jest choćby ogólne spojrzenie na dyskurs postmodernizmu, w którym współczesna literatura powstaje równocześnie z krytycznym przeglądem tradycyjnych wzorców literackich. Ze względu na liczne opracowania¹⁸ pominię szczegółową historię tego nurtu ideologicznego, kulturowego i naukowego, skupię się natomiast na kluczowych założeniach dotyczących procesu selekcji i utrwalania dzieł *in nuce*.

Postmodernizm to nurt wymykający się jednoznacznym ujęciom. Mieczysław Dąbrowski zauważa, że „zagadnienie postmodernizmu wciąż należy do spornych”¹⁹ i można o nim mówić „wyłącznie w kategoriach estetyki, a nie poetyki sformułowanej”²⁰, wskazując na brak jednej, powszechnie akceptowanej definicji czy spójnej teorii postmodernizmu jako zjawiska kulturowego. „Dyskusje o postmodernizmie zdają się zdradzać większą aniżeli inne skłonność do wikłania się we własne sprzeczności, [...] być może, z powodu paradoksalnej natury samego swego przedmiotu”²¹, podkreśla Linda Hutcheon, dodając, że „postmodernizm w mniejszym stopniu jest okresem aniżeli poetyką czy ideologią”²². Z kolei Grzegorz Działowski skonstruował, iż „termin «postmodernizm» jest wieloznaczny”²³, lecz nie na tyle, żeby „odmawiać mu

¹⁸ Zob. np.: F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Kraków 2011. B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992. G. Działowski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996. R. Nycz, *Przedmowa* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., opr. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997.

¹⁹ M. Dąbrowski, *Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000, s. 18.

²⁰ Tamże, s. 176.

²¹ L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, tłum. J. Margański [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, dz. cyt., s. 381.

²² Tamże, s. 397.

²³ G. Działowski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, dz. cyt., s. 105.

jakiegokolwiek użyteczności poznawczej, jak chcą niektórzy krytycy, skłonni widzieć w tym określeniu jedynie intelektualny szybolet”²⁴. Celem postmodernistów i postmodernistek miała być

dekonstrukcja iluzji, którymi wykarmił się klasyczny humanizm. Filozofowie podejrzewają to myśliciele, którzy przyjmują jako zasadę analizę przeczucia, że pod tradycyjnymi wierzeniami, pod dobrymi, starymi wartościami, które uważa się za szlachetne, czyste i transcendentne, zawsze kryją się interesy, nieświadome wybory, głębsze... a nierzadko haniebne prawdy²⁵.

Przedmiotem szczególnego zainteresowania były również złożone relacje między wiedzą, władzą oraz prawdą. Michel Foucault podkreślał, że prawda nie jest uniwersalna ani niezależna od kontekstów społecznych i politycznych, lecz stanowi wytwór mechanizmów władzy; jest produkowana przez „władzę i nie możemy sprawować władzy inaczej jak tylko przez produkcję prawdy”²⁶. Oznacza to, że władza nie tylko ustanawia normy, lecz również konstruuje to, co uznaje się za prawdę, jednocześnie nieustannie nadzorując, kontrolując i kodyfikując wiedzę w celu utrzymania swoich struktur. Foucault zwracał także uwagę, że władza „nigdy nie zaprzestaje swej ingerencji, swej inkwizycji, swej rejestracji prawdy”²⁷, co wskazuje na jej permanentny i dynamiczny charakter w kształtowaniu rzeczywistości społecznej i epistemologicznej.

Z kolei Jean-François Lyotard, rozważając kondycję współczesnej wiedzy, akcentował, że prawda jest nierozłącznie związana z rozumem, postrzeganym jako czynnik decyzyjny w procesie określania definicji i hierarchii wiedzy. Prawda i rozum bowiem to „dwa oblicza tego samego pytania: kto decyduje o tym, co to jest wiedza i kto wie, jak należy decydować?”²⁸. W tym ujęciu problematyka prawdy staje się kwestią legitymizacji i autorytetu, a także walki o to, kto posiada prawo do interpretacji i selekcji informacji jako „wiedzy”.

²⁴ Tamże.

²⁵ L. Ferry, *Jak żyć?*, tłum. E. Aduszkiewicz, konsult. A. Aduszkiewicz, Warszawa 2011, s. 198.

²⁶ M. Foucault, *Porządek dyskursu: wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 162.

²⁷ Tamże. Zob. także: tenże, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977. Tenże, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009.

²⁸ J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska i in., Warszawa 1997, s. 39.

Filozof zwrócił również uwagę na jeszcze inny aspekt tego dyskursu, stwierdzając, że postmodernistyczne utwory „z zasady swej nie rządzą się już ustanowionymi regułami”²⁹. Jak dalej dowodzi:

cokolwiek odziedziczono, choćby po dniu wczorajszym [...], należy to zakwestionować. [...] Artysta, pisarz postmodernistyczny znajduje się w sytuacji filozofa: tekst, który pisze, dzieło, które tworzy z zasady swej nie rządzi się już ustanowionymi regułami i nie może być oceniane za pomocą sądu determinującego, przez zastosowanie powszechnie znanych kategorii do tego właśnie tekstu, do tego właśnie dzieła. Artysta i pisarz pracują więc bez reguł, po to by samodzielnie ustanowić reguły tego, co zostanie stworzone³⁰.

Ponadto nurt ten „nie dąży do sformułowania jakiegokolwiek poetyki, gdyż byłaby to śmierć zadana samemu sobie, a po drugie – byłoby to postępowanie zupełnie niezgodne z jego podstawowym paradygmatem”³¹. Idea postmodernizmu zasadniczo odrzuca stworzenie jednej uniwersalnej poetyki czy teorii sztuki, ponieważ narzucenie porządku i jednolitości stałoby w sprzeczności z jej istotą, opartą na pluralizmie, fragmentaryczności, dekonstrukcji oraz otwartości na różnorodne interpretacje. Próba sformułowania spójnego systemu norm oznaczałaby więc „śmierć” podstawowego założenia – swobody i niejednoznaczności, ponadto byłaby próbą narzucenia kolejnej „prawdy” i wyznaczenia nowego „autorytetu”.

W literaturze postmodernistycznej dostrzeżono wtórność – „klęskę «nowego»”³² i „uwięzienie w przeszłości”³³. John Barth w pracy o wymownym tytule *Literatura wyczerpania* (1967) zaakcentował niemożność osiągnięcia oryginalności przez współczesnych twórców i twórczynie, gdyż „jawne próby dodania czegokolwiek do sumy «oryginalnej» literatury, nawet konwencjonalnego opowiadania, nie mówiąc już o powieści, byłyby zarozumiałością lub naiwnością – literatura powstała już dawno temu”³⁴. Ten „kryzys”³⁵ z jednej strony może stanowić istotne ograniczenie – związane

²⁹ Tenże, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, tłum. M.P. Markowski [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, dz. cyt., s. 60.

³⁰ Tamże, s. 58–59.

³¹ M. Dąbrowski, *Postmodernizm: myśl i tekst*, dz. cyt., s. 177.

³² F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tłum. P. Czapliński [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, dz. cyt., s. 197.

³³ Tamże.

³⁴ J. Barth, *Literatura wyczerpania*, tłum. J. Wiśniewski [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wyb., opr. i wstęp Z. Lewicki, tłum. J. Anders i in., Warszawa 1983, s. 51.

³⁵ Craig Owens sugeruje, że ów kryzys nie dotyczy jedynie postmodernistycznej literatury, lecz „przede wszystkim autorytetu zachodnioeuropejskiej kultury i jej instytucji”. Tenże, *Dyskurs Inných: feministki i postmodernizm*, tłum. M. Sugiera [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, dz. cyt., s. 421.

z reprodukcją istniejących schematów – z drugiej natomiast otwiera nowe możliwości twórczej ekspresji, umożliwiając strategie intertekstualne, grę z konwencją, ironię, pastisz czy świadomy dialog z wcześniejszymi dziełami. Literatura postmodernizmu jest wszakże, w ujęciu Mieczysława Dąbrowskiego,

znacznie bardziej świadoma owej kryzysowości cywilizacji współczesnej, a z drugiej strony – znalazła odpowiedni stopień śmiałości i narzędzia analityczno-ekspresyjne, aby o tym opowiedzieć, uznając w doświadczeniu kryzysowości szczególnie bogate i wartościowe źródło pytań o status świata i bytującego w nim człowieka. Kategoria kryzysu jest tutaj wyraźnie przewartościowana, rozumie się ją nie jako przekleństwo, ale zadanie i trud istnienia świadomego. Dlatego literatura opowiada to swoje doświadczenie nie w tonacji melancholii czy lamentu, lecz swoiście radosnego wyzwolenia³⁶.

Z owym „wyczerpaniem” nie zgadzał się Umberto Eco, akcentując, że „wkroczyliśmy w epokę hipertekstu [...]. Dzięki hipertekstowi narodziła się także praktyka swobodnego twórczego pisania”³⁷. Według niego, hipertekst otwiera przestrzeń dla wyzwolonej z wcześniejszych ograniczeń, kreatywnej praktyki pisarskiej, umożliwiając nie tylko modyfikację istniejących utworów, lecz także ich wielowymiarowe odczytania oraz reinterpretacje odpowiadające na złożone potrzeby współczesnych społeczeństw.

Ta idea znajduje swoje odzwierciedlenie w praktykach renarracji, w których oryginalny tekst, będący punktem odniesienia – na przykład utrwalone w wyobraźni zbiorowej wersje mitów, baśni lub dzieło literatury światowej – pełni funkcję hipotekstu³⁸, natomiast jego przetworzona, nowa wersja staje się hipertekstem. W ten sposób retellingi nie tylko utrzymują dialog z tradycją, lecz także umożliwiają adaptację i reimaginację narracji w kontekście szybko zmieniających się warunków społeczno-kulturowych.

Należy odnieść się także do wymykającego się jednolitym definicjom pojęcia kanonu, w mojej opinii najtrafniej scharakteryzowanego przez Michała Głowińskiego. Badacz ujmuje go jako zbiór utworów uznawanych w ramach danej literatury narodowej za

³⁶ M. Dąbrowski, *Postmodernizm: myśl i tekst*, dz. cyt., s. 72–73.

³⁷ U. Eco, *O paru funkcjach literatury*, tłum. A. Wasilewska [w:] tegoż, *O literaturze*, tłum. A. Wasilewska, J. Ugniewska, Warszawa 2003, s. 16.

³⁸ Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Kraków 2014, s. 7–8.

najwybitniejsze i najwartościowsze, przekazujące w sposób doskonały żywotne w nich wartości, idee i przekonania; jako swoista całość kanon odpowiada wyobrażeniom o tym, co z estetycznego punktu widzenia najważniejsze, co jest czynnikiem zapewniającym kulturową ciągłość. W obrębie kanonu dzieła niektórych pisarzy zajęły pozycję niezachwianą [...], inne wchodziły weń tylko w pewnych okresach. Na kształtowanie kanonu wpływ mają zjawiska społeczne i procesy historyczne, przekształcenia świadomości, ale też zmieniający się smak, ewolucje literatury współczesnej, oddziaływujące na formowanie się tradycji literackiej³⁹.

Wspomniane „wartości, idee i przekonania” stanowią dla współczesnych autorów i autorek punkt wyjścia do modyfikacji „klasycznych” dzieł oraz polemiki z nimi. Dyskusją z takim ujęciem jest stanowisko Harolda Blooma, który sprzeciwiał się ideologicznemu czy instrumentalnemu odczytywaniu literatury. Bloom akcentował autonomię dzieła literackiego, przekonując, że jego wartość nie wynika z realizacji określonego programu społecznego, lecz z mistrzostwa artystycznego i zdolności twórczej. Wybitna literatura będzie bowiem „podkreślała swą samowystarczalność w obliczu nawet najbardziej wartościowych spraw jak feminizm, afroamerykański kulturyzm i wszelkie inne dzisiejsze politycznie poprawne przedsięwzięcia”⁴⁰.

Bloom z ironią odnosił się do prób przypisywania kanonowi funkcji moralizatorskich czy demokratycznych. Uważał, że dzieła najwybitniejszych twórców Zachodu – od Homera po Dostojewskiego – nie tylko nie ucieleśniają współczesnych wartości, ale często wręcz im przeczą:

Iliada naucza nieprześcignionej chwały militarnego zwycięstwa, a Dantego raduje widok wiekuistych mąk jego bardzo osobistych wrogów. Tołstoja prywatna wersja chrześcijaństwa odsuwa na bok niemal wszystko, czemu każdy z nas pozostaje wierny, a Dostojewski głosi antysemityzm, obskurantyzm i konieczność niewolnictwa. Polityki Szekspira, na ile potrafimy ustalić, nie wydają się szczególnie różnić od polityk jego Koriolana, a idee Miltona swobody wypowiedzi i wolnej prasy nie wykluczają nakładania wszelkiego rodzaju społecznych ograniczeń. Spencer cieszy się z rzezi irlandzkich buntowników, a egomania Wordswortha wynosi jego umysł poetycki ponad wszelkie inne źródło splendoru. Najwięksi zachodni pisarze podkopują każdą z wartości, i naszą, i swoją. Akademicy każący nam szukać źródła naszej moralności i naszej polityki u Platona lub Izajasza, stracili kontakt z rzeczywistością społeczną, w jakiej żyjemy. Jeśli czytamy zachodni kanon w celu ukształtowania sobie społecznych, politycznych lub własnych moralnych wartości, jestem przekonany, że staniemy się potworami egoizmu i wyzysku⁴¹.

³⁹ M. Głowiński, *Kanon [w:] Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 234.

⁴⁰ H. Bloom, *Zachodni kanon. Książki i szkoła epok*, tłum. B. Baran, M. Szczubiałka, Warszawa 2019, s. 39. Zob. także: tenże, *Lęk przed wpływem*, tłum. M. Szuster, A. Bielik-Robson, Kraków 2002.

⁴¹ Tamże, s. 40–41.

Dlatego badacz z przekąsem zauważał, że „czytać w służbie jakiejś ideologii to nie czytać w ogóle”⁴², gdyż taka lektura stanowi akt podporządkowania dzieła cudzym celom. Ostatecznie więc bronił wizji literatury jako autonomicznej dziedziny, w której kryterium wartości stanowi nie ideologiczna użyteczność, lecz artystyczna i intelektualna potęga tekstu.

Poglądy Blooma stoją zatem w pewnej opozycji nie tylko do definicji kanonu Głowińskiego, ale również do tez wielu innych naukowców i naukowczyń zajmujących się badaniem literatury i kultury, np. Edwarda Saída, Elaine Showalter, Toril Moi. Said wskazywał, że kanon zachodni funkcjonuje w kontekście imperializmu i kolonializmu, a jego teksty nie mogą być analizowane w oderwaniu od historycznych i politycznych uwarunkowań, gdyż „doszliśmy do punktu, w którym nie możemy już ignorować imperiów i imperialnego kontekstu w naszych badaniach”⁴³. Showalter zwracała uwagę na wykluczenie kobiet z tradycyjnego kanonu (w kontekście angielskim) i konieczność uwzględnienia twórczości autorek w analizach literackich. Jej książka miała na celu „skonstruowanie bardziej wiarygodnej mapy, z której można badać osiągnięcia angielskich powieściopisarek”⁴⁴. Moi natomiast krytykowała androcentryczny charakter kanonu, podkreślając, że interpretacja literatury zawsze jest polityczna i kontekstualna, zaś krytyka literacka „narzucona przez białych burżuazyjnych mężczyzn”⁴⁵.

Postrzeganie kanonu w optyce Blooma jawi się jako wizja utopijna i nieadekwatna do rzeczywistości kulturowej. Współcześnie podkreśla się raczej dynamiczny, podlegający negocjacjom charakter rejestru kanonicznych dzieł, wskazując na nieuniknioną współzależność między tekstami literackimi a kontekstami społecznymi, w których są czytane i reinterpretowane.

Jako przykład należy przywołać poglądy Davida Damroscha, według którego zrozumienie globalnej literatury jest możliwe dopiero, gdy poznamy wspólne wzorce literackie stanowiące jej podstawę – archetypy w świetle przekonań Northropa Frye’a⁴⁶ i inwarianty w optyce René Étiemble’a⁴⁷. Damrosch konstatował, że literatura światowa

⁴² Tamże, s. 41.

⁴³ E. Said, *Culture and Imperialism*, Nowy Jork 1993, s. 6.

⁴⁴ E. Showalter, *A Literature of Their Own*, Princeton 1977, s. iii.

⁴⁵ T. Moril, *Sexual/Textual Politics*, Londyn 1985, s. 23.

⁴⁶ Zob. N. Frye, *Anatomia krytyki*, tłum. M. Bokinić, Gdańsk 2012.

⁴⁷ Zob. R. Étiemble, *Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire*, Paryż 1988.

to nie nieskończony, nieuchwytny kanon dzieł, lecz raczej sposób cyrkulacji i czytania – tryb, który odnosi się zarówno do pojedynczych utworów, jak i do całych zbiorów tekstów, i który może być stosowany do lektury zarówno klasyków, jak i nowo odkrytych tekstów. [...] Ważne jest, by od razu zauważyć, że tak jak nigdy nie istniał jeden ustalony kanon literatury światowej, tak samo nie istnieje jeden właściwy sposób czytania, który byłby odpowiedni dla wszystkich tekstów – a nawet dla tego samego tekstu w każdym momencie⁴⁸.

Literatura światowa nie jest zatem traktowana jako zbiór obiektywnie „najlepszych” tekstów, lecz jako efekt relacji kulturowych, tłumaczeń, kontekstów i sposobów lektury, z czego wynika przesunięcie – z dzieła, jako przedmiotu, na proces komunikacji literackiej. Ponadto w poglądach Damroscha uwidacznia się postmodernistyczna idea wielości odczytań i ich niejednoznaczności, a także przeświadczenie, że utwory należące do kanonu „mają niezwykłą zdolność do przekraczania granic kultury, która je wytworzyła”⁴⁹. Jest to szczególnie znamienne w kontekście współczesnych reinterpretacji, w których zmieniają się – między innymi – realia kulturowe: miejsce akcji historii w „pierwowzorze” rozgrywającej się w Europie zostaje przeniesione, na przykład, do Azji. Świadczy to o uniwersalności „kanonicznych” dzieł, które pomimo osadzenia w określonych kategoriach temporalnych i spacialnych potrafią być reinterpretowane i adaptowane niezależnie od granic geograficznych i kulturowych, zachowując przy tym swoją siłę oddziaływania na czytelników i czytelniczki oraz przynajmniej część kluczowych sensów.

Koncepcję Damroscha skrytykowała Emily Apter. W swojej książce *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* (2013) argumentowała, że Damrosch, choć dostrzega mnogość interpretacji, niedostatecznie uwzględnia problematykę „nieprzetłumaczalności”, czyli trudności w translacji, które wynikają z różnic językowych, kulturowych i filozoficznych. Według Apter, badacz zbyt po prostu polega na założeniu, że teksty literackie mogą być łatwo przekładane i przenoszone między kulturami, co może prowadzić do uproszczeń i zatarcia istotnych różnic. Tym samym pomija kluczowy problem. Niektóre dzieła są trudne do adekwatnego tłumaczenia, co ogranicza ich możliwość pełnego uczestnictwa w globalnym obiegu literackim. W rezultacie koncepcja literatury światowej, pojmowana jako swobodna cyrkulacja tekstów ponad granicami kulturowymi, faworyzuje utwory „przekładalne” i podatne na transkulturową recepcję,

⁴⁸ D. Damrosch, *What Is World Literature?*, Princeton 2003, s. 5.

⁴⁹ Tenże, *How to Read World Literature*, Chichester 2009, s. 2. Por. tenże, *Comparing the Literatures*, Princeton 2020.

jednocześnie spychając na margines te, których sens i wartość są głęboko zakorzenione w lokalnych kontekstach językowych i kulturowych⁵⁰. W tezach naukowcy zawierają się istotne spostrzeżenia. Choć, jak wskazałam, wiele dzieł kanonicznych – także (szczególnie) mitów i baśni – cechuje potencjał uniwersalny, to w ich współczesnych reimaginacjach bywa zauważalna tendencja do amerykańizacji bądź europeizacji narracji wywodzących się z odmiennych kręgów kulturowych. Zjawisko to trudno jednoznacznie analizować w ramach sztywnych kryteriów metodologicznych; jest ono raczej efektem doświadczeń lekturowych uważnych i wnikliwych czytelników i czytelniczek. W kontekście popkulturowych adaptacji nie oceniam jednak tej tendencji wyłącznie negatywnie – kwestia ta zostanie szerzej omówiona w dalszych partiach pracy.

Warto przywołać również tezy Johna Guillory'ego, który zauważył, że tradycyjny europejski kanon w dużej mierze był zdominowany przez białych mężczyzn. Do niedawna bowiem kobiety oraz przedstawiciele i przedstawicielki różnych mniejszości mieli ograniczony dostęp zarówno do wykształcenia, jak i publikowania tekstów:

oczywiście, aby „otworzyć” ten kanon, należałoby go zmodernizować, przesuwając jego punkt ciężkości z dzieł dawniejszych na późniejsze. I oczywiście istnieje wiele dobrych powodów, by to uczynić. Presja na modernizację programu nauczania wielokrotnie odnosiła sukces, mimo inercyjnego konserwatyzmu instytucji edukacyjnych, i to właśnie ta presja odpowiada w dużej mierze za liczne historycznie znaczące wykluczenia: fakt, że czytamy Platona, ale nie Ksenofonta, Wergiliusza, ale nie Stacjusza, nie ma nic wspólnego z tożsamością społeczną Ksenofonta czy Stacjusza... ale konieczność dokonania wyboru między nimi ma wiele wspólnego z modernizacją programu nauczania, z imperatywem znalezienia miejsca dla takich późniejszych autorów jak Locke czy Rousseau⁵¹.

Stanowisko Guillory'ego uwidacznia, że kanon literacki nie jest wynikiem neutralnej selekcji „najlepszych” tekstów, lecz produktem instytucjonalnych, historycznych i ideologicznych uwarunkowań. Takim samym procesom ulega współcześnie podczas jego „reinterpretacji” i swego rodzaju „modernizacji” w retellingach.

Pojęcie kanonu było i nadal pozostaje przedmiotem intensywnych rozważań również w polskim literaturoznawstwie, gdzie stało się kategorią problematyzującą relacje między tradycją, władzą a tożsamością. W ujęciu Andrzeja Szpocińskiego kanon to „taka szczególna część tradycji, która w powszechnym przekonaniu członków

⁵⁰ Zob. E. Apter, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Londyn–Nowy Jork 2013.

⁵¹ J. Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago 1993, s. 32.

zbiorowości obowiązuje wszystkich jej uczestników, a ponadto dziedziczona ma być z pokolenia na pokolenie”⁵². Oznacza to, że pełni on rolę nie tylko kulturowego dziedzictwa, ale również mechanizmu służącego podtrzymywaniu ciągłości – zarówno w odniesieniu do przeszłości, jak i przyszłości. Rodzimy dyskurs o kanonie od dawna uwzględnia również jego wymiar polityczny. Jerzy Świąch zauważył, że „dyskusja na temat kanonu na Zachodzie i w Stanach Zjednoczonych została dziś zdominowana przez dyskurs polityczny”⁵³, ponieważ to właśnie w świetle kanonu ujawnia się „jakie siły społeczne są żywotnie zainteresowane literaturą jako narzędziem dominacji”⁵⁴. Taka perspektywa odwołuje się do politycznego wymiaru instytucjonalnej legitymizacji określonych dzieł i autorów oraz autorek, przy czym kanon przestaje być jedynie zbiorem wybitnych tekstów literackich, a zaczyna funkcjonować jako pole walki o reprezentację. Nawiązuje to poniekąd do potrzeby „prze-pisywania” danych utworów *ex novo*. Do tej problematyki odniosła się również Inga Iwasiów, przypominając, że literatura to „instytucja, jak inne, utwierdzającą pewne interesy grupowe”⁵⁵. German Ritz rozwija tę perspektywę i wskazuje, że każda zmiana ustrojowa lub kulturowa wymusza przewartościowanie kanonu – ponieważ reguluje on nie tylko dostęp do przeszłości, lecz także wpływa na bieżące sposoby jej interpretacji. Rewizja kanonu jest więc, jak podkreśla, „jednym z najważniejszych środków uwolnienia się od zastanych modeli ewolucji historycznoliterackiej”⁵⁶, a punktami newralgicznymi są zwykle te miejsca, w których pojawia się „inne spojrzenie na to, co inne”⁵⁷ – na płeć, grupę etniczną, klasę czy religię.

Wewnętrzna sprzeczność pojęcia dostrzegła Dorota Kozicka, zauważając fundamentalny paradoks: choć termin „kanon” semantycznie wskazuje na trwałość i normatywność, to jego funkcjonowanie w rzeczywistości kulturowej charakteryzuje się zmiennością i kontekstualnością. Przypisywanie kanonowi cech niezmienności stoi więc w sprzeczności z jego historyczną i społeczno-kulturową dynamiką. Kanon, choć z

⁵² A. Szpociński, *Kanon kulturowy*, „Kultura i Społeczeństwo” 1991, nr 2, s. 47.

⁵³ J. Świąch, *Burze wokół kanonu/kanonów* [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005, s. 15.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ I. Iwasiów, *Gender dla średniozaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, Warszawa 2004, s. 22.

⁵⁶ G. Ritz, *Kanon i historia literatury widziane z zewnątrz*, tłum. M. Łukasiewicz [w:] *Kanon i obrzeża*, dz. cyt., s. 30.

⁵⁷ Tamże.

założenia powinien gwarantować ciągłość wartości, *de facto* ulega transformacjom zależnym od aktualnych dyskursów ideologicznych, gdyż charakteryzuje go „historycznie uchwytne zmienność, zależność od określonej wspólnoty światopoglądowej, formacji kulturowej”⁵⁸.

Z kolei Andrzej Skrendo odrzuca wizję kanonu jako rezerwuaru uniwersalnych wartości, argumentując, że „kanon musi się zmieniać i żądania różnych grup mniejszościowych wobec niego są uzasadnione”⁵⁹. Takie stanowisko otwiera przestrzeń dla procesów de- i rekanonizacji. Choć nie dotyczy to bezpośrednio praktyk renarracyjnych, stanowisko badacza stwarza teoretyczne uzasadnienie dla ich istnienia i legitymizuje je jako formę kulturowej odpowiedzi na historyczne wykluczenia i dominacje. W następnej kolejności warto przyrzeć się przemianom baśni.

I.2. Baśnie pod lupą – reinterpretacje i rekontekstualizacje

XXI-wieczny „trend” reinterpretowania baśni jest widoczny zarówno na rynku literackim (o czym wspomnę później), jak i w opracowaniach naukowych⁶⁰. Jak

⁵⁸ Zob. D. Kozicka, *Wołanie o kanon?* [w:] tamże, s. 54. Zob. także: I. Kania, *Kanon kultury: sztywna forma czy żywa treść*, „Znak” 1994, nr 7.

⁵⁹ A. Skrendo, *Kanon i lektura* [w:] *Kanon i obrzeża*, dz. cyt., s. 69. Zob. także: S. Chwin, *Europa i kanon dla dorosłych* [w:] *Europejski kanon literacki. Dylematy XXI wieku*, red. E. Wichrowska, Warszawa 2012.

⁶⁰ W kontekście współczesnych reinterpretacji baśni warto wymienić najważniejszych anglojęzycznych badaczy i badaczki zajmujących się tym dyskursem oraz ich kluczowe publikacje. Jacka Zipesa: *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England* (Nowy Jork 1986) oraz *Fairy Tale as Myth. Myth as Fairy Tale* (Lexington 1994). Cristiny Bacchilegi: *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies* (Filadelfia 1997) oraz *Fairy Tales Transformed?: Twenty-first-century Adaptations and the Politics of Wonder* (Detroit 2013). Vanessy Joosen: *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings* (Detroit 2011). Anny Kérchy: *Postmodern Reinterpretations of Fairy Tales: How Applying New Methods Generates New Meanings* (Lewiston 2011). *Transgressive Tales: Queering the Grimms* pod redakcją Kay Turner i Pauline Greenhill (Detroit 2012). Christine A. Jones i Jennifer Schacker: *Marvelous Transformations: An Anthology of Fairy Tales and Contemporary Critical Perspectives* (Peterborough 2013). Ważna jest również książka Martiny Hallett i Barbary Karasek *Fairy Tales in Popular Culture* (Peterborough 2014). W ostatnich latach ukazało się również wiele publikacji pogłębiających ten dyskurs badawczy. Wśród nich można wyróżnić m.in. zbiorowy tom *The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures* pod redakcją Pauline Greenhill, Jill Terry Rudy, Naomi Hamer i Lauren Bosc (Londyn–Nowy Jork 2018), w którym znajdują się analizy dotyczące obecność baśni we współczesnych mediach oraz ich medialnych przekształceń. Greenhill i Rudy są także redaktorkami tomu *Fairy-Tale TV* (Londyn–Nowy Jork 2020), poświęconego telewizyjnym adaptacjom baśni. Wspomniana już Anna Kérchy wraz ze Stijnem Praetem przygotowała zbiór *The Fairy Tale Vanguard: Literary Self-Consciousness in a Marvelous Genre* (Newcastle upon Tyne 2019), w którym podejmują temat literackiej samoświadomości gatunku baśniowego w perspektywie postmodernistycznej. Do nowszych monografii zalicza się także *The Feminist Architecture of Postmodern Anti-Tales: Space, Time & Bodies* Kendry Reynolds (Londyn–Nowy Jork 2019), w której autorka analizuje „antybaśnie” z perspektywy feministycznej oraz teorii przestrzeni i cielesności.

podkreślają Angela Teresa Kalloli i Sarika Tyagi „liczba współczesnych feministycznych retellingów baśni [...] w ostatnich latach gwałtownie wzrosła szczególnie na obszarze literatury young adult”⁶¹. Roksana Pilawska pisze natomiast, że motywy baśniowe

są niewątpliwie jednym z najbardziej popularnych źródeł inspiracji dla twórców powieści, filmów czy seriali telewizyjnych. Niektórzy autorzy twierdzą nawet, że w dzisiejszej racjonalnej, zdominowanej przez naukę rzeczywistości od dłuższego czasu przewrotnie panuje „moda na baśnie”⁶².

Popularność baśni jako kanwy dla postmodernistycznych reinterpretacji może wynikać z traktowania ich jako „symbolicznych opowieści o współczesnej rzeczywistości i złożonej osobowości człowieka”⁶³. W baśniach zapisano bowiem „ponadczasowe, uniwersalne wartości”⁶⁴. Irena Słońska zwraca uwagę, że „nigdzie tak dobitnie nie jest postawiony problem dobra i zła”⁶⁵, a przeciwstawianie dobrych i złych cech „dostarcza dziecku wzorów moralnego postępowania”⁶⁶. Ponadto są ważnym narzędziem socjalizacyjnym, bowiem zawierają elementy rytualnej inicjacji w dorosłość⁶⁷. Bruno Bettelheim rozciąga ten punkt widzenia na psychologiczny wymiar odbioru:

jeśli dziecko ma sobie poradzić z psychologicznymi problemami wzrastania – takimi jak zawody narcystyczne, trudności edypalne, rywalizacja między rodzeństwem, uwolnienie się od zależności dziecięcych, osiągnięcie poczucia własnej odrębności osobowej i własnej wartości oraz wyrobienie w sobie poczucia powinności moralnych – musi mieć możliwość rozumienia tego, co dzieje się w świadomej sferze jego psychiki, tak aby mogło radzić sobie również z tym, co dzieje się w jego nieświadomości⁶⁸.

Baśnie dostarczają właśnie takich narzędzi, umożliwiając oswojenie emocji i konfliktów. Identyfikację z bohaterami i bohaterkami ułatwia także charakterystyka postaci, które są

⁶¹ A.T. Kalloli, S. Tyagi, *Posthuman and Pandemic Elements in the Feminist Retellings of Fairy Tales in Marissa Meyer's „Lunar Chronicles”*, „Research Result. Theoretical and Applied Linguistics” 2022, nr 8, s. 124.

⁶² R. Pilawska, *Magiczne odbicia rzeczywistości, czyli o znaczeniu baśni w edukacji dziecka*, „Pedagogika Przedszkolna i Wczesnoszkolna” 2017, nr 5, s. 70.

⁶³ Tamże, *Baśnie jako przestrzeń socjalizacji – na przykładzie baśniowego wizerunku matki*, „Kultura i Wychowanie” 2019, nr 1, s. 188.

⁶⁴ Tamże, s. 189. Por. E. Konieczna, *Baśń w literaturze i filmie. Rola baśni filmowej w edukacji filmowej dzieci w wieku wczesnoszkolnym*, Kraków 2005, s. 40.

⁶⁵ I. Słońska, *Dzieci i książki*, Warszawa 1959, s. 138.

⁶⁶ M. Tyszkowa, *Baśń i jej recepcja przez dzieci [w:] Baśń i dziecko*, wstęp i oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978, s. 150.

⁶⁷ Por. S. Jaskulska, *Współczesne rytuały przejścia z dzieciństwa do dorosłości: baśń o Śpiącej Królewnie [w:] Bajka, baśń, legenda i mit w naukowych opracowaniach*, red. A. Grabowski, M. Zaorska, Olsztyn 2016, s. 46.

⁶⁸ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. D. Danek, Warszawa 2010, s. 26–27.

wyraziste, ale zwykle nie mają precyzyjnie określonego wieku; ich imiona są bardzo zwyczajne (np. Jaś i Małgosia), a jeszcze częściej zastępuje je przydomek wywodzący się z cech zewnętrznych (np. Tomcio Paluszek, Czerwony Kapturek) albo wykonywanego zawodu (np. młynarczyk, królewicz, krawczyk)⁶⁹.

Współcześnie podważa się jednak przekonanie o uniwersalności tradycyjnych opowieści ludowych. Stanowią one wprowadzie kulturowe „archiwum, w którym przetrwały relikty historycznej przeszłości, minionego życia oraz interpretującej je świadomości”⁷⁰, jednak Maria Tatar przypomina, że „podczas opowiadania tych historii, jednocześnie przywołujemy kulturowe doświadczenie przeszłości i przetwarzamy je, kształtując świadomość dzieci”⁷¹. Z kolei Kamila Malinowska twierdzi, iż „w ujęciu Bettelheima pomija się całkowicie kontekstowe uwikłanie baśni oraz uzależnienie jej recepcji od płci, narodowości czy wieku. Zdaniem krytyków nie można uznawać, że w psychice każdego dziecka dochodzi do jednakowych procesów”⁷². Także Grażyna Lasoń-Kochańska kwestionuje uniseksualizm baśni, wskazując, że proponują one zupełnie inne modele płciowe dla chłopców i dziewczynek⁷³. Jeszcze mocniejszą krytykę formułuje Mary Daly w publikacji *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism* z 1978 roku. W jej optyce klasyczna baśń to nośnik szkodliwych, fallocentrycznych mitów, które „przekazują fałszywy obraz rzeczywistości i kondycji ludzkiej, przechowują bowiem i transmitują zakamuflowane doświadczenie patriarchalnego kłamstwa o kobiecie i mężczyźnie”⁷⁴. Daly zaznacza przy tym, że dziecku

karmionemu takimi baśniami jak *Królowna Śnieżka*, nie mówi się, że opowieść sama w sobie jest zatrutym jabłkiem, a Zła Królowa (jego/jej matka bądź nauczycielka), przez całe życie

⁶⁹ A. Tychmanowicz, *Dawno, dawno temu... O roli baśni w wychowaniu i edukacji*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia. Sectio J” 2018, nr 3, s. 103.

⁷⁰ D. Ulicka, *Wstęp* [w:] W. Propp, *Nie tylko bajka*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 2010, s. 19.

⁷¹ M. Tatar, *Off with Their Heads! Fairy Tales and the Culture of Childhood*, Princeton 1992, s. 229–230.

⁷² K. Malinowska, *Wzorce socjalizacyjne dziewcząt w baśniach braci Grimm i Andersena oraz ich filmowych adaptacjach wytwórni Walta Disneya* [w:] *Queer i gender w nowych tekstach kultury dla dzieci i młodzieży*, red. M. Bednarek, A. Kocznur, Poznań 2022, s. 128.

⁷³ G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiece repertuaru tematycznego*, Słupsk 2012, s. 45. O wzorcach płciowych w baśniach por. także: D. Budidarma, I. Sumarsono, F.I. Nur Abida, A.M.S. Moybeka, *Gender Representation in Classic Fairy Tales: A Comparative Study of „Snow White and the Seven Dwarfs”, „Cinderella” and „Beauty and the Beast”, „World Journal of English Language”* 2023, nr 6.

⁷⁴ K. Szymborska, *Postmodernistyczne metamorfozy baśni w Polsce*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 1, s. 247.

będąca na tej samej śmiertelności diecie, nie jest świadoma swojego złośliwego udziału w patriarchalnym spisku⁷⁵.

Dekonstrukcji ulega tutaj zatem przekonanie, że „atrakcyjność baśni w oczach dzieci tkwi w tym, że trafia ona bezbłędnie w podstawowe potrzeby duchowe osobowości rozwijającej się w warunkach określonej kultury”⁷⁶. Podkreśla się, że baśnie promują odmienne wzorce zachowań dla obu płci, co we współczesnej kulturze jest postrzegane nie tylko jako niepotrzebne, lecz wręcz szkodliwe, ponieważ mogące prowadzić do nierówności. Magdalena Bednarek – przywołując publikację Peggy Orenstein z 2011 roku: *Cinderella Ate My Daughter*, odnoszącą się do zagrożeń, jakie płyną z bezrefleksyjnego adaptowania baśniowych wzorców – trafnie wskazuje, że obecnie

prawdziwymi drapieżcami [...] są bohaterki tradycyjnych wątków ludowych przetransponowane do kultury popularnej: bajkowe królewny i księżniczki uosabiające zjawisko hiperdziewczęcości, czyli *girlie-girl culture* – fenomen dający się zaobserwować od lat 80. ubiegłego stulecia, który za sprawą mediów i późnokapitalistycznych mechanizmów wolnorynkowych bardzo silnie oddziałuje na zachowania i wybory nastolatek dorastających na przełomie XX i XXI wieku. Kopciuszek jako protagonistka jednej z najpopularniejszych bajek stanowi synekdochę tej kultury, której naczelną kategorią jest piękno⁷⁷.

W tej optyce bohaterki baśni funkcjonują jako modele zachowań i aspiracji, które młode dziewczęta internalizują w realnym świecie, a media i mechanizmy wolnorynkowe potęgują presję na dostosowanie się do nierealistycznych standardów urody i zachowania.

W tym kontekście istotne jest spostrzeżenie Roksany Pilawskiej, iż „przez całe stulecia szeptane do ucha fantazyjne historie o ślicznych i cnotliwych księżniczkach tworzyły lub raczej utrzymywały wyimaginowany wzorzec kobiecej urody i zachowania w

⁷⁵ „The child who is fed tales such as *Snow White* is not told that the tale itself is a poisonous apple, and the Wicked Queen (her mother/teacher), having herself been drugged by the same deadly diet throughout her lifetime, is unaware of her venomous part in the patriarchal plot”; M. Daly, *Gyn/ecology. The Metaethics of Radical Feminism* (wersja elektroniczna), Boston 1978, s. 34. „Venomous” można również przetłumaczyć jako „jadowity”, a „plot” jako „fabuła” – te terminy byłyby stosowniejsze w kontekście przywoływanej baśni, jednakże sądzę, że zmieniłyby sens pierwotnej wypowiedzi. Zob. też: D. Haase, *Feminist Fairy-Tale Scholarship* [w:] *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, red. tenże, Detroit 2004.

⁷⁶ P. Kowolik, *Wpływ bajki i baśni na dzieci w edukacji wczesnoszkolnej: szkic teoretyczny*, „Nauczyciel i Szkoła” 2004, nr 3–4, s. 41.

⁷⁷ M. Bednarek, *Kopciuszki dla młodzieży. O rewritingach motywu ATU 510A w literaturze young adult*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2021, nr 3, s. 12–13. Zob. również: P. Orenstein, *Cinderella Ate My Daughter: Dispatches from the Front Lines of the New Girlie-Girl Culture*, Nowy Jork 2011, s. 12.

umysłach dziewczynek”⁷⁸. Te obserwacje można przenieść również na postaci męskie, natomiast wówczas promowane są inne cechy, nie te dotyczące wyglądu, a sposobu postępowania.

Za propagowanie we współczesnej popkulturze konkretnego ideału piękna – uosabianego przez szczupłe, białe, atrakcyjne dziewczęta – jako najwyższej wartości dla kobiety i stabilizowanie tradycyjnych ról płciowych w dużej mierze odpowiedzialne jest studio Disney. Ten wpływ był niezwykle silny zwłaszcza w czasach określanych jako ery „złota” i „renesansu”⁷⁹. Przekaz, jaki płynie z tych adaptacji, wielokrotnie był obiektem zainteresowania badaczek, które wyrażały swój sprzeciw przeciwko takiemu przedstawianiu kobiet. „Studio Disney było obiektem krytyki z perspektywy feministycznej niezliczoną ilość razy”⁸⁰, wskazała Amra Hadžić, a następnie uściśliła, że najczęściej dezaprobatą dotyczyła „propagowania udomowienia kobiet i wysyłania podprogowych komunikatów, że bycie cierpliwą, życzliwą i posłuszną przynosi kobietom szczęście; jego wyznacznikiem zawsze jest także małżeństwo”⁸¹. Ponadto filmy te „mogą również kształtować błędne wyobrażenia na temat ról i relacji płciowych u dorastających dzieci”⁸², na przykład zawierają sugestię, że „mężczyźni powinni dominować, a kobiety im ulegać, co może prowadzić do dyskryminacji płciowej”⁸³. Współcześnie jednak

wraz z ruchami feministycznymi i rewolucją seksualną zmienił się także obraz postaci kobiecych w mediach i kinematografii. Disney, jako istotna część głównego obiegu kulturowego, podążył za tym dyskursem, co widać w kreacjach bohaterek tegowiecznych produkcji, a także w remake’ach dawnych historii. [...] W najnowszych filmach Disneya

⁷⁸ R. Pilawska, *Od Kopciuszka do żony ze Stepford. O archetypowym i disnejowskim wzorcu baśniowej kobiecości*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja” 2018, nr 3, s. 38. Zob. także: A. Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, Wrocław 1993, s. 37.

⁷⁹ Złotą (czasami też wojenną lub srebrną) erą wytwórni Walta Disneya określa się lata 30.–50. XX wieku, kiedy powstały np. *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* (1937), *Kopciuszek* (1950), *Śpiąca Królowna* (1959), zaś renesansem lata 80. i 90., reprezentowane m.in. przez *Małą syrenkę* (1989), *Piękną i Bestię* (1991), *Pocahontas* (1995) i *Mulan* (1998). Por. M. Bednarek, „Kopciuszki” dla młodzieży..., dz. cyt., s. 14.

⁸⁰ A. Hadžić, *Feminism Repainting the Magic Formula: Gender Portrayal in Disney Movies*, praca magisterska, Uniwersytet w Mostarze, Mostar 2022, s. 46.

⁸¹ Tamże.

⁸² L. Yang, *The Impact of Disney Movies on Children’s Perceptions of Traditional Gender Roles and Sexist Stereotypes* [w:] *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*, t. V, red. M. Lafuente-Lechuga, M. Idrees, Hennes 2023, s. 453. Zob. także: Y. Zhai, *Evolution of Disney Princesses and Its Impact on Young Girls* [w:] tamże.

⁸³ L. Yang, *The Impact of Disney Movies on Children’s Perceptions of Traditional Gender Roles and Sexist Stereotypes*, dz. cyt., s. 453. Por. również: S.M. Coyne, J.R. Linder, E.E. Rasmussen, D.A. Nelson, V. Birkbeck, *Pretty as a Princess: Longitudinal Effects of Engagement With Disney Princesses on Gender Stereotypes, Body Esteem, and Prosocial Behavior in Children*, „Child Development” 2016, nr 6.

pokazano, że „długo i szczęśliwie” nie zawsze wyczerpuje się w małżeństwie, a kobiety potrafią kierować swoim losem i dokonywać wyborów oraz nie potrzebują mężczyzny, który je ocali, ponieważ są na tyle zdolne odważne, by zrobić to same. Promując postacie kobiece, które jednocześnie wykazują cechy [stereotypowo – K.M.] męskie i kobiece oraz przyjmują swoją tożsamość, Disney wysyła pozytywny sygnał do młodych widzów i widzek, i wpisuje się w ideę wzmacniania pozycji kobiet [...]”⁸⁴.

Podkreśla się także, że w „przyszłych filmach o księżniczkach od bohaterek oczekuje się swobody w wyrażaniu opinii, samoświadomości i pozbycia się męskich ograniczeń”⁸⁵, a same produkcje „nie romantyzują już bierności i służalczości. Nie promują również powierzchownych standardów piękna u kobiet”⁸⁶.

Te zmiany zachodzą również w literaturze (co wskażę w części analitycznej), a ich genezy należy upatrywać między innymi w zjawiskach postfeminizmu i czwartej fali feminizmu, którym należy poświęcić szczególną uwagę.

I.3. (De)konstruowanie płci – postfeminizm, czwarta fala feminizmu i studia męskościowe

Postfeminizm narodził się na Zachodzie w latach 80.⁸⁷ i podobnie jak trzecia fala feminizmu ukształtował się w reakcji na backlash, wynikający z przekonania, że feminizm się „wyczerpał”⁸⁸, a jego postulaty straciły aktualność. Oba nurty – zarówno postfeminizm, jak i trzecia fala⁸⁹ – ukonstytuowała niezgoda na postulaty

⁸⁴ A. Hadżić, *Feminism Repainting the Magic Formula: Gender Portrayal in Disney Movies*, dz. cyt., s. 48.

⁸⁵ Y. Tian Tian, *The Awakening and Development of Feminism in Disney's Typical Princess Films* [w:] *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*, dz. cyt., s. 32.

⁸⁶ K. Kehinde, *Women, Gender and Evolution: Reconsidering the Damsel in Distress in Disney Animations*, „Journal of Religious and Culture” 2022, nr 1, s. 119. Zob. także: S.X. Hu, *Toxic Royalty: Feminism and the Rhetoric of Beauty in Disney Princess Films*, „Inquiries Journal” 2020, nr 7.

⁸⁷ Pierwsza wzmianka o postfeminizmie pojawiła się w Stanach Zjednoczonych na początku XX wieku. Jak pisze Nancy Cott: „już w 1919 roku grupa literatek-radykałek z Greenwich Village założyła nowe czasopismo, kierując się przekonaniem: «teraz interesują nas ludzie – nie mężczyźni i kobiety». Deklarowały, że standardy moralne, społeczne, ekonomiczne i polityczne «nie powinny mieć nic wspólnego z płcią», obiecywały być «prokobie, nie będąc antymęskie»” i określały swoje stanowisko mianem «postfeministycznego”. N.F. Cott, *The Grounding of Modern Feminism*, New Haven 1987, s. 282.

⁸⁸ O. Cielemecka, *Czas feminizmu* [w:] *Konteksty feministyczne. Gender w życiu społecznym i kulturze*, red. P. Chudzińska-Dudzik, E. Duryś, Łódź 2014, s. 29–30.

⁸⁹ Więcej o tej formacji intelektualnej zob.: np. J. Purvis, *Grrrls and Women Together in the Third Wave: Embracing the Challenges of Intergenerational Feminism(s)*, „NWSA Journal” 2004, nr 3. A.N. Valdivia, S. Projansky, *Feminism and/in Mass Media* [w:] *The Sage Handbook of Gender and Communication*, red. B.J. Dow, J.T. Wood, Thousand Oaks–Londyn–New Delhi 2006. G. Strand, *Feminizm amerykański trzeciej fali – zmiana i kontynuacja*, „Przegląd Politologiczny” 2011, nr 2. A. Mrozik, „Siostrzeństwo nas wyzwoli?” [w:] *też, Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012. O. Cielemecka, *Czas feminizmu* [w:] *Konteksty feministyczne. Gender w życiu*

fundamentalne dla drugiej fali⁹⁰. I choć zgadzam się z badaczkami⁹¹ podkreślającymi, że sztywne dzielenie feminizmu na fale jest w dużej mierze problematyczne i nie oddaje w pełni złożoności ruchu feministycznego, dla przejrzystości wywodu posługuję się tymi historycznie i krytycznie utrwalonymi, choć umownymi, kategoriami.

Jedną z najbardziej znanych przedstawicielek trzeciej fali była Rebecca Walker (córka drugofalowej feministki, Alice Walker), która w 1992 roku na łamach magazynu „Ms” opublikowała esej *Becoming The Third Wave*⁹². Ogłosiła w nim symboliczny początek trzeciej fali feminizmu⁹³, wskazywała na odrębność młodego pokolenia kobiet od generacji ich matek i krytykowała dotychczasowe ustalenia feminizmu jako nurtu nieprzystającego do różnorodnych doświadczeń kobiet i nieinterseksjonalnego. Jeden z zarzutów wobec drugiej fali feminizmu dotyczył głoszonego przez jej przedstawicielki przekonania o tym, że wszystkie kobiety są „takie same”, a tym samym doświadczają podobnych problemów i podlegają podobnym formom opresji. Perspektywa ta – zdominowana przez doświadczenia białych, heteroseksualnych kobiet z klasy średniej – marginalizowała różnice wynikające z pochodzenia etnicznego, klasy czy tożsamości psychoseksualnej. W odpowiedzi na te ograniczenia wyłonił się czarny feminizm, który rozwijał się od końca lat 60. i 70. XX wieku w ścisłym, choć krytycznym, dialogu z drugą

społecznym i kulturze, red. P. Chudzicka-Dudzik, E. Durys, Łódź 2014. J. Helios, W. Jedlecka, *Urzeczywistnianie idei feminizmu w ogólnowsiatowym dyskursie o kobietach*, Wrocław 2018.

⁹⁰ Zob. A. McRobbie, *Post-feminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime* [w:] *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, red. D. Negra, Y. Tasker, Londyn 2007.

⁹¹ Według Angeli McRobbie takie postrzeganie „nie tylko wpisuje się to w liniową narrację postępu prowadzonego przez kolejne pokolenia [...] ale również tłumi pisanie tego rodzaju złożonej historii feminizmów i wielu feministycznych nowoczesności, które mogłyby podważyć często dziennikarskie historie, historie, które niezmiennie mają swoje początki i zakończenia”. A. McRobbie, *Inside and Outside the Feminist Academy*, „Australian Feminist Studies” 2009, nr 24, s. 126. Natomiast w ujęciu Nicoli Rivers pojęcie „skonsolidowanej i spójnej feministycznej przeszłości, w której kobiety były zjednoczone wokół uniwersalnych celów, jest w najlepszym wypadku romantyzowane, a w najgorszym – narzędziem wykorzystywanym do podważania współczesnego feminizmu lub do uciszania kobiet, które sprzeciwiają się dominującemu pogładowi, sugerując, że szkodzą ruchowi. Chociaż niewątpliwie zdarzały się okresy, gdy wiele kobiet zgadzało się co do potrzeby realizacji określonych celów politycznych, zawsze też istniały wśród nich głosy sprzeciwu”. N. Rivers, *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave*, Nowy Jork 2017, s. 2.

⁹² Zob. R. Walker, *Becoming the Third Wave*, „ProQuest” 1992, nr 2/4, s. 39–41.

⁹³ Wcześniej termin ten pojawił się w eseju *Second Thoughts on the Second Wave* Deborah Rosenfelt i Judith Stacey z 1987 roku, w którym analizowały feminizm lat 70. i 80., wskazując, że „konkretne cele tego, co niektórzy określają jako trzecią falę feminizmu, już zaczynają się wyłaniać”. D. Rosenfelt, J. Stacey, *Second Thoughts on the Second Wave*, „Feminist Studies” 1987, nr 13, s. 359.

falą. Jego czołowe reprezentantki to, między innymi, Alice Walker, Audre Lorde, Barbara Smith, Angela Davis, Kimberlé Crenshaw i bell hooks⁹⁴.

Podkreślały one, że opresja czarnych kobiet nie może być redukowana wyłącznie do kategorii płci, lecz ma charakter intersekcjonalny – splatają się w niej rasizm, seksizm i nierówności klasowe. Jak zauważyła Barbara Smith, „egzystencja, doświadczenie i kultura czarnych kobiet oraz brutalnie złożone systemy opresji, które je kształtują, pozostają w «rzeczywistym świecie» białej i/lub męskiej świadomości poza polem rozważań – są niewidzialne, nieznane, niebrane pod uwagę”⁹⁵. Eseje Audre Lorde, zwłaszcza *The Master’s Tools Will Never Dismantle The Master’s House* (1979) oraz *The Uses of Anger* (1981), stanowią fundamentalną krytykę hegemonicznych form feminizmu. Lorde argumentowała, że ignorowanie różnicy nie tylko wyklucza czarne kobiety z ruchu feministycznego, lecz także reprodukuje te same struktury władzy, przeciwko którym feminizm deklaratorywnie występuje. Różnica – etniczna, klasowa czy seksualna – nie jest według niej zagrożeniem dla feminizmu, lecz jego warunkiem możliwości. Podobne twierdzenia można odnaleźć w pracach bell hooks, która twierdziła, że choć pisanie wyłącznie o białych kobietach nie jest rasistowskie, to staje się takim „publikowanie książek, które koncentrują się wyłącznie na doświadczeniu białej Amerykanki, przyjmując jednocześnie, że to doświadczenie jest doświadczeniem każdej Amerykanki”⁹⁶. Później dookreśliła, iż „tożsamość rasowa i klasowa wytwarza różnice w jakości życia, statusie społecznym i stylu życia, które mają pierwszeństwo wobec wspólnego doświadczenia, jakie kobiety dzielą jako kobiety”⁹⁷.

W tym samym okresie coraz powszechniejsze, zarówno w dyskursie akademickim, jak i w mediach, głównie w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii, stawało się pojęcie postfeminizmu określające zjawisko, którego kluczowymi cechami są indywidualizm, podkreślający autonomię i decyzyjność jednostki, zwłaszcza jeśli chodzi o wybór między aktywizmem i karierą a tradycyjną rodziną i macierzyństwem oraz dystans do

⁹⁴ Autorka konsekwentnie zapisuje swój pseudonim małymi literami, traktując ten gest jako element krytyki hierarchii akademickich oraz sposób przesunięcia uwagi z osoby autorki na idee i treści jej twórczości. Zachowuję ten zapis zgodnie z jej wolą.

⁹⁵ B. Smith, *Toward a Black Feminist Criticism* [w:] *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, red. E. Showalter, Londyn 1986, s. 168.

⁹⁶ b. hooks, *Ain’t I a Woman: Black Women and Feminism*, Londyn 1982, s. 137.

⁹⁷ Taż, *Feminist Theory: From Margin to Center*, Londyn 1984, s. 4.

esencjalistycznej koncepcji płci. Jednocześnie te same cechy mogą powodować pewne ograniczenia. Nadmierne eksponowanie możliwości wynikających z indywidualnej decyzji bywa krytykowane za umniejszanie znaczenia społecznych uwarunkowań czy struktur wsparcia zwłaszcza w kontekście patriarchalnych struktur społecznych. Postfeminizm, poprzez akcentowanie znaczenia wyboru i autonomii, może maskować zakorzenione struktury władzy fallocentrycznej. Konsumpcja, wybory życiowe i tożsamość są często formułowane w ramach norm heteronormatywnych, które wspierają tradycyjne relacje płciowe. Innym zarzutem wobec tego nurtu jest jego zachodniocentryczność⁹⁸.

Przedrostek „post-” wskazuje następcość wobec wcześniejszych fal feminizmu, sygnalizuje też krytyczną reakcję na ich ustalenia, redefinicję ich celów i form działania. Przez komentatorów i komentatorki nurt był postrzegany w logice generacyjności – symbolicznej wojny matek i córek, a zatem odrzucano go jako „nieudaną reprodukcję świadomości feministycznej”⁹⁹ postulowaną przez młode pokolenie kobiet, które „zapominają o swoich feministycznych dziedzictwach”¹⁰⁰. Ponadto wskazuje się, że we współczesnych debatach feministycznych „oczywistość” istnienia postfeminizmu „przesłania bardzo realne spory i kontrowersje dotyczące jego znaczeń”¹⁰¹. Jak sądzą Stephanie Genz i Benjamin Brabon, takie jednowymiarowe rozumienie postfeminizmu jest problematyczne z kilku powodów:

zakłada rozróżnienie między „autentycznym” i nieskażonym feminizmem z jednej strony, a podejrzanym, zwykle skomercjalizowanym postfeminizmem z drugiej; przyjmuje jednowymiarową interpretację prefiksu „post” – a przez to samego „postowania” feminizmu – jako „antyfeminizmu”; pomija też pewne nakładania się i sprzeczności, które charakteryzują konteksty postfeministyczne, tym samym ograniczając możliwości interpretacyjne postfeminizmu¹⁰².

⁹⁸ Zob. np. S. Mahmood, *The Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*, Princeton 2005. C. Hemmings, *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*, Durham 2011. S. Madhok, A. Phillips, K. Wilson, *Gender, Agency, and Coercion*, Londyn 2013.

⁹⁹ L. Adkins, *Passing on Feminism: From Consciousness to Reflexivity?*, „European Journal of Women's Studies” 2004, nr 4, s. 429.

¹⁰⁰ Tamże, s. 430.

¹⁰¹ R. Gill, C. Scharff, *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism, and Subjectivity*, Londyn 2013, s. 3.

¹⁰² S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*, Edynburg 2009, s. 6.

Powyższe stwierdzenie jest istotne, bowiem, jak podkreśla Nancy Whittier, „postfeministyczne pokolenie nie jest jednorodną, jednolitą grupą”¹⁰³. W optyce Genz i Brabona ów dyskurs jest identyfikowany z „antyfeministycznym backlashem, profeministyczną trzecią falą, ruchami Girl Power lekceważącymi politykę feministyczną, modnym «me-first» feminizmem władzy oraz akademickim feminizmem postmodernistycznym”¹⁰⁴. Rozumiany jako transformacje następujące po drugiej fali, odnosiłby się do „zmiany pokoleniowej w myśleniu feministycznym oraz w rozumieniu relacji społecznych między mężczyznami a kobietami, wykraczających poza tradycyjną politykę feministyczną i jej rzekome zagrożenie dla związków heteroseksualnych”¹⁰⁵. Warto także wskazać, że badacze i badaczki przyjmujący perspektywę postfeministyczną koncentrują się na wpływie kultury popularnej i mediów na kształtowanie tożsamości płciowej, a ponadto analizują, w jaki sposób media przedstawiają kobiety i mężczyzn oraz jakie wzorce i stereotypy płciowe są w nich promowane¹⁰⁶.

W literaturze naukowej można znaleźć różnorodne podejścia do tego zagadnienia¹⁰⁷. Wynika to z odmiennych sposobów postrzegania generacyjnej niezgody

¹⁰³ N. Whittier, *Feminist Generations: The Persistence of the Radical Women's Movement*, Filadelfia 1995, s. 228.

¹⁰⁴ S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism...*, dz. cyt., s. 10.

¹⁰⁵ Tamże, s. 11.

¹⁰⁶ A.E. Kinser, *Negotiating Spaces for/through Third-Wave Feminism*, „NWSA Journal” 2004, nr 16. L.A. Omonua, E.D. Akpor, W.O. Olley, *Mass Media Coverage of Women and Gender Inequality*, „African Journal of Social Sciences and Humanities Research” 2023, nr 4. Warto dodać, że problematyka kultury popularnej pojawia się również w obrębie refleksji trzeciej fali feminizmu. Zainteresowanie wiązało się z odejściem od sztywnego podziału na kulturę „wysoką” i „niską” oraz z uznaniem doświadczeń codziennych – w tym praktyk czytelniczych – za istotny element refleksji teoretycznej.

¹⁰⁷ Na temat postfeminizmu powstało już wiele prac, m.in.: N. Pinterics, *Riding the Feminist Waves: In with the Third?*, „Canadian Women's Studies” 2001, nr 20/21. D. Negra, Y. Tasker, *Introduction: Feminist Politics and Postfeminist Culture* [w:] *Interrogating Postfeminism...*, dz. cyt. F. Adriaens, *Post Feminism in Popular Culture: A Potential for Critical Resistance?*, „Politics and Culture” 2009, nr 4. M. Frąckowiak-Sochańska, *(Post)feminizm – dyskurs egalitarny czy narzędzie generowania nierówności? Spór o obszary (nie)równości płci* [w:] *Spór o społeczne znaczenie społecznych nierówności*, red. K. Podemski, Poznań 2009. R. Hammer, D. Kellner, *Third-Wave Feminism, Sexualities, and the Adventures of the Posts* [w:] *Women, Feminism, and Femininity in the 21st Century: American and French Perspective*, red. B. Mousli, E.-A. Roustang-Stoller, Nowy Jork 2009. C. Williams, *The Shoe Still Fits: Ever After and the Pursuit of a Feminist Cinderella* [w:] *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*, red. P. Greenhill, S.E. Matrix, Logan, Utah 2010. S. Nowak, *Postfeminizm, kultura popularna i konserwatywna modernizacja* [w:] *Kobiety w społeczeństwie polskim*, red. H. Szczodry, A. Pałęcka, M. Warat, Kraków 2011. F. Adriaens, S. Van Bauwel, *Sex and the City: a Postfeminist Point of View? Or How Popular Culture Functions as a Channel for Feminist Discourses*, „Journal of Popular Culture” 2014, nr 1. V.L. Schanoes, *Fairy tales, Myth, and Psychoanalytic Theory: Feminism and Retelling the Tale*, Farnham 2014. R. Gill, *The Affective, Cultural and Psychic Life of Postfeminism: 10 Years on*, „European Journal of Cultural Studies” 2017, nr 6. P. Lewis, Y. Benschop, R. Simpson, *Postfeminism, Gender and Organization*, „Gender, Work and Organization” 2017, nr 3. To także

między przedstawicielkami drugiej fali feminizmu a postfeminizmem. Co ciekawe – w badaniach zagranicznych pojawiają się zarówno negatywne, jak i pozytywne (a przynajmniej zawierające pewną dozę nadziei dla tego nurtu) konstatacje, w polskich natomiast przeważa mniej optymistyczna perspektywa. W pierwszej kolejności skupię się na analizach anglosaskich.

Sarah Projansky postrzega postfeminizm jako „z definicji spreczny, jednocześnie feministyczny i antyfeministyczny, wyzwalający i represyjny, twórczy i hamujący postęp społeczny”¹⁰⁸. Sarah Gamble oskarżyła przedstawicieli i przedstawicielki nurtu postfeministycznego o trywializację feminizmów¹⁰⁹, zaś Rebekka Stringer określiła go mianem „błędnego odczytania”¹¹⁰ feminizmu drugofalowego jako idei zakorzenionej w „wiktymologii”. Na to zagadnienie wypada zwrócić większą uwagę, gdyż stanowiło zarzewie (post)feministycznego sporu „matek” i „córek” – nie tylko tych symbolicznych, ale i w niektórych przypadkach dosłownych. Pokoleniu „córek” postfeminizm, w przeciwieństwie do drugofalowej wizji kobiecości, wydawał się „nie tylko bardziej satysfakcjonujący, ale też o wiele bardziej zabawny”¹¹¹. W optyce niektórych badaczek był dezawuowany i łączony z „zainteresowaniem markowymi ubraniami, [...] chodzeniem na siłownię, [...] zainteresowaniem seksem, [...] plotkowaniem z koleżankami”¹¹². Natomiast przedstawicielka poprzedniej formacji jawiła się postfeministkom jako „raczej nieprzyjemna strażniczka tajemnic wolności politycznej”¹¹³ albo „męska, nieatrakcyjna dla mężczyzn, pruderyjna, pozbawiona poczucia humoru i źle ubrana: w skrócie – lesbijka”¹¹⁴. Co istotne – postfeminizm bywał

obiekt moich badań w kontekście literatury: zob. np. K. Matuszko, M. Głos, *„Pętało nas wszystkie przez całe życie, seksualnie, społecznie i kulturowo. Czas odwrócić rolę! Teraz my będziemy pętać!” – proza Agnieszki Szpili w kontekście postfeminizmu i postpornografii*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2025, nr 15(18).

¹⁰⁸ S. Projansky, *Mass Magazine Cover Girls: Some Reflections on Postfeminist Girls and Postfeminism's Daughters* [w:] *Interrogating Postfeminism...*, dz. cyt., s. 68.

¹⁰⁹ S. Gamble, *Postfeminism* [w:] *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, red. taż, Londyn 1998, s. 43–54.

¹¹⁰ R. Stringer, *Knowing Victims. Feminism, Agency and Victim Politics in Neoliberal Times*, Londyn–Nowy Jork 2014, s. 18.

¹¹¹ S. Budgeon, *Fashion Magazine Advertising: Constructing Femininity in the “Postfeminist” Era* [w:] *Gender & Utopia in Advertising: A Critical Reader*, red. L. Manca, A. Manca, Lisle 1994, s. 60.

¹¹² M. Benn, *Madonna and Child: Towards a New Politics of Motherhood*, Londyn 1998, s. 224.

¹¹³ I. Whelehan, *The Feminist Bestseller: From Sex and the Single Girl to Sex and the City*, Basingstoke 2005, s. 180.

¹¹⁴ C. Hemmings, *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*, dz. cyt., s. 8.

postrzegany jako forma „nowego feminizmu” (choć w istocie nie jest on „nowy”, lecz będący resygnifikacją ustaleń poprzednich fal)¹¹⁵, w ramach którego funkcjonował między innymi „feminizm władzy” (*power feminism*) przeciwstawiany wspomnianej wcześniej „wiktymologii”, rozumianej jako „feminizm ofiar” (*victim feminism*). Feminizm ofiar oznaczałby w tym kontekście dyskurs „purytański, opierający się na nienawiści do mężczyzny i obsesji definiowania kobiet jako «ofiar»”¹¹⁶. Wiązałby się z postrzeganiem kobiet jako „bezsilnych, idealizacją ich zdolności rozrodczych jako «dowodu» na wyższość nad mężczyznami, przekonaniem, że kobiety z natury są niechętne rywalizacji, kooperatywne i pacyfistyczne”¹¹⁷ w przeciwieństwie do mężczyzn. Feminizm władzy stanowi jego przeciwieństwo. Sednem ideologii tej formacji jest pogląd, iż „agresja, rywalizacja, pragnienie autonomii i separacji, a nawet zachowania egoistyczne i przemocowe, są w takim samym stopniu częścią kobiecej tożsamości jak opiekuńczość. Polega na zrozumieniu, że kobiety, tak samo jak mężczyźni, muszą ujarzmić te impulsy”¹¹⁸. Tym samym tylko pozornie stanowi afirmację kobiecej siły i niezależności. Polemikę z tymi poglądami zaproponowała Sarah Gamble, zadając pytanie: „cała jej [Naomi Wolf – K.M.] argumentacja opiera się na założeniu, że władza jest do wzięcia [...] czy rzeczywiście może to być aż tak proste?”¹¹⁹. Gamble uwypukla ograniczenia feminizmu władzy, wskazując, że wynikające z niego optymistyczne założenia o łatwej dostępności władzy mogą być nadmiernie uproszczone. Podkreśla, że struktury społeczne i ekonomiczne, w których kobiety funkcjonują, nie są neutralne ani proste do przełamania, a sama idea „ujarzmienia” impulsów nie wystarcza, by zagwarantować rzeczywistą autonomię czy równouprawnienie.

Najbardziej znanymi krytyczkami feminizmu drugofalowego są Naomi Wolf, Rene Denfeld, Kate Roiphe i Natasha Walter. Ostatnia z wymienionych w publikacji *The New Feminism* (1998) postulowała odpolitycznienie sfery osobistej, jej zdaniem bowiem

¹¹⁵ S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism...*, dz. cyt., s. 65.

¹¹⁶ N. Wolf, *Fire with Fire: The New Female Power and How It Will Change the 21st Century*, Londyn 1993, s. XVII.

¹¹⁷ S. Šnircová, *Postfeminist Trends in Contemporary Young Adult Literature: The Reassessment of the Victim/Perpetrator Binary in Helen Cross's „My Summer of Love”*, „Original Scientific Paper” 2018, nr 3, s. 93.

¹¹⁸ N. Wolf, *Fire with Fire...*, dz. cyt., s. 150.

¹¹⁹ S. Gamble, *Postfeminism*, dz. cyt., s. 49.

hasło „to, co osobiste, jest polityczne” pojawiło się w latach siedemdziesiątych w debatach dotyczących aborcji, molestowania seksualnego, gwałtu oraz podziału pracy domowej, często z dobrym, a nawet rewolucyjnym skutkiem. Jednak utożsamienie tego, co osobiste, z tym, co polityczne w sposób zbyt absolutny i nieustępliwy doprowadziło feminizm do ślepego zaułka¹²⁰.

Z kolei Rene Denfeld postrzegała feminizm lat 60. i 70. jako ograniczający kobiety, wręcz „cofający” je do XIX-wiecznych przekonań dotyczących między innymi seksualności i cielesności:

w imię feminizmu te ekstremistki wyruszyły na moralną i duchową krucjatę, która miałaby nas cofnąć do czasów gorszych niż czasy naszych matek – do dziewiętnastowiecznych wartości dotyczących moralności seksualnej, duchowej czystości i politycznej bezradności. [...] współczesny feminizm miałby stworzyć tę samą moralnie czystą, lecz bezradnie męzczyńską rolę, jaką kobiety cierpiały sto lat temu¹²¹.

Podobnie sceptyczne poglądy wyrażała Kate Roiphe, córka przedstawicielki drugiej fali feminizmu, Anne Roiphe. Przeciwstawiała się stanowiskom wypracowanym przez formację, do której należała jej matka, afirmując kobiecą sprawczość i możliwość decydowania o swoim życiu i ciele. Jej koncepcje ze współczesnej perspektywy stanowią przejaw *victim-blamingu*, oskarżania ofiar przemocy seksualnej o sytuację, której doświadczyły. W pracy *The Morning After: Sex, Fear and Feminism* (1993) Roiphe uznała, że społeczne inicjatywy antygwałtowe nie pomagają, lecz szkodzą kobietom, gdyż portretują je jako słabe. Piętnowała ówczesny feminizm jako obrazujący „kobiety jako ofiary, obrażone przez brudny dowcip profesora, werbalnie naciskane na seks przez rówieśników”¹²². Zdaniem jej rówieśniczki, Astrid Henry, feminizm w optyce Roiphe „był jak surowa matka, która mówi kobietom, jak mają się zachowywać. Opisywała poczucie ograniczenia przez feminizm, jej indywidualność i wolność były hamowane przez długą listę zasad i regulacji”¹²³. Jak dodaje Henry – to, co opisywała Roiphe „niewiele miało wspólnego z feminizmem, który znałam”¹²⁴.

Podobne poglądy reprezentowała Camille Paglia. W zbiorze esejów *Sex, Art, and American Culture* z 1992 roku wskazywała na konieczność powstania „nowego rodzaju feminizmu, który akcentuje osobistą odpowiedzialność i jest otwarty na sztukę i

¹²⁰ N. Walter, *The New Feminism*, Londyn 1998, s. 4.

¹²¹ R. Denfeld, *The New Victorians: A Young Woman's Challenge to the Old Feminist Order*, Nowy Jork 1995, s. 10.

¹²² K. Roiphe, *The Morning After: Sex, Fear and Feminism*, Boston 1993, s. 6.

¹²³ A. Henry, *Catching a Wave: Reclaiming Feminism for the 21st Century*, Nowa Anglia 2003, s. 209.

¹²⁴ Tamże.

seksualność we wszystkich ich mrocznych, niepokojących tajemnicach”¹²⁵. W swoich rozważaniach poszła jednak o krok dalej i – tak jak Roiphe – obarczała ofiary przemocy seksualnej współodpowiedzialnością za to, co je spotkało. Argumentowała, że kobieta, która „upija się do nieprzytomności na męskiej imprezie, jest głupia. Dziewczyna, która idzie sama na górę z mężczyzną na takiej imprezie, jest idiotką”¹²⁶, zaś jeśli jest „pijana, jest współwinna”¹²⁷. Paglia postrzegała rzeczywistość seksualną jako „męskie pożądanie, które podnieca kobiety. [...] Nie odpycha ich”¹²⁸. Jej tezy ze współczesnej perspektywy są nie tylko kontrowersyjne, ale i problematyczne dla dyskursu równościowego i takich jego aspektów jak kobieca niezależność seksualna.

Zdaniem Angeli McRobbie wspomniana wcześniej postfeministyczna „wolność wyboru” to także chęć powrotu niektórych kobiet do tradycyjnych ról płciowych, takich jak gospodyni domowa¹²⁹ lub obiekt seksualny¹³⁰. Amber E. Kinser pisze natomiast, że feminizm jest fałszywy:

gdy myli się go z oporem jako takim. W tej formie uznaje się za niego wszelkie odrzucanie ograniczeń kulturowych, zwłaszcza przez kobiety. Genialnością postfeminizmu jest przejęcie języka feministycznego, a następnie powiązanie go z pewnymi zachowaniami konsumenckimi, zaspokajającymi u młodych ludzi głód wyjątkowości, nawet jeśli oferowana unikalność jest dla wszystkich taka sama. Ten „wolnorynkowy indywidualizm” czy „feminizm

¹²⁵ C. Paglia, *Sex, Art, and American Culture*, Londyn 1992, s. vii.

¹²⁶ Tamże, s. 51.

¹²⁷ Tamże, s. 59.

¹²⁸ Tamże.

¹²⁹ Jak wskazuje Stephanie Genz „postfeminizm oferuje nowy sposób konceptualizacji sfery domowej jako przestrzeni sporu dotyczącego kobiecej podmiotowości, w której kobiety i feministki aktywnie zmagają się z przeciwstawnymi kulturowymi konstrukcjami gospodyni domowej”, ponieważ taka perspektywa „pozwala przekroczyć impas krytyczny (uwięziony w logice dualistycznej) i na nowo odczytać postać gospodyni domowej jako figurę polisemantyczną, uwikłaną w napięcie między tradycją a nowoczesnością, przeszłością a teraźniejszością”. S. Genz, „*I Am Not a Housewife, but...*”: *Postfeminism and the Revival of Domesticity* [w:] *Feminism, Domesticity and Popular Culture*, red. S. Gillis, J. Hollows, Nowy Jork–Londyn 2009, s. 49–50. Współcześnie dzieje się tak w tzw. nurcie „tradwife” (od „traditional wife”), który jest „nie tylko estetyką czy pandemiczną modą lub dziwacznym kaprysem, lecz dla wielu kobiet tożsamością. [...] *Tradwife* to kobieta, która wierzy w «tradycyjne» role płciowe”. D. Proctor, *The #Tradwife Persona and the Rise of Radicalized White Domesticity*, „*Persona Studies*” 2022, nr 2, s. 7. Poprzez „estetykę” należy rozumieć style występujące w przestrzeni internetowej i social mediach (np. Instagram czy TikTok), które „odzwierciedlają emocje oraz przeżycia wybranych grup społecznych. Ta forma komunikacji, funkcjonuje na zasadzie memu pod postacią obrazu, filmu lub dźwięku”. Z. Pawlúk, *Motyw męskości w estetyce cottagecore. Badania memetyczne* [w:] *Obszary polonistyki 7. (De)konstruowanie męskości. (De)mitologizacje, (dez)iluzje i (de)heroizacje męskości w literaturze, kulturze i języku*, red. K. Matuszko, M. Głos, K. Maciąg, B. Drozd, Rzeszów 2024, s. 72. Por.: M.L. Zahay, *What „Real” Women Want: Alt-Right Femininity Vlogs as an Anti-Feminist Populist Aesthetic*, „*Media and Communication*” 2022, nr 4. A. Deem, „*Feminine, Not Feminist*”. *Trad Truth-making on Social Media*, „*Ethnologia Europaea*” 2023, nr 2.

¹³⁰ A. McRobbie, *Post-feminism and Popular Culture...*, dz. cyt., s. 11.

konsumencki” nie tworzy ruchu feministycznego, a mimo to pozwala kobietom czuć, że to robi i że są jego częścią. Jeśli [kobieta – K.M] kupi herbatę przeznaczoną tylko dla kobiet lub [...] czarny lakier do paznokci zamiast różowego, albo właśnie kupi różowy żeby pokazać, że nie boi się kobiecości, bądź kupuje L’Oreal, bo jest tego warta [...], to te zachowania nie są feminizmem, choć często funkcjonują jako jego substytut¹³¹.

Ponadto w literaturze przedmiotu podkreśla się szereg ograniczeń postfeminizmu, np. jego zorientowanie na „warstwę społeczną, wiek i wykluczenie rasowe; obsesję młodości i uznawanie przynależności do białej klasy średniej za standard”¹³². Postfeministyczne media – opierające się na konsumpcji i rozrywce jako kluczowych narzędziach konstruowania tożsamości – tworzą wrażenie, że styl życia skoncentrowany na przyjemności jest powszechnie osiągalny i jednakowo dostępny. W rzeczywistości takie ujęcie pomija złożone uwarunkowania społeczne i kulturowe, które determinują realne możliwości różnych grup. Dzieje się tak dlatego, że postfeminizm – oparty na logice indywidualizmu i konsumpcyjnych strategii samorealizacji – często przekształca emancypacyjne idee w zestaw stylów życia, które nie podważają strukturalnych, usankcjonowanych społecznie i politycznie nierówności. W efekcie zamiast kwestionować system, potrafi go reprodukować, wzmacniając tradycyjne role płciowe pod pozorem osobistego wyboru. W postfeminizm wpisane jest również:

żartobliwe podchodzenie do tradycyjnej problematyki feministycznej, łączenie kwestii płci, praw kobiet i „polityki ciała” z elementami kultury popularnej – muzyką, nowymi mediami, modą. [...] wykorzystuje symbole światowej popkultury, by stworzyć krytyczną, lokalną i indywidualną subkulturę, nową publiczną i widoczną przestrzeń oporu definiowaną przez płęć, a nie ograniczaną przez nią¹³³.

Ponadto w wielu najnowszych postfeministycznych tekstach powracają znane kwestie i postulaty, przedstawione jednak w bardziej wyrafinowanej i naglącej formie – wskazujące na pogorszenie się pewnych aspektów życia i odsłaniające nowe nierówności i niesprawiedliwości. Kwestionuje się w nich

utowarowienie życia i wartości kobiet oraz osiągnięcie równouprawnienia w życiu społecznym, politycznym, kulturalnym, osobistym i ekonomicznym, a także podkopują elementy utopijnych feministycznych wizji. Najwyraźniej równość płciowa i seksualne wyzwolenie są niedostatecznie widoczne w miękkiej i twardej pornografii, na przykład

¹³¹ A.E. Kinser, *Negotiating Spaces for/through Third-Wave Feminism*, dz. cyt., s. 144.

¹³² Y. Tasker, D. Negra, *Introduction: Feminist Politics And Postfeminist Culture*, dz. cyt., s. 2.

¹³³ C. Smith-Prei, „Knaller-Sex für alle”: *Popfeminist Body Politics in Lady Bitch Ray, Charlotte Roche, and Sarah Kuttner*, „Studies in 20th & 21st Century Literature” 2011, nr 1, s. 20.

zamaskowanej jako „czego pragną kobiety” w filmach i literaturze takich jak *Pięćdziesiąt twarzy Greya*¹³⁴.

Krytycy i krytyczki feministyczni zwracają też uwagę na zakorzenienie postfeminizmu w kulturze popularnej. Joanne Hollows i Rachel Moseley zauważają, że „większość ludzi uświadamia sobie feminizm poprzez jego reprezentację w kulturze popularnej”¹³⁵ i dodają, że „dla wielu kobiet naszego pokolenia formacyjne rozumienie i identyfikacja z ideami feministycznymi miały miejsce niemal wyłącznie w obrębie kultury popularnej”¹³⁶. Podobnie Rosalind Delmar podkreśla, że „w praktyce niemożliwe jest omawianie feminizmu bez omawiania wizerunku feminizmu i feministek”¹³⁷. Te obserwacje wskazują, że feminizm obecny w popkulturze staje się punktem odniesienia dla szerokiego kręgu odbiorców i odbiorczyń, kształtując zarówno ich świadomość polityczną, jak i osobiste doświadczenia związane z równością płci.

Z postfeminizmem łączy się także tzw. zjawisko *girl power*, rozumiane jako „feministyczny ideał nowej, silnej, młodej kobiety – obdarzonej sprawczością i wyraźnym poczuciem własnego ja”¹³⁸. Stanowi rewizję tradycyjnych wyobrażeń kobiecości, w tym stereotypowych emblematów kobiecej enkulturacji, takich jak „lalki Barbie, magazyny o makijażu i modzie – jako sposobu na wzmocnienie pozycji kobiet i ich sprawczości”¹³⁹. *Girl power* w subtelny sposób podważa się szereg zasad wypracowanych przez feministki drugiej fali – przede wszystkim te, które

podkreślały opresyjny i uprzedmiotawiający charakter pewnych aspektów kobiecości w społeczeństwie zdominowanym przez mężczyzn – i w kulturze popularnej często funkcjonuje jako synonim „chick lit”, czyli „babskiej literatury” dotyczącej przyjemności z noszenia kobiecych ozdób i heteroseksualnego romansu. [...] łączy niezależność i indywidualność ze śmiałą demonstracją kobiecości i seksualności¹⁴⁰.

Wspomniana „chick lit” w oczach jej przeciwniczek to schemat tradycyjnego romansu przywracany „«tylnymi drzwiami» – poprzez patologizowanie singielstwa oraz

¹³⁴ G. Wisker, *Postfeminist Gothic* [w:] *Twenty-First-Century Gothic. An Edinburgh Companion*, red. M. Wester, X. Aldana Reyes, Edynburg 2019, s. 49.

¹³⁵ J. Hollows, R. Moseley, *Popularity Contests: The Meanings of Popular Feminism* [w:] *Feminism in Popular Culture*, red. też, Oksford 2006, s. 2.

¹³⁶ Tamże.

¹³⁷ R. Delmar, *What is Feminism?* [w:] *What is Feminism?*, red. J. Mitchell, A. Oakley, Oksford 1986, s. 8.

¹³⁸ S. Aapola, M. Gonick, A. Harris, *Young Femininity: Girlhood, Power and Social Change*, Basingstoke 2005, s. 39.

¹³⁹ S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism...*, dz. cyt., s. 76.

¹⁴⁰ Tamże, s. 76–77.

koncentrowanie kobiecych wysiłków na wytwarzaniu kobiecego i seksownego ciała, a także na poszukiwaniu romantycznego bohatera, który mógłby wybawić protagonistkę od życia starej panny”¹⁴¹. Natomiast zwolenniczki podkreślają, że takie powieści oferują „bardziej realistyczny portret życia singielek, randkowania i rozpadu romantycznych ideałów”¹⁴².

Tzw. *girlie culture* („kultura dziewczynska”) jest „buntem przeciwko fałszywemu wrażeniu, że skoro kobiety nie chcą doświadczać seksualizacji, nie chcą też być atrakcyjne fizycznie; konieczności noszenia «męskiego kostiumu»; anachronicznym przekonaniom, że siła nie idzie w parze z dziewczęcością”¹⁴³. W świetle tego trendu „makijaż nie jest oznaką naszej kontroli nad rynkiem i władzy nad męskim spojrzeniem; może być seksowny, kampowy, ironiczny lub po prostu podkreślający naszą urodę [...]. To, co kochałyśmy jako dziewczyny, było dobre i dzięki feminizmowi wiemy, jak wykorzystać to w naszej sprawie”¹⁴⁴. Ten fragment dobitnie wskazuje, że elementy tradycyjnie uznawane za „dziewczyńskie” lub „kobiece” – makijaż, zabawa modą, dbanie o urodę – nie muszą być wyłącznie podporządkowane fallocentrycznym, heteroseksualnym oczekiwaniom. Makijaż bywa przedstawiany jako forma ekspresji własnej osobowości i stylu, a nie jedynie jako narzędzie podporządkowania się męskiemu spojrzeniu. Jednocześnie zwraca się uwagę, że tego rodzaju deklarowana autonomia często pozostaje uwikłana w potrzebę zewnętrznej aprobaty i funkcjonuje w obrębie patriarchalnych kanonów kobiecego piękna. W tym ujęciu podporządkowanie nie jest opisywane jako rezultat bezpośredniej presji ze strony mężczyzn, lecz jako efekt norm internalizowanych i reprodukowanych przez same kobiety, przedstawiany jako swobodny wybór aktywnych podmiotek¹⁴⁵.

¹⁴¹ R. Gill, E. Herdieckerhoff, *Rewriting the Romance: New Femininities in Chick Lit?*, „Feminist Media Studies” 2006, nr 4, s. 494.

¹⁴² S. Ferriss, M. Young, *Introduction* [w:] *Chick-Lit: The New Woman's Fiction*, red. też, Nowy Jork–Londyn 2006, s. 3.

¹⁴³ J. Baumgardner, A. Richards, *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future*, Nowy Jork 2000, s. 137.

¹⁴⁴ Tamże, s. 136.

¹⁴⁵ R. Gill, *From Sexual Objectification to Sexual Subjectification: The Resexualisation of Women's Bodies in the Media*, „Feminist Media Studies” 2003, nr 1, s. 104.

Innym subnurtom postfeminizmu jest „do-me feminism”¹⁴⁶, czasami nazywany „bimbo”¹⁴⁷ feminizmem lub „porno chick”, w którym wolność seksualna to „klucz do niezależności i emancypacji”¹⁴⁸. Do-me feministka z jednej strony jest

odważna, pewna siebie, podniecona i pnie się po szczeblach drabiny społecznej. [...] wie, że feminizm jest bezpieczną przestrzenią dla kobiet, które kochają mężczyzn, kąpiele z bąbelkami i zalotne stroje; że prawicowa ideologia i dobry seks nie wykluczają się wzajemnie. Wie, że jest tak mądra i ambitna jak facet, ale jest dumna z bycia dziewczęcą i dziewczyną¹⁴⁹.

Taka osoba „nie jest uwięziona w kobiecości (jak kobiety przed feminizmem), ani jej nie odrzuca (jak feministki) – potrafi ją wykorzystać”¹⁵⁰. Z drugiej strony przedstawicielkom tej postawy zarzuca się propagowanie przekonania, że „kobiety osiągają, co chcą, zdobywając mężczyzn za pomocą swoich wdzięków”¹⁵¹. Innym zarzutem – który pojawił się także w kontekście *girl power* – jest sprowadzanie kobiecej fizyczności do zaspokojenia męskiej przyjemności, choć, jak przekonują Linda Duits i Liesbet van Zoonen, „dla samych dziewcząt dyskurs autonomii jest atrakcyjny i przekonujący, a one same odrzuciłyby ideę, że wszystkie padły ofiarą przebiegłych manipulacji patriarchalnego kapitalizmu”¹⁵². Z takim poglądem nie zgodziła się Rosalind Gill, ostrzegając przed „uwodzicielskim [...] wezwaniem do «szanowania» wyborów dziewcząt”¹⁵³, które w jej optyce jest zakorzenione w „indywidualizowanym, postfeministycznym neoliberalizmie”¹⁵⁴.

Ta formacja wynika z tzw. „kultury erotyzmu” (*raunch culture*) i łączy „czasami sprzeczne ideologie wyzwolenia kobiet i rewolucji seksualnej, gloryfikując seksualnie prowokujący wygląd i zachowanie (w tym striptiz) jako akty kobiecej emancypacji”¹⁵⁵.

¹⁴⁶ W wolnym tłumaczeniu znaczy „prześpij się ze mną”.

¹⁴⁷ „Bimbo” oznacza kobietę postrzeganą jako ładna, lecz zarazem „łatwa” i nieinteligentna, tzw. „lala”, „dziunia”, „dzidzia”.

¹⁴⁸ S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism...*, dz. cyt., s. 91.

¹⁴⁹ R. Shalit, *Canny and Lacy: Ally, Dharma, Ronnie, and the Betrayal of Postfeminism*, „New Republic”, 6 kwietnia 1998, s. 28.

¹⁵⁰ C. Brunson, *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*, Londyn-New York 1997, s. 85.

¹⁵¹ L.S. Kim, „Sex and the Single Girl” in *Postfeminism: The F Word on Television*, „Television & New Media” 2001, nr 4, s. 325.

¹⁵² L. Duits, L. van Zoonen, *Headscarves and Porno-Chic: Disciplining Girls' Bodies in the European Multicultural Society*, „European Journal of Women's Studies” 2006, nr 13, s. 112.

¹⁵³ R. Gill, *The Difficulties and Dilemmas of Agency and 'Choice' for Feminism*, „European Journal of Women's Studies” 2007, nr 14, s. 72.

¹⁵⁴ Tamże, s. 79.

¹⁵⁵ S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism...*, dz. cyt., s. 91.

Dyskurs ma wiele wspólnego ze sporem feministek sekspozytywnych (jak Paglia) i antyseksualnych (jak Andrea Dworkin i Catharine MacKinnon) dotyczącym kobiecej seksualności wyrosłym z Zachodnich ruchów lat 60. i 70. XX wieku związanych z wyzwoleniem kobiet oraz rewolucją seksualną¹⁵⁶. Dworkin postulowała, że jedną z przyczyn kobiecej opresji jest pornografia i pornografizacja kultury, a uprzedmiotowienie kobiet „dokonuje się poprzez ich seksualne podporządkowanie, ponieważ w podporządkowaniu kobiet nierówność sama w sobie zostaje seksualizowana: staje się doświadczeniem przyjemności seksualnej, istotnym dla pożądania seksualnego”¹⁵⁷. Zwolenniczki feminizmu sekspozytywnego przekonywały zaś, że „kobiety mają prawo same decydować o tym, jak będą używać swoich ciał, niezależnie od tego, czy chodzi o prostytutkę, aborcję/prawa reprodukcyjne, prawa lesbijek, czy prawo do życia w celibacie i/lub aseksualności”¹⁵⁸.

Nieco inne refleksje można odnaleźć w pracach polskich badaczek. Joanna Sieracka wskazuje, że postfeminizm to „zjawisko ambiwalentne, pełne sprzeczności i odrębne zarówno od trzeciofalowego feminizmu, jak i antyfeminizmu”¹⁵⁹. Olivia Kłusek twierdzi zaś, że jest on pop-, pseudo- lub post- wersją feminizmów¹⁶⁰. Podobny osąd wyraziła Weronika Kostecka, jednakże w swoim artykule konsekwentnie używa określenia „postfeminizm”, jej zdaniem bowiem „jeśli utożsamiamy oba te pojęcia, jednocześnie przyjmując, że «postfeminizm» ma konotacje negatywne, przedrostek «pop» zdaje się

¹⁵⁶ Kate Millet, jedna z czołowych przedstawicielek II fali feminizmu, w publikacji *Sexual Politics* (1970) wzywała do rewolucji seksualnej, która „zakończyłaby tradycyjne zahamowania i tabu seksualne” (s. 24), a także „negatywną aurę, jaką ogólnie otaczała aktywność seksualną” (s. 62). Celem tak rozumianej rewolucji byłby „liberalny, jednolity standard wolności seksualnej, nie skażony prymitywnymi i eksploatacyjnymi ekonomicznymi podstawami tradycyjnych sojuszy seksualnych” (s. 62). K. Millet, *Sexual Politics*, Londyn 1970, s. 24–62. Rewolucja seksualna spotkała się jednak także z krytyką feministek. Shulamith Firestone w *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (1970) pisała, że kobiety „zostały przekonane do zdjęcia swojej zbroi pod pozorem «rewolucji seksualnej»”, co „nie przyniosło kobietom żadnych usprawnień”, za to stworzyło „nowy zasób dostępnych kobiet dla tradycyjnej eksploatacji seksualnej”. S. Firestone, *The Dialectic of Sex: the Case for Feminist Revolution*, Nowy Jork 1970, s. 127–128.

¹⁵⁷ A. Dworkin, *Against the Male Flood: Censorship, Pornography, and Equality* [w:] *Feminism and Pornography*, red. D. Cornell, Oksford 2000, s. 30.

¹⁵⁸ P. Alexander, Introduction: *Why This Book?* [w:] *Sex Work: Writings by Women in the Sex Industry*, red. F. Delacoste, P. Alexander, Pittsburgh 1987, s. 17.

¹⁵⁹ J. Sieracka, *Postfeministyczne próby odzyskania „kobiecego doświadczenia” jako odpowiedź na trzeciofalowy kryzys zwrotu doświadczeniowego* [w:] *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne*, red. Ł. Gajewski, J. Osiński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015, s. 76–83.

¹⁶⁰ O. Kłusek, *Prawda o kobiecie – feminizm i trywializacja w kobiecej prasie segmentu luksusowego w Polsce*, „Media – Biznes – Kultura. Dziennikarstwo i komunikacja społeczna” 2016, nr 1, s. 40.

mieć znaczenie pejoratywne, w związku z czym zdeprecjonowana zostaje sama kultura popularna¹⁶¹. Z kolei Agnieszka Gromkowska-Melosik nazywająca ten dyskurs popfeminizmem, twierdzi, że „wydaje się trywialny i zaprzecza ideałom feminizmu, [...] jednak pozwala na osiągnięcie subiektywnego poczucia emancypacji i upodmiotowienia. [...] ikony popfeminizmu stanowią symbole asertywności, wyzwolonej i świadomej siebie seksualności, decyzyjności i samorealizacji”¹⁶². Jeszcze inne konstatacje można odnaleźć w artykule Pauliny Podogrockiej, wedle której celem post/-popfeminizmu jest uprzystępnianie odbiorcom i odbiorczyniom tematyki feministycznej, łączy bowiem w sobie walkę z „dyskryminacją, nierównością płci oraz kwestie edukacyjne”¹⁶³. Zarazem może jednak „powodować odwrotne skutki, a tym samym umacniać patriarchalny model kulturowy”¹⁶⁴. Z reguły w zagranicznych badaniach nad postfeminizmem ujmuje się go w sposób wieloaspektowy, podkreślający jego sprzeczności i różnorodność kontekstów, analizy polskich naukowiec natomiast w dużej mierze przedstawiają ten dyskurs w ujęciu bardziej jednowymiarowym.

Pojęcia „postfeminizm” i „popfeminizm” traktuję jako synonimy, lecz w dysertacji konsekwentnie posługuję się pierwszym terminem, jako popularniejszym i lepiej zakorzenionym w dyskursie naukowym. Zarazem, opierając się zarówno na pozytywnie, jak i negatywnie nacechowanych wypowiedziach badaczek, nie zgadzam się z jednoznacznym postrzeganiem tego – bardzo zróżnicowanego – nurtu jako feminizmu „fałszywego” lub „szkodliwego” *sensu largo*. Postfeminizm, obecny szczególnie w popkulturze, z założenia będzie operował pewnymi uproszczeniami, niekoniecznie zawsze wskazującymi na jego negatywne konsekwencje. W tym aspekcie zgadzam się z konkluzjami Stephanie Genz i Benjamina Brabona, według których nie istnieje „oryginalny ani autentyczny postfeminizm, który stanowiłby klucz do jego

¹⁶¹ W. Kostecka, *Postfeminizm jako perspektywa rozważań nad kulturą popularną – propozycja metody badań literackiej fantastyki dla młodych dorosłych*, „Filoteknos” 2022, nr 12, s. 224–225.

¹⁶² A. Gromkowska-Melosik, *Power Girl i kontrowersje wokół (pop)kulturowej emancypacji kobiet współczesnych* [w:] *Kultura popularna. Konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik, Kraków 2010, s. 225.

¹⁶³ P. Podogrocka, *Ideologia na sprzedaż? Popfeminizm jako strategia wspierania konsumpcji* [w:] *Społeczno-ekonomiczne aspekty życia w XXI wieku*, red. P. Szymczyk, M. Maciąg, Lublin 2018, s. 60. Zob. również: R. Munford, M. Waters, *Feminism and Popular Culture: Investigating the Postfeminist Mystique*, Londyn–Nowy Jork 2014.

¹⁶⁴ P. Podogrocka, *Ideologia na sprzedaż...*, dz. cyt., s. 60.

zdefiniowania. Nie ma też pewnego i jednolitego źródła, z którego mogłaby powstać ta «prawdziwa» forma postfeminizmu. Zamiast tego postfeminizm rozumiemy jako sieć możliwych powiązań, która pozwala na różnorodne warianty i interpretacje”¹⁶⁵. Dyskurs ów byłby zatem „zależny od kontekstu i musi być oceniany dynamicznie w relacjach i napięciach między jego różnymi przejawami i kontekstami”¹⁶⁶. Równie bliska jest mi konstatacja badacza i badaczki, że choć nie sposób unieważnić opinii wskazujących na obecność ideologii patriarchalnej w postfeminizmie:

sprzeciwiamy się sugestii, jakoby postfeminizm był integralną częścią patriarchy lub jego wytworem. Nie podzielamy również poglądu, że postfeminizm jest z definicji apolityczny bądź kieruje się wyłącznie indywidualistyczną etyką realizacji osobistych celów, tylko dlatego, że nie odpowiada feministycznej definicji aktywizmu – rozumianego jako zaangażowanie w działanie zbiorowe¹⁶⁷.

Ponadto zasadne wydaje mi się wyróżnienie kategorii pseudofeminizmu, w którym dowartościowanie kobiet byłoby dokonywane kosztem mężczyzn, a kobiece działania byłyby karykaturowane, co wypaczałoby feministyczne postulaty. Pseudofeministyczne narracje wiązałyby się z:

odczłowieczaniem mężczyzn celem stworzenia społeczeństwa zdominowanego przez kobiety. Ponieważ sprawiedliwość i równość należą do założeń feminizmu, nie ma wątpliwości, że działania pseudofeministyczne są sprzeczne z jego zasadami. [...] Dokonując tego rozróżnienia, należy stwierdzić, czy dane działanie ma na celu stworzenie równych szans (feminizm), czy też zapewnienie kobietom przewagi (pseudofeminizm)¹⁶⁸.

Tak rozumiany pseudofeminizm to zatem „postrzeganie mężczyzn i osób nieidentyfikujących się jako kobiety jako przeciwników feminizmu i popieranie wykorzystywania przez płęć żeńską władzy jako niszczycielskiej siły wobec takich osób”¹⁶⁹.

Innym, istotnym dla moich rozważań, nurtem, jest czwarta fala feminizmu. Ukonstytuowała się na początku XXI wieku¹⁷⁰ i ewoluuje wraz z szybkim rozwojem

¹⁶⁵ S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism...*, dz. cyt., s. 5.

¹⁶⁶ Tamże.

¹⁶⁷ Tamże, s. 39.

¹⁶⁸ J. Jagernath, D.M. Nupen, *Pseudo-Feminism vs Feminism – Is Pseudo-Feminism Shattering the Work of Feminists?*, „Proceedings of the Global Conference on Women’s Studies” 2023, nr 1, s. 62.

¹⁶⁹ Tamże. Zob. też: A. Sharma, *Feminism and Pseudo Feminism – A Legal Perspective*, „International Journal of Science and Research” 2022, nr 11.

¹⁷⁰ Zob. E.A. Kaplan, *Feminist Futures: Trauma, the Post-9/11 World and a Fourth Feminism?* „Journal of International Women’s Studies” 2003, nr 4(2). R. Looft, *#Girlgaze: Photography, Fourth Wave Feminism, and Social Media Advocacy*, „Continuum: Journal of Media & Cultural Studies” 2013, nr 31(6).

mediów cyfrowych. Jennifer Baumgardner datuje jej początek na 2008 rok¹⁷¹, choć niekiedy wskazuje się 2013¹⁷² lub 2017 (gdy zainicjowano kampanię #MeToo). Jej przedstawicielki skupiają się przede wszystkim na powiązaniach między feminizmem a Internetem i mediami społecznościowymi¹⁷³, które stały się miejscem nie tylko obiegu, lecz także wytwarzania treści feministycznych¹⁷⁴. Jessalynn Keller podkreśla, że blogi stanowią „sferę pośredniczoną, którą dziewczyny aktywnie tworzą jako sposób uczestnictwa we współczesnym feminizmie”¹⁷⁵. To właśnie za ich sprawą możliwe jest poszerzanie dostępu do wiadomości, osłabianie tradycyjnych hierarchii oraz włączanie do rozmowy grup wcześniej wykluczonych, a więc realizowanie interseksjonalności¹⁷⁶ w praktyce, a nie jedynie w deklaracjach. Zarazem, jak zauważa Sarah Banet-Weiser, feminizm funkcjonujący w realiach platform cyfrowych zyskuje widoczność, ale staje się też podatny na mechanizmy rynkowe¹⁷⁷. Pogląd ten podziela Nicola Rivers, zdaniem której „obecnie feminizm «sprzedaje się», a przynajmniej te nurty feminizmu, które bez komplikacji promują neoliberalne zasady sprawczości, wyboru i empowermentu”¹⁷⁸.

Czwarta fala szczególnie mocno podkreśla rolę wzmocnienia kobiet, pojmowanego nie jako popkulturowy slogan, lecz jako realne praktyki odzyskiwania sprawczości w warunkach rosnącej presji neoliberalnych ideałów oraz coraz intensywniejszej kontroli nad kobiecymi ciałami. Kluczowe znaczenie ma tu także aktywizm społeczny¹⁷⁹. Dzięki kulturze cyfrowej zyskał on nowe narzędzia – od

¹⁷¹ J. Baumgardner, *F'em! Goo Goo, Gaga, and Some Thoughts on Balls*, Seattle 2011.

¹⁷² K. Cochrane, *All the Rebel Women: The Rise of the Fourth Wave of Feminism*, Londyn 2013.

¹⁷³ Zob. P. Chamberlain, *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*, Cham 2017. D.C. Parry, C.W. Johnson, F. Wagler, *Fourth Wave Feminism: Theoretical Underpinnings and Future Directions for Leisure Research* [w:] *Feminisms in Leisure Studies: Advancing a Fourth Wave*, red. D. C. Parry, Londyn 2018. N. Shiva, Z. N. Kharazmi, *The Fourth Wave of Feminism and the Lack of Social Realism in Cyberspace*, „Cyberspace Studies” 2019, nr 3(2). N. Charles, K. Wadia, *New British Feminisms, UK Feminista and Young Women's Activism*, „Feminist Theory” 2018, nr 19(2).

¹⁷⁴ Zob. K. Day, R. Wray, *Fourth-Wave Feminism and Postfeminism: Successes And Failures. Transform*, „A Journal of the Radical Left” 2018, nr 4.

¹⁷⁵ J. Keller, *Making Activism Accessible: Exploring Girls' Blogs as Sites of Contemporary Feminist Activism* [w:] *Girlhood and the Politics of Place*, red. C. Mitchell, C. Rentschler, Londyn 2016, s. 261.

¹⁷⁶ Zob. T. Zimmerman, *#Intersectionality: The Fourth Wave Feminist Twitter Community*, „Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice” 2017, nr 38(1). E. Munro, *Feminism: A Fourth Wave?*, „Political Insight” 2013, nr 4(2).

¹⁷⁷ S. Banet-Weiser, *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*, Londyn 2018, s. 10.

¹⁷⁸ N. Rivers, *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave*, dz. cyt., s. 57.

¹⁷⁹ Zob. A.Y. Davis, *Foreword* [w:] *Global Critical Race Feminism: An International Reader*, red. A.K. Wing, Nowy Jork 2000.

codziennych mikroakcji¹⁸⁰ w mediach społecznościowych, przez oddolne kampanie edukacyjne, po protesty przekraczające granice państw i środowisk społecznych. Jednym z najbardziej wyrazistych pól działania tej fali jest nagłaśnianie problemu przemocy seksualnej, molestowania oraz społecznego przyzwolenia na uprzedmiotowienie kobiet – zarówno w przestrzeni publicznej, jak i w życiu codziennym. Czwarta fala nie ogranicza się przy tym do diagnoz, lecz dąży do ujawniania strukturalnego charakteru opresji. Zwraca się uwagę na to, że doświadczenia kobiet nie stanowią zbioru odosobnionych przypadków, lecz są przejawem funkcjonowania kultury przemocy¹⁸¹.

Nurt ten wiąże się również z „poważnym traktowaniem globalnej siostrzeństwa”¹⁸². Jak wskazuje Ealasaid Munro, polityczny potencjał tej fali „koncentruje się na dawaniu głosu tym kobietom, które wciąż są marginalizowane przez mainstream”¹⁸³. Ruxandra Looft poszerza ten ogląd, dodając, że mainstream może banalizować działania tego dyskursu. Uważa go za „jedną z pułapek czwartej fali i naszego polegania na mediach społecznościowych oraz kulturze celebrytów w promowaniu kampanii na rzecz sprawiedliwości społecznej”¹⁸⁴. Do ciekawych wniosków dochodzi także Pauline Maclaran, zdaniem której

czwarta fala wskazuje, jak seks staje się coraz bardziej normalizowany w nowoczesnej kulturze popularnej, szczególnie w przemyśle mody i muzyki oraz w mediach społecznościowych... Dla młodych ludzi (a zwłaszcza dziewcząt) istnieje ogromna presja, by tworzyć i utrzymywać kapitał erotyczny¹⁸⁵.

W tej perspektywie, jak oceniają Raquel Royo Prieto, María López Belloso i Maria Silvestre, ten nurt musi „zmierzyć się z własnymi sprzecznościami, przy jednoczesnej akceptacji, że jeśli obserwujemy nową falę, jest to możliwe dzięki amplifikacji zapewnianej przez media społecznościowe, nowe pokolenia młodych kobiet oraz

¹⁸⁰ Mikroakcje w mediach społecznościowych to drobne, często symboliczne działania użytkowników i użytkowniczek, które w sieci internetowej mogą kumulować efekt społeczny – np. udostępnianie postów lub podpisywanie cyfrowych petycji.

¹⁸¹ Zob. P. Maclaran, *Feminism's Fourth Wave: A Research Agenda for Marketing and Consumer Research*, „Journal of Marketing Management” 2015, nr 31(15–16), s. 1735. R.R. Prieto, M. López Belloso, M. Silvestre, *The Fourth Wave in Audiovisual Content: A True Achievement of Feminism?*, „International Journal of Communication” 2021, nr 15.

¹⁸² E.A. Kaplan, *Feminist futures...*, dz. cyt., s. 51.

¹⁸³ E. Munro, *Feminism: A Fourth Wave?*, dz. cyt., s. 25.

¹⁸⁴ R. Looft, *#girlgaze...*, dz. cyt., s. 896.

¹⁸⁵ P. Maclaran, *Feminism's fourth wave...*, dz. cyt., s. 1735.

połączenie mainstreamingu z intersekcjonalnością”¹⁸⁶. W optyce Laury Bates feministki czwartej fali „nie są doświadczonymi aktywistkami zanurzonymi w tekstach feministycznych i dzierzącymi manifesty, lecz nowicjuszkami, które natknęły się na nierówność płci, uznały ją za niesprawiedliwą i postanowiły coś z tym zrobić”¹⁸⁷. Bates wyraża się o tych kobietach pozytywnie, podkreślając ich autentyczne zaangażowanie i gotowość do działania wobec codziennych przejawów nierówności.

Z jednej strony przedstawicielki czwartej fali prowadzą zatem krytyczną polemikę z ideami postfeminizmu, wskazując jego wewnętrzne napięcia: obietnicę wolności i indywidualnej sprawczości zestawioną z odtwarzaniem norm neoliberalnych, które nierzadko ukrywają strukturalne źródła nierówności. Rosalind Gill podkreśla, że postfeministyczny sposób myślenia przesuwając odpowiedzialność za opresję na same kobiety, traktując ich położenie jako wynik osobistych wyborów¹⁸⁸. Z drugiej zaś strony nie brakuje opinii, że czwarta fala

podobnie jak trzecia, jest podzielona i złożona; często występuje w niej wzmacnianie dążenie jednostki i koncentracja na atrakcyjnych pojęciach takich jak „wybór”, „empowerment” i „sprawczość”. Idee te są obecne nawet w aktywizmie feministycznym, który pozornie podważa lub kwestionuje ideę kobiet – a może dokładniej niektórych kobiet – jako zdolnych do dokonywania własnych wyborów poza ograniczeniami wyraźnie patriarchalnego społeczeństwa¹⁸⁹.

Zarazem we współczesnych wytworach popkultury można dostrzec zarówno współistnienie, jak i przenikanie się postfeminizmu oraz elementów czwartej fali feminizmu. Zgadzam się zatem z twierdzeniem, że współczesna krytyka feministyczna

musi dostosować się do epoki, w której wspólnotowe formy działania politycznego słabną, a zaczynają odgrywać rolę coraz bardziej złożone koncepcje indywidualnej sprawczości, umożliwiające określenie większego zakresu osobistego wyboru i odpowiedzialności. Takie analizy oferują alternatywne sposoby rozumienia kategorii „postfeministki” [...] – nie jako patriarchalnego symbolu czy nieudanej feministki, lecz jako [...] wieloaspektowo zaangażowanych jednostek¹⁹⁰.

¹⁸⁶ R.R. Prieto, M. López Belloso, M. Silvestre, *The Fourth Wave in Audiovisual Content: A True Achievement of Feminism?*, dz. cyt., s. 420.

¹⁸⁷ D. Aitkenhead, *Laura Bates Interview: 'Two Years Ago, I Didn't Know What Feminism Meant.'*, „The Guardian”, 24 stycznia 2014, <http://www.theguardian.com/world/2014/jan/24/laura-bates-interview-everyday-sexism>, [dostęp: 20.12.2025].

¹⁸⁸ R. Gill, *Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility*, „European Journal of Cultural Studies” 2007, nr 10, s. 153.

¹⁸⁹ N. Rivers, *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave*, dz. cyt., s. 24.

¹⁹⁰ S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism...*, dz. cyt., s. 169. Zob. także: P.S. Mann, *Micro-Politics: Agency in a Postfeminist Era*, Minneapolis–Londyn 1994.

Dzieje się tak, gdyż – jak zauważa Shelley Budgeon – „sprzedawalność dyskursu feministycznego w tej spopularyzowanej formie czyni go tak przystępnym i w związku z tym łatwo dostępnym dla młodych kobiet w kontekście ich codziennego życia”¹⁹¹. Obecność treści feministycznych w popkulturze, mediach społecznościowych i innych przestrzeniach internetu jest charakterystyczne zarówno dla trzeciej i czwartej fali feminizmu, jak i dla postfeminizmu. Współczesne narracje łączą postfeministyczne idee wzmocnienia kobiet i przekonania ich o własnych możliwościach z czwartofalowym aktywnym przeciwstawianiem się zagrożeniom wynikającym z patriarchalnego porządku, realizowaniem misji „ratowania świata” czy celebrowaniem różnorodnie rozumianego siostrzeństwa, tworząc złożone modele kobiecej sprawczości. Taki pogląd można również odnaleźć w badaniach Nicoli Rivers, według której „kultura popularna oraz współczesne dyskusje o feminizmie zostały – jak się wydaje – tak silnie nasyczone postfeministyczną wrażliwością, że coraz trudniej jednoznacznie określić, gdzie kończy się postfeminizm, a gdzie zaczyna czwarta fala feminizmu”¹⁹². O ile wciąż powstają narracje, w których „stary smok patriarchy został pokonany, a przyszłość należała do kobiet – pod warunkiem, że były wystarczająco odważne (lub wyzwolone), by sięgnąć po nią ręką”¹⁹³, coraz częściej pojawiają się „hybrydy”, w których na barkach „silnych” i „niezależnych” bohatererek spoczywa misja walki z systemem opresyjnym (nie tylko!) dla kobiet.

Analogicznie do ukazanych powyżej różnych wizji kobiecości należy również wspomnieć o nowym spojrzeniu na męskość, bowiem we współczesnym świecie mają miejsce „gwałtowne i nieprzerwanie dokonujące się zmiany w kulturze (szczególnie masowej) i obyczajowości”¹⁹⁴, które wymagają zredefiniowania pojęć „mężczyzna” i „męskość”¹⁹⁵. W dysertacji korzystam głównie z rozpoznań Raewyn Connell, która wyróżniła cztery typy mękości. Pierwszy to męskość hegemoniczna (hegemonic), „która może być zdefiniowana jako konfiguracja praktyk genderowych akceptująca

¹⁹¹ S. Budgeon, *Emergent Feminist (?) Identities: Young Women and the Practice of Micropolitics*, „European Journal of Women’s Studies” 2001, nr 1, s. 18.

¹⁹² N. Rivers, *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave*, dz. cyt., s. 16.

¹⁹³ Tamże, s. 20.

¹⁹⁴ M. Doroba-Sawa, *W labiryncie męskiej tożsamości: hipermaskulinizacja versus feminizacja ciała i sublimacji osobowości*, „Przegląd Pedagogiczny” 2008, nr 2.

¹⁹⁵ Por. A. Maślanka, *Świat do rozbiórki. O mękości w „Czeskim Raju” Jaroslava Rudiša* [w:] *Obszary polonistyki 7...*, dz. cyt., s. 12.

legitymizację patriarchatu gwarantującego dominującą pozycję mężczyzn i podporządkowaną kobiet”¹⁹⁶. Drugi, męskość podporządkowana (*subordination*), dotyczy „specyficznych relacji płciowych w grupie mężczyzn opartych na dominacji/podporządkowaniu”¹⁹⁷. Najczęściej odnosi się do „górowania mężczyzn heteroseksualnych nad homoseksualnymi”¹⁹⁸, choć wykluczenia mogą doświadczyć również heteroseksualni mężczyźni i chłopcy. Trzeci typ to męskość współuczestnicząca (*complicity*), która „korzysta z patriarchatu”¹⁹⁹, a tym samym jest współwinna opresji. Ostatni model, męskość marginalizowana (*marginalization*), obejmuje „relacje między męskością hegemoniczną i podporządkowaną w klasach społecznych i grupach etnicznych”²⁰⁰. To forma męskości, która jest potencjalnie hegemoniczna, ale w praktyce pozostaje ograniczona przez inne struktury władzy, np. klasę społeczną, pochodzenie etniczne czy niepełnosprawność. Warto dodać, że Connell wraz z Jamesem W. Messerschmidtem po latach powróciła do koncepcji męskości hegemonicznej i poddała ją rewizji w odpowiedzi zarówno na rozwój badań empirycznych, jak i na długotrwałą krytykę teoretyczną. W artykule *Hegemonic Masculinity – Rethinking the Concept* (2005) autorzy podkreślają, że męskości hegemonicznej nie należy rozumieć jako stałego typu ani zestawu cech. Ponadto „nie oznaczała przemocy, choć mogła być wspierana siłą; oznaczała dominację osiąganą poprzez kulturę, instytucje i perswazję”²⁰¹. Odnosząc się do zarzutów typologicznej sztywności, Connell i Messerschmidt wskazują, że wcześniejsze użycia tego pojęcia zbyt często redukowały je do statycznej hierarchii, podczas gdy relacje płciowe mają charakter historycznie zmienny i wewnętrznie sprzeczny, bowiem męskość nie jest jednorodna ani jednolita nawet w obrębie jednej struktury. Autorzy jednoznacznie odrzucają „jednowymiarowe ujęcie hierarchii oraz cechowe koncepcje płci”²⁰² i postulują przeformułowanie pojęcia tak, by uwzględniło

¹⁹⁶ R. Connell, *Masculinities*, Berkeley–Los Angeles 2005, s. 77.

¹⁹⁷ Tamże, s. 78.

¹⁹⁸ Tamże.

¹⁹⁹ Tamże.

²⁰⁰ Tamże, s. 80–81.

²⁰¹ R.W. Connell, J.W. Messerschmidt, *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*, „Gender and Society” 2005, nr 6, s. 832.

²⁰² Tamże, s. 829. O męskości hegemonicznej zob. także: R. Howson, J. Hearn, *Hegemony, Hegemonic Masculinity, and Beyond* [w:] *Routledge International Handbook of Masculinity Studies*, red. L. Gottzén, U. Mellström, T. Shefer, Oxon–Nowy Jork 2020. W odniesieniu do tej koncepcji warto również pamiętać

wielopoziomowość męskości (lokalną, regionalną i globalną), sprawczość grup podporządkowanych oraz możliwość zmiany w obrębie konfiguracji hegemonicznych. Co istotne, ponownie podkreślają, że męskość hegemoniczna nie musi być najczęściej realizowaną formą męskości ani bezpośrednim wyrazem przemocy, lecz konfiguracją uprawomocnioną przez zgodę, instytucjonalizację i legitymizację kulturową, a jednocześnie otwartą na kontestację i przekształcenia.

Te ustalenia wpisują się także we współczesne teorie męskości, w których zakłada się, że „męska tożsamość płciowa nigdy nie jest stabilna; to, co ją warunkuje, jest ciągle redefiniowane i renegocjowane, a płciowy performans jest wciąż odgrywany na nowo. Niektóre motywy i tropy powracają w każdej epoce, lecz są doświadczane w inny sposób”²⁰³. Należy podkreślić, że w postfeministycznych wytworach popkultury, jak wskazują Yvonne Tasker i Diane Negra, męskość heteroseksualna bywa „przedstawiana jako komiczna – choć tymczasowo i w określonych okolicznościach”²⁰⁴. Steven Cohan dodaje, że taka męskość jest „identyfikowana raczej jako problematyczna niż opresyjna”²⁰⁵. Według Stephanie Genz i Benjamin Brabona postfeministyczny mężczyzna często posiada protezę „jako przedłużenie swojej męskości (np. laska doktora House’a), by ukryć fakt, że nie jest już kompletny, ani hegemoniczny”²⁰⁶. Choć taka reprezentacja męskości może wydawać się zabawna dla odbiorców i odbiorczyń (gdyż pokazuje mężczyznę niesamodzielnego i słabego, zależnego od przedmiotów, co kontrastuje z tradycyjnym wyobrażeniem hegemonicznej, silnej męskości – stąd efekt komiczny lub ironiczny), w istocie stanowi zamaskowanie trwałych problemów związanych z patriarchalnym porządkiem, a nie ich podważenie. Mechanizm „samodoskonalenia” przez konsumpcję pokazuje też, że krytyka ogranicza się do indywidualnych zachowań, zamiast do systemowych nierówności – co sprawia, że postfeministyczne narracje bywają pozornie progresywne, a w praktyce okazują się konserwatywne i opresyjne dla obu płci.

o rozważaniach Antonia Gramsciego w kontekście instytucjonalnej i społecznej legitymizacji hegemonii. Por. A. Gramsci, *Zeszyty filozoficzne*, tłum. B. Sieroszewska, Warszawa 1991.

²⁰³ M. Mangan, *Shakespeare's First Action Heroes: Critical Masculinities in Culture both Popular and Unpopular*, nieopublikowany esej, 1997, s. 4; cyt. za: S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism...*, dz. cyt., s. 133.

²⁰⁴ D. Negra, Y. Tasker, *Introduction: Feminist Politics and Postfeminist Culture* [w:] *Interrogating postfeminism...*, dz. cyt., s. 15.

²⁰⁵ S. Cohan, *Queer Eye for the Straight Guise* [w:] tamże, s. 181.

²⁰⁶ S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism...*, dz. cyt., s. 133–134.

Zmiana spojrzenia na męskość jest wynikiem jej komercjalizacji. Męskie ciało, jak wcześniej kobiece, zostaje „wykorzystane jako obiekt seksualny”²⁰⁷ i utowarowione. Transformacje medialnych obrazów męskości, jakie zaszły w kulturze Zachodu w II połowie XX wieku, spowodowały wykluczenie wielu grup mężczyzn. Jak wskazuje Tim Edwards:

bogaci, przystojni i dobrze sytuowani młodzi mężczyźni byli coraz bardziej społecznie cenieni w porównaniu do starszych, brzydszych lub biedniejszych mężczyzn. Ci, którzy mieli urodę, wysoki dochód i czas, nigdy nie mieli tylu możliwości, jakie dawał im rozwój męskiego stylu i mody. Ale ci, którym brakowało szczęścia, urody lub czasu, nigdy nie mieli tak źle²⁰⁸.

Tym samym „tożsamość męska i męskość stały się niestabilne, łatwo podważalne, coraz bardziej przenośne, otwarte na (re)apropriację i w ciągłym ruchu”²⁰⁹. Zaprezentowany dyskurs znajduje odzwierciedlenie we współczesnych renarracjach – kategorii, której przyjrę się w następnym podrozdziale.

I.4. Retelling jako strategia reinterpretacji

Odczytywanie znanych z kultury tekstów *ex novo* realizuje się przede wszystkim w strategii pisarskiej nazywanej retellingiem²¹⁰. W polskim literaturoznawstwie to zjawisko nie doczekało się jeszcze pełnej, wyczerpującej definicji. W literaturze przedmiotu funkcjonuje wiele propozycji określenia retellingu, różniących się zakresem, uwzględnieniem „pierwowzoru” czy sposobem rekonstruowania opowieści. W związku z tym należy dokonać przeglądu dotychczasowych stanowisk badaczy i badaczek.

Lidia Gąsowska nazywa retelling „po-wtórny, po-nowny opowiadaniem”²¹¹, nie precyzując jednak jego granic ani nie formułując pełnej definicji. Wskazuje przy tym na powiązania z *fanfiction* (tzw. „fanfikami”), czyli twórczością fanowską opartą na dziele innego autora bądź autorki. W ujęciu Krystiana Sai retelling podważa „kanoniczność

²⁰⁷ J. Beynon, *Masculinities and Culture*, Buckingham–Philadelphia 2002, s. 103.

²⁰⁸ T. Edwards, *Men in the Mirror: Men's Fashion, Masculinity and Consumer Society*, Londyn 1997, s. 133–134.

²⁰⁹ S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism...*, dz. cyt., s. 135.

²¹⁰ Zob. K. Matuszko, M. Głos, *Retelling [hasło]*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2026, nr 1, [w druku].

²¹¹ L. Gąsowska, *Fan fiction, czyli złoto dla zuchwałych. Pomiędzy pragnieniem narracji a realizacją opowieści* [w:] *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław 2009, s. 449.

niektórych opowieści, kreując nowy ogląd zastanej rzeczywistości”²¹². Użyteczność terminu jest potwierdzona opiniami samych pisarzy, Andrzej Sapkowski scharakteryzował retelling następująco:

retelling jest słowem obcym, mającym jednak tę przewagę nad rodzimymi, że w sposób krótki, zwięzły, wdzięczny a konkretny definiuje pojęcie, które – marnując słowa – musielibyśmy określić jako ponowne opowiedzenie bardziej lub mniej znanych historii. Przy czym ponownie opowiada się mity, legendy, podania, bajki i mniej lub bardziej kanoniczne dzieła literackie – w tym także retellingi zrobione wcześniej przez innych autorów. [...] zawiera dwa elementy – jednym jest owo zawarte w tytule „jak to było naprawdę”, albowiem ambicją autora jest, aby czytelnik [...] daną wersję mitu czy baśni przyjął jako prawdziwą, a przynajmniej literacko prawdziwą. Drugim elementem jest euhemeryzacja [...], zabieg polegający na eliminowaniu elementów bajkowości. W przypadku fantasy euhemeryzacja [...] eliminuje bajkowość, pozostawiając magię²¹³.

Na nieprecyzyjność tej definicji wskazał Maciej Skowera, twierdząc, że Sapkowski „ograniczając zakres pojęcia retelling do grupy utworów mówiących «jak to było naprawdę», bierze pod uwagę głównie teksty ujawniające «prawdziwą historię», którą tradycyjne warianty opowieści miałyby fałszować”²¹⁴. Badacz podkreślił niewystarczalność formuły pisarza i wskazał na wynikające z niej komplikacje:

co jednak zrobić choćby z opowiadaniem Petera Cashoralego ze zbioru *Fairy Tales: Traditional Stories Retold for Gay Men*, w których metamorfozom ulegają przede wszystkim płeć oraz orientacja seksualna postaci? Czy to retellingi baśni? W ich przypadku nie mamy przecież do czynienia z pokazaniem „oryginalnej”, „prawdziwej” historii, lecz z wprowadzeniem odmiennej perspektywy przy zachowaniu pozostałych topicznych elementów opowieści²¹⁵.

Postuluje zatem podział na literacki retelling i *rewriting*. Drugim pojęciem posługują się chętnie Agnieszka Izdebska i Danuta Szajnert, wykazując, że „*re-writing*, *ré-écriture*, prze-pisywanie – to pisanie od nowa już napisanego”²¹⁶, a „prze-pisuje się [...] teksty, nie tylko literackie, którym przysługuje szczególny status kulturowy. Są to zazwyczaj takie teksty, które należą do jakiegoś kanonu (o ambicjach uniwersalnych lub lokalnego, archiwalnego lub aktualnego)”²¹⁷. Zdaniem Skowery, posługującego się tezami Stevena Connora, *rewriting* „różni się od innych form kulturowego

²¹² K. Saja, *Retelling w historiach alternatywnych*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2021, nr 9, s. 120.

²¹³ A. Sapkowski, *Retelling, czyli „jak to było naprawdę”* [w:] tegoż, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, wyd. II rozsz., Warszawa 2011, s. 39.

²¹⁴ M. Skowera, *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2, s. 44.

²¹⁵ Tamże, s. 44–45.

²¹⁶ A. Izdebska, D. Szajnert, *Od redakcji*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, z. 2, s. 7.

²¹⁷ Też, *Wstęp* [w:] *Literatura prze-pisana. Od „Hamleta” do „slashu”*, red. też, Łódź 2015, s. 7.

naśladownictwa przede wszystkim tym, że zakłada szczegółowy i ścisły związek z pojedynczym tekstowym poprzednikiem”²¹⁸. W przekonaniu polskiego naukowca „stosowanie pojęć prze-pisywanie czy *rewriting*, jak sądzę, wydaje się zaś zasadne w kontekście utworów bazujących na omówionych wcześniej literackich baśniach nowoczesnych”²¹⁹, natomiast „współczesne dzieła, które odwołują się do topiki kanonicznych baśni tradycyjnych, określać natomiast należy mianem *retellingów*”²²⁰. Finalnie Skowera konstatuje, że „podczas gdy *rewriting* wymaga pierwowzoru w postaci jednostkowego, oryginalnego tekstu w formie pisanej, *retelling* odsyła nas do sytuacji ustnego opowiadania”²²¹. Rozróżnienie *retellingu* i „prze-pisania” pojawia się także w publikacji Magdaleny Bednarek, według której „o ile *retelling* ma wymiar głównie estetyczny, w prze-pisywaniu priorytetem jest cel polityczny”²²². Zarazem naukowczyni w dalszej części swego wywodu wykazuje, że w jej optyce „prze-pisywanie” to „intertekstualna praktyka polegająca na takim opowiedzeniu znanej fabuły, by stanowiła ona reinterpretację pre-tekstu. *Retelling* jest dla niego synonimem i nie ogranicza się do baśni. Spotkać można opowiedziane na nowo mity greckie, opowieści Szekspirowskie czy biografie”²²³. Z kolei Anita Całek o *retellingu* wypowiada się następująco:

choć część badań dotyczących *renarracji* wyraźnie wchodzi w zakres *retellingu* (nie tylko w odniesieniu do fantastyki, ale przede wszystkim do mitów), nie są one związane z coraz częściej pojawiającym się w obszarze fantastyki zjawiskiem powracania do opowieści utrwalonych w kulturze, obejmującym przede wszystkim fabuły baśniowe oraz legendy (na przykład arturiańską), a nawet znaczące teksty literackie (choćby *Fausta* Goethego czy *Króla Elfów* tegoż)²²⁴.

Dodaje także, że w polskim literaturoznawstwie brak ekwiwalentu tego angielskiego wyrażenia²²⁵, jednakże obecnie można mówić o przyjęciu obcojęzycznego terminu – nie tylko przez rodzimą akademię, lecz również rynek wydawniczy. Zdaniem

²¹⁸ M. Skowera, *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*, dz. cyt., s. 47. Zob. także: S. Connor, *Rewriting Wrong: On the Ethics of Literary Reversion* [w:] *Liminal Postmodernisms: The Postmodern, the (Post-)Colonial, and the (Post-)Feminist*, red. T. D’haen, H. Bertens, Amsterdam-Atlanta 1994, s. 80.

²¹⁹ M. Skowera, *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*, dz. cyt., s. 47.

²²⁰ Tamże, s. 48.

²²¹ Tamże.

²²² M. Bednarek, *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*, Poznań 2020, s. 89.

²²³ Tamże, s. 168.

²²⁴ A. Całek, *Retelling w literaturze fantastyki: od renarracji do metafikcji* [w:] *Tekstowe światy fantastyki*, red. M. Leś, W. Łaskiewicz, P. Stasiewicz, Białystok 2017, s. 45.

²²⁵ Tamże, s. 47.

badaczką synonimicznie do retellingu używa się określeń renarracja²²⁶, rewokacja, reinterpretacja lub prefiguracja, które „wydają się jednak nadmiernie upraszczające i prowadzące do interpretacyjnych nieporozumień”²²⁷. Swój pogląd opiera na rozpoznaniach Henryka Markiewicza i Marzeny Walińskiej w kontekście opowieści mitycznych. Markiewicz umieszcza określenie renarracja

w szeregu możliwych filiacji (zbieżności genetycznych) między mitem a nawiązującym do niego tekstem literackim: renarracja definiowana jest jako powtórzenie tradycyjnego mitu w odróżnieniu od zabiegów, które wprowadzają do tekstu zmiany. Badacz wymienia wśród nich: transformację fabularną (modyfikującą fabułę mityczną poprzez kondensację, eliminację, permutację, modyfikację i amplifikację mitemów), reinterpretację (adaptującą, polemiczną, antytetyczną) i transpozycję (przez którą rozumie przeniesienie całych mitów lub ich składników w inną czasoprzestrzeń kulturalnospołeczną). Podobnie czyni Walińska: w rozdziale *Fabularne motywy mityczne* omawia kolejno: renarrację, rewokację, prefigurację, reinterpretację i transpozycję; wszystkie zjawiska są związane z wykorzystaniem fabuły mitycznej, różnią się natomiast stopniem wprowadzanych zmian²²⁸.

Choć powyższe ujęcia są cenne i merytorycznie uzasadnione – trafnie wskazują różne strategie modyfikacji tekstów źródłowych i sposób ich wykorzystania w literaturze – nie wystarczają do opisu złożoności zjawiska współczesnego retellingu. Poszczególne próby rozróżnienia retellingu i rewrtingu nie obejmują bowiem wszystkich możliwych wariantów aktualnie dostępnych reinterpretacji, nie uwzględniają ich różnorodnej formy ani sposobów adaptacji topiki i motywów. W obliczu literackiego skomplikowania i wielorakości historyczno-społecznych oraz kulturowych kontekstów sztywne podziały definicyjne wydają się proponować zbyt wąskie kategorie. Rynek literacki powszechnie przyjął anglofonski termin *retelling* jako określenie wszystkich reinterpretacji klasycznych narracji, niezależnie od tego, czy bazują one na pierwowzorach pisanych, ustnych czy kanonicznych. Nie widzę dziś zatem uzasadnienia dla jeszcze niedawno zajmującej teoretyków i teoretyczki potrzeby wprowadzania dodatkowych niuansów terminologicznych, które nazbyt szybko ulegają dezaktualizacji wobec nieustannie

²²⁶ To pojęcie w kontekście polskich badań nad reinterpretacjami baśni wprowadziła Kamila Kowalczyk. Zob. też, *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru „Kinder- und Hausmärchen” Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni popularnej*, Wrocław 2016. Taż, *Czy wszyscy znają Jasia i Małgosię? : problem kanonu baśniowego na przykładzie baśni ze zbioru „Kinder- und Hausmärchen” Wilhelma i Jakuba Grimmów*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2017, nr 2. Taż, *Transformacje wzorców baśniowych w literaturze dziecięcej obecnej na współczesnym rynku wydawniczym*, „Literatura i Kultura Popularna” 2017, nr XXIII.

²²⁷ Tamże, s. 50.

²²⁸ Tamże. Zob. także: H. Markiewicz, *Literatura a mity* [w:] tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989, s. 71–76. M. Walińska, *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, Katowice 2003, s. 30–75.

powstających w nurcie retellingu nowych form i strategii narracyjnych. Co więcej, obecnie pojęcie to na szeroką skalę funkcjonuje w literaturze popularnej i blogosferze w sposób stosunkowo prosty, jako ogólne określenie wszelkich reinterpretacji klasycznych narracji. Proponuję zatem przyjąć, że retelling to strategia twórcza polegająca na ponownym opowiedzeniu istniejących już narracji kulturowych (takich jak np. mity, legendy, baśnie lub inne utwory z kanonów literatur światowych). Stanowi ich przetworzenie z perspektywy innej niż utrwalona w wyobraźni zbiorowej. Ma różnorodne ramy analityczne – m.in. feministyczne, queerowe, postkolonialne czy interseksjonalne – które pozwalają uwypuklić pomijane dotąd sensory i hierarchie. Posługujące się nim pisarze i pisarki mogą odtwarzać kluczowe elementy rozpoznawalnej wersji opowieści funkcjonującej w kulturze, lecz równie często poddają je reinterpretacji, dekontekstualizacji, a także dekonstrukcji. Określenia retelling, renarracja, reinterpretacja, reimaginacja oraz prze-pisanie traktuję więc synonimicznie. Zgadzam się także z Aleksandrą Mikinką, według której retelling

jest dziś terminem dużo szerszym, odnoszącym się nie tylko do historii, legend i mitologii, ale także do baśni i rozmaitych kulturowych przekazów. Opowiedzieć na nowo można bodaj wszystko, co dobrze zakorzeniło się w przekazie kulturowym: powtórzyć znany utwór w taki sposób, by stał się osobnym, samodzielny dziełem²²⁹.

Warto dodać, że według Janiny Abramowskiej w renarracji mitu „zawsze, choćby za sprawą języka, konwencji narracyjnych, na tradycyjną strukturę nakłada się nową warstwę znaczeń związanych ze świadomością współczesną”²³⁰. Nie jest to zatem neutralny proces twórczy, wyłącznie artystyczno-estetyczna metamorfoza tekstu kultury.

Powyższe konstatacje ukazują nie tylko żywotność retellingu we współczesnej literaturze i kulturze, ale także jego pojemność i atrakcyjność. Ponadto dowodzą, że tego rodzaju przetworzenie opowieści, mimo oparcia na pierwotnym materiale, nie ma wyłącznie wtórnego charakteru, lecz nosi znamiona oryginalności. Tak rozumiane renarracje są dziś szczególnie często pisane przez kobiety. Jak wskazuje Grażyna Lasoń-Kochańska: „opowiadając znane wątki na nowo, bądź przedstawiając ich liczne wersje,

²²⁹ A. Mikinka, *Retelling mitów i legend w słowiańskiej fantastyce*, „Ruch Literacki” 2020, z. 5, s. 545.

²³⁰ J. Abramowska, *Serie tematyczne [w:] tejsze, Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 40.

autorki wpisują się w feministyczny dyskurs; reinterpretują rzekome uniwersalia, tkwiące u korzeni kultury”²³¹. Ideologiczne „prze-pisywanie” historii jest „wręcz kluczowe dla ponowoczesnych opowieści”²³², w których dostrzega się „polemikę z tradycyjnym, patriarchalnym obrazem ról płciowych i próbę prowadzenia opowieści zgodnie z postulatami krytyki feministycznej”²³³.

Zjawisko to można rozumieć także jako apokryfizację „odzyskanych” narracji, wyodrębnioną przez Elizę Szybownicę. Proces ten polega na takim budowaniu fabuły, by sprawiała wrażenie ujawniania prawdziwych przeżyć bohaterów w odniesieniu do tekstu uznawanego za kanoniczny. Badaczka wyjaśnia, że apokryfizacja wiąże się z rewizją

fabuły mitycznej, biblijnej, baśniowej, powieściowej, biograficznej czy historycznej zaczerpniętej z biblioteki patriarchy. Polega na stworzeniu iluzji ujawnienia prawdziwych losów bohaterek w tekście kanonicznym i jest literackim odpowiednikiem pełnych gorzkości i nadziei manifestów drugiej fali. Jej teoretyczne zaplecze stanowi więc krytyka dominujących androcentrycznych form kultury i postulat wynalezienia alternatywnej kultury kobiecej. Jakkolwiek tonacja apokryficznych demaskacji bywa różnobarwna (niektóre są zaledwie przekornymi renarracjami, inne to patetyczne oskarżenia), opierają się na przekonaniu, że powszechnie znane opowieści mityczne, baśniowe, literackie przyczyniają się do utrwalania i powielania patriarchalnego *status quo*²³⁴.

W efekcie retellingi, poprzez akcentowanie postaci wcześniej peryferyjnych, przekształcają „pierwowzory” opowieści, a tym samym uwydatniają różnorodne punkty widzenia na fabułę oraz inspirujące ją realia społeczne, polityczne, kulturowe. Dzięki temu zostają podważone hierarchiczne systemy wartości obecne także w literaturze. W rezultacie krytyka patriarchalnych założeń, które przez długi czas stanowiły fundament tradycyjnego pojmowania literatury, staje się istotnym punktem odniesienia dla tej twórczości, traktowanej jako wyraz sprzeciwu wobec utrwalonych wzorców narracyjnych. Retellingi przyjmują charakter przekształcający: „oryginał” (baśń, utwór z literatury światowej lub mit, rozumiane jako hipotekst) zostaje przetworzony i staje się hipertekstem. Najistotniejsze komponenty tego procesu to świadome sięgnięcie po określoną opowieść, jej dostosowanie do współczesnych realiów – kulturowych,

²³¹ G. Lasoń-Kochańska, *Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2004, nr 3, s. 173.

²³² M. Skowera, *Baśń i baśniowość w kulturze popularnej początku XXI w. Moda – trend – postmodernizm*, praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013, s. 104.

²³³ Tamże.

²³⁴ E. Szybownicz, *Inne historie kobiet. Apokryfy feministyczne w prozie Izabeli Filipiak* [w:] *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010, s. 34.

społecznych, a często także historycznych – oraz nadanie jej nowych znaczeń poprzez reinterpretację „oryginalnych” treści zgodnie z aktualnymi wartościami, przekonaniem i potrzebami współczesnych odbiorców i odbiorczyń.

We współczesnych retellingach stosunkowo najczęściej pojawia się perspektywa feministyczna, queerowa oraz szeroko pojęta inkluzywność. Autorki – rzadziej autorzy – wykorzystują znane narracje jako przestrzeń do renegocjowania ról płciowych, podważania stereotypów oraz przywracania głosu postaciom z dalszego planu, zwłaszcza bohaterkom funkcjonującym na obrzeżach tradycyjnych opowieści. W tych utworach powracają motywy charakterystyczne dla feminizmu czwartej fali – takie jak krytyka normatywnych modeli kobiecości i męskości, uwypuklanie doświadczeń dotąd marginalizowanych bohaterek oraz rozważania na temat cielesności i seksualności. Obok nich obecne są także elementy postfeminizmu, koncentrującego się na indywidualnej autonomii postaci oraz reinterpretacji schematów społecznych w kontekście współczesnych norm i wartości. Silnie zaznacza się również obecność wątków queerowych – zarówno w formie wprowadzenia nieheteronormatywnych relacji, jak i przepisania dynamik płci czy tożsamości bohaterów i bohaterek. W wielu utworach pojawiają się ponadto elementy różnorodności etnicznej, rekonfigurowane w taki sposób, by odzwierciedlać współczesną świadomość dotyczącą wielokulturowości, wyobrażenia o proporcjonalności reprezentacji i skalę udziału ludności pozaeuropejskiej w społecznościach Zachodu. Choć część retellingów powstaje z myślą o dorosłych odbiorcach i odbiorczyniach, wiele z nich funkcjonuje także w ramach literatury young lub new adult, która wyjątkowo dobrze przyjmuje opowieści o emancypacji, tożsamości i przechwytywaniu klasycznych wzorców w celu ich przepisania dla nowych pokoleń.

I.5. W stronę literatury dla młodych – o kategoriach young i new adult

Young adult to kategoria literatury kierowana do tzw. „młodych dorosłych” – nastolatków i nastolatek między dwunastym a osiemnastym rokiem życia²³⁵. Na rozróżnienie – i wbrew pozorom istotne różnice – między literaturą młodzieżową i young adult wskazywał Maciej Skowera:

²³⁵ [b.a.], *Genre Glossary* [w:] *2015 Novel and Short Story Writer's Market*, red. R. Randall, Cincinnati, 2014, s. 498–500.

sprawę gmatwa także coraz popularniejszy i w Polsce termin *young adult literature* („literatura młodych dorosłych”) [...]. Nazwę *young adult literature* stosuje się współcześnie w odniesieniu do coraz większej liczby utworów – i to nie tylko powstałych w USA. Czy oznacza ona to samo, co polskie pojęcie „literatura młodzieżowa”? Wydaje mi się, że nie do końca. Sama kategoria wiekowa *young adult* jest trudna do określenia [...]. Mam wrażenie, że formuła *young adult literature* sugeruje pewne przesunięcie akcentów – zastosujemy ją, jeśli utworom, o których będziemy mówić, bliżej będzie w naszej opinii do literatury dorosłej (zwłaszcza popularnej) niż do tekstów postrzeganych jako dziecięce, a w przypadku nazwy „literatura młodzieżowa” – będzie chyba odwrotnie²³⁶.

Można z tego wnioskować, że Skowera raczej wskazuje kierunkowe różnice między literaturą młodzieżową a *young adult*, ale sam przyznaje, że granice są płynne. W praktyce literatura *young adult* często opisuje konfrontację nastolatków i nastolatek z doświadczeniami i problemami świata dorosłych, takimi jak relacje miłosne, seksualność, przemoc, presja społeczna czy dorosłe wybory życiowe – co wyjaśnia wrażenie „przesunięcia akcentu” w stronę literatury dla dorosłych, o którym wspomina Skowera.

Kategorię tę współcześnie przejął także polski rynek wydawniczy – nie tylko w kontekście adresowania danego utworu do pewnej grupy wiekowej, ale i nazwach wydawnictw: np. We Need YA (imprint Wydawnictwa Poznańskiego), You&YA (imprint Wydawnictwa Muza), YA! (imprint Grupy Wydawniczej Foksal), OdyseYA (imprint Wydawnictwa Znak), Books4YA (imprint Wydawnictwa Zielona Sowa), BeYA (imprint Grupy Wydawniczej Helion), Feeria Young (imprint Wydawnictwa Feeria), Young²³⁷ (imprint Wydawnictwa Kobiecego), YAsne! (imprint Wydawnictwa Lira), Time4YA (imprint Grupy Wydawniczej Publicat), YAgO! (imprint Wydawnictwa Greg), YaNA (łącznie w nazwie nie tylko *young*, ale i *new adult*, imprint Wydawnictwa Świat Książki). Z tego powodu zdecydowałam się na zapis prostą czcionką.

Gatunek ten jest dość dobrze ugruntowany w zagranicznej literaturze naukowej²³⁸. Przyjmuje się, że narodził się w Stanach Zjednoczonych, skąd wywędrował

²³⁶ A. Całek, K. Olkusz, A. Korczak, M. Skowera, *Ta dziwna instytucja zwana fantastyką młodzieżową*, „Creatio Fantastica” 2017, nr 1, s. 116–117.

²³⁷ Young w 2026 roku przekształciło się w Bliss. Zmiana była podyktowana poszerzeniem kręgu odbiorczego (zaczęto wydawać nie tylko literaturę *young*, ale i *new adult*).

²³⁸ Zob. np.: M. Cart, *Young Adult Literature: From Romance to Realism*, Illinois 2010. *Adaptation in Young Adult Novels: Critically Engaging Past and Present*, red. D.E. Lawrence, A.L. Montz, Londyn 2020. S. Mygind, *Young Adult Literature: Transmedia Transformations*, Cambridge 2023. N. Demir, M. Başak Uysal, *Young Adult Literature in an Age with Less Reader*, „Current Perspectives in Social Sciences” 2024, nr 2. C. Hintz, E.L. Tribunella, *Reading Young Adult Literature: A Critical Introduction*, Peterborough–Ontario 2024. L.A. Liang, R. Cromwell, D.J. Hacker, *The Impact of Children’s and Young*

do innych krajów zachodnich – szczególnie do Wielkiej Brytanii, gdzie zaczął się wyraźnie zakorzeniać pod koniec lat 70. XX wieku²³⁹. Następnie stopniowo rozszerzył swój zasięg poza anglosferę. W Polsce pojawił się w szerszym obiegu dopiero w XXI wieku, wraz z rosnącą dostępnością przekładów i popularyzacją globalnych trendów czytelniczych. Ewolucję tego zjawiska na rodzimym rynku wydawniczym w ciekawy sposób przedstawia w swoim artykule Jadwiga Mik²⁴⁰.

Utwory young adult pełnią głównie funkcję rozrywkową, lecz w pewnym stopniu także edukacyjną. Protagonistą lub protagonistką jest nastolatek lub nastolatka, a fabuła takich powieści koncentruje się na problematyce postrzeganej jako bliska współczesnym młodym odbiorcom lub odbiorczyniom²⁴¹. Pojawiają się w nich takie tematy jak dorastanie, pierwsze miłości, trudności rodzinne czy odkrywanie własnej tożsamości w okresie dorastania. Wielokrotnie poruszane są w nich kwestie społeczne – walka z reżimem politycznym, fallocentryzmem kulturowym lub wielopłaszczyznową dyskryminacją społeczną, przeciwdziałanie nierównościom klasowym i etnicznym. Ponadto autorzy i autorki literatury young adult tworzą i propagują wzorce ułatwiające samoidentyfikację tożsamościową – płciową, dotyczącą orientacji seksualnej, pochodzenia etc. Pojawiają się w nich również takie postfeministyczne idee jak wyzwolenie z patriarchalnych struktur, siostrzeństwo²⁴², dążenie kobiet do niezależności, konstruowanie „nietradycyjnych” portretów kobiet i mężczyzn²⁴³.

Z kolei termin new adult („nowy/a dorosły/a”) został użyty po raz pierwszy w 2009 roku, gdy wydawnictwo St. Martin’s Press wystosowało specjalne zaproszenie dla pisarzy i pisarek, zachęcające do tworzenia prozy podobnej do literatury young adult, ale

Adult Literature Courses on Teachers’ Selection of Global and Culturally Diverse Texts, „*Journal of Adolescent & Adult Literacy*” 2024, nr 2.

²³⁹ D. Belbin, *What is Young Adult Fiction?*, „*English in Education*” 2011, nr 2, s. 133.

²⁴⁰ J. Mik, „Całkiem szybka ewolucja”. *Wstęp do analizy okołopandemicznych przemian społecznych obiegów literatury młodzieżowej w Polsce*, „*Dzieciństwo. Literatura i Kultura*” 2024, nr 1. Zob. także: J. Hnatów, W. Kostecka, *Ćwierć wieku polskiej literatury młodzieżowej z perspektywy wrażliwości antropologicznej*, „*Tekstualia*” 2025, nr 4.

²⁴¹ S.K. Herz, D.R. Gallo, *From Hinton to Hamlet: Building Bridges between Young Adult Literature and the Classics*, Santa Barbara 1996, s. 8–9.

²⁴² Siostrzeństwo rozumiem za Luce Irigaray, która wskazała, że relacje między kobietami można badać w dwóch kierunkach: wertykalnym (wówczas opisywana jest relacja matek i córek), oraz horyzontalnym, który zakłada istnienie idei międzypokoleniowego siostrzeństwa. Zob. L. Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Paryż 1984, s. 86–87.

²⁴³ Zob. K. Arcimowicz, *Nowe wzory relacji mężczyzna — dziecko w polskich mediach* [w:] *Media elektroniczne — kreujące obraz rodziny i dziecka*, red. J. Izdebska, Białystok 2008, s. 228–229.

jednocześnie przekraczającej jej granice i atrakcyjnej także dla starszych (dojrzałych) czytelników i czytelniczek²⁴⁴. Wiek bohaterów i bohaterek tych utworów mieści się w przedziale 18–30 lat, a ich problemy obejmują nie tyle inicjację w świat dorosłych i pierwsze zetknięcie z ich problemami, ile są pewnego rodzaju afirmacją niezależności i samodzielności protagonistów i protagonistek formalnie już dorosłych, lecz wciąż poszukujących własnego miejsca w społeczeństwie i dążących do pełnego uformowania własnej indywidualności – począwszy od opisów starań o upragnioną pracę, konfliktów rodzinnych, a skończywszy na kwestiach związanych z depresją, uzależnieniami, przemocą i agresją, zaręczynami i małżeństwem, założeniem nowej rodziny oraz z seksem i odkrywaniem tożsamości płciowej, która w przypadku niektórych powieści jest sprawą najważniejszą²⁴⁵. Choć kategoria ta wydaje się słabiej ugruntowana w badaniach literaturoznawczych niż young adult, powstały już pierwsze opracowania naukowe²⁴⁶ i staje się coraz bardziej ekspansywna na rynku literackim, nie tylko zagranicznym, ale i polskim. Dowodem jest przywołana wcześniej nazwa Wydawnictwa YaNa oraz Bliss, a także zmiana logo Wydawnictwa We Need YA. Do października 2024 w ich logo widniał jednorożec. Później zastąpiono go samą nazwą wydawnictwa. Decyzję motywowano następująco:

dłaczego więc pożegnaliśmy jednorożca? Jednorożec był z nami od początku powstania marki, jednak na przestrzeni lat wiele się zmieniło. Zaczęły się u nas pojawiać mocniejsze tytuły, mroczniejsze, te z oznaczeniem +16, a w przyszłości takich książek będzie u nas więcej, bo otwieramy się też na literaturę New Adult. Jednorożec może czasami się kojarzyć ludziom z czymś niewinnym, dziecięcym. Nie chcemy, żeby ktoś kierował się tylko naszym logo w kwestii wyboru tytułu²⁴⁷.

²⁴⁴ B. Chappell, *Would You Read Novels Aimed at 'New Adults'?*, „The Guardian” 10 września 2012, <https://www.theguardian.com/books/2012/sep/10/new-adult-fiction>, [dostęp: 30.03.2024]. Zob. też: J. McAlister, *New Adult Fiction*, Cambridge 2021; A. Pattee, *Between Youth and Adulthood: Young Adult and New Adult Literature*, „Children's Literature Association Quarterly” 2017, nr 2.

²⁴⁵ L.S. Beckett, *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*, Londyn–Nowy Jork 2009, s. 119–126.

²⁴⁶ Zob. np.: J. McAlister, *Defining and Redefining Popular Genres: The Evolution of 'New Adult' Fiction*, „Australian Literary Studies” 2018, t. 33, nr 4. S. Kane, *Teaching and Reading New Adult Literature in High School and College*, Nowy Jork 2024.

²⁴⁷ Weneedyabooks, [post na Instagramie], 22 października 2024, <https://www.instagram.com/p/DBa0olhtBaH/>, [dostęp: 04.07.2025].

W Polsce wciąż brakuje gruntowniejszych rozpoznań poświęconych literaturze new adult²⁴⁸. Wzmianki o tej kategorii pojawiają się np. w artykule Sylwii Marciniak, która tak ją charakteryzuje:

współcześnie istotną część literatury dla młodzieży stanowi wspomniany już gatunek young adult, który skierowany jest do młodych dorosłych, będących nowszą koncepcją ujmowania młodzieży. Gatunek ten teoretycznie przeznaczony jest dla młodzieży, jednak granice wiekowe są niezwykle płynne. Pojawiają się informacje, że wydawcy nastawieni są na odbiorców w wieku 12–18 bądź 16–18 lat. Z kolei skierowana do trochę starszego grona odbiorców proza new adult dotyczy osób w wieku 18–25, 18–20 czy nawet 18–30 lat. W opracowywanych przez Bibliotekę Narodową (dalej: BN) raportach dotyczących czytelnictwa Polaków wyodrębniona została łączna kategoria dla osób w wieku 15–24 lata²⁴⁹.

Anouk Herman również podkreśla, że „lista wyznaczników literatury dla młodych czytelniczek i czytelników nie jest jednak ani zamknięta, ani precyzyjna”²⁵⁰, gdyż „wkraczająca na polski rynek kategoria literatury new adult wydaje się te niejasne podziały dodatkowo destabilizować, kreując grupę tzw. «nowych dorosłych» (świeżo upieczonych dorosłych, dorosłych nowicjuszy) w wieku od około 18 do 25 lat”²⁵¹. Jak widać, zagadnienie to wciąż pozostaje słabo rozpoznane w polu rodzimego literaturoznawstwa, operuje nieustalonymi jeszcze kategoriami i wyznacznikami, wymaga zatem dalszych pogłębionych badań.

Warto również zwrócić uwagę na jakość literacką powieści zaliczanych do kategorii young i new adult zarówno w zakresie ich konstrukcji fabularnej, sposobu kreowania postaci, jak i warstwy językowej. Aleksandra Korczak wskazuje, że

często nazywa się „młodzieżowymi” te teksty kultury popularnej, które są nie wyrafinowane artystycznie, niechlujne redakcyjnie lub tłumaczeniowo albo też zostały wydane w niewyszukanej, kiczowatej odsłonie. Wynika to z wciąż pokaźnego przeświadczenia o niskich wymaganiach czytelniczych młodzieżowego odbiorcy. Zakłada się, że nastolatki nie mają wielkich oczekiwań, podsuwa im utwory miażdżące etycznie i mizerne stylistycznie²⁵².

²⁴⁸ Zob. M. Głos, *Od ofiarności do (nie)zależności. Interpretacja mitu o Demeter i Korze Persefonie w postfeministycznych retellingach new adult*, dz. cyt. M. Głos. K. Matuszko, *Śladami postgotycyzmu. Trauma a rekwizytoria grozy we współczesnej popularnej anglosaskiej prozie new adult*, dz. cyt.

²⁴⁹ S. Marciniak, *Zmiany i perspektywy rozwoju polskiego rynku literatury dla młodzieży*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2021, nr 2, s. 129.

²⁵⁰ A. Herman, *Polska literatura young adult z reprezentacją LGBTQ+ w kontekście neoliberalnej asymilacji podmiotów queerowych*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2024, nr 1, s. 149.

²⁵¹ Tamże.

²⁵² A. Całek, K. Olkusz, A. Korczak, M. Skowera, *Ta dziwna instytucja zwana fantastyką młodzieżową*, dz. cyt., s. 116.

Diagnoza ta jest w dużej mierze trafna, zwłaszcza w kontekście gwałtownego rozwoju rynku literatury young i new adult w ostatnich latach. Znaczący wzrost poczytności i ogromny wzrost liczby utworów reprezentujących oba gatunki – zarówno w obszarze „produkcji” krajowej, jak i przekładów – doprowadziła do sytuacji, w której tworzy się i tłumaczy bardzo dużo i bardzo szybko, nierzadko kosztem jakości. Autorzy i autorki, kierując się logiką rynku, często bazują na utartych, sprawdzonych konwencjach fabularnych, które wprowadzicie niemal gwarantują komercyjny sukces, ale niekoniecznie sprzyjają wprowadzaniu innowacji czy zachowaniu walorów artystycznych.

Konsekwencją tego procesu jest obniżenie dbałości o jakość tekstów, zarówno na poziomie językowym (stylizacja, rejestr, poprawność, adekwatność przekładu), jak i treściowym (powtarzalność motywów, uproszczenia fabularne, schematyczne kreacje postaci). Co więcej, w wielu popularnych powieściach young i new adult promowane są zachowania lub relacje o charakterze przemocowym czy patologicznym, nierzadko podane w atrakcyjnej, romantyzującej formie i pozbawione właściwych oznaczeń wiekowych lub stosownych kontekstualizacji²⁵³.

Oczywiście w obrębie nurtów young i new adult pojawiają się również utwory, które przyciągają nie tylko interesującą treścią, lecz także charakteryzują się względnie starannym opracowaniem i profesjonalnym warsztatem literackim autorek lub autorów. Choć nie są to powieści wyrafinowane artystycznie w kontekście hermetycznie pojmowanej „literatury pięknej”, należy pamiętać, że funkcjonują w ramach literatury popularnej, której celem jest przede wszystkim angażowanie czytelników i czytelniczek oraz rezonowanie z ich doświadczeniami. W tym kontekście trudno oczekiwać od autorów i autorek kunsztu literackiego kojarzonego z klasyką beletrystyki czy wyrafinowanych eksperymentów stylistycznych. Wartość ich utworów tkwi raczej w zdolności do budowania więzi z odbiorcami i odbiorczyniami, podejmowania aktualnych tematów i wprowadzania młodzieży w świat literackich narracji w sposób przystępny i atrakcyjny.

²⁵³ Zob. M. Adamus, *Młodzi dorośli trzęsą rynkiem wydawniczym. Przyglądamy się literaturze young adult*, „Krytyka Polityczna”, 18 lutego 2023, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/magdalena-adamus-mlodzi-dorosli-young-adult-literatura-rynek-wydawniczy>, [dostęp: 30.01.2026].

W kolejnym rozdziale skupię się na retellingach baśni, traktując tę kategorię jako punkt wyjścia do analizy współczesnych strategii przekształcania tekstów kultury. Będą mnie interesować przede wszystkim sposoby reinterpretacji znanych narracji baśniowych, których modyfikacje – w przeciwieństwie do często bardziej radykalnych i twórczych reimaginacji utworów należących do kanonu literatury zachodniej – cechuje zazwyczaj większy stopień intertekstualnej zależności wobec „pierwowzoru”. Retellingi baśni najczęściej przyjmują bowiem formę rekontekstualizacji opartej na zachowaniu w znacznym stopniu struktury fabularnej i symbolicznego porządku oryginału, przy jednoczesnym uwspółcześnieniu realiów, perspektywy narracyjnej bądź aksjologii. W tym sensie można mówić o ich bardziej odtwórczym charakterze – nowa historia nadpisuje warstwy znaczeń, nie zrywając jednak całkowicie z archetypicznym rdzeniem opowieści.

ROZDZIAŁ II

Za siedmioma wersjami – o retellingach baśni

Baśnie stanowią współcześnie wyjątkowo inspirujące tworzywo literackie. Autorzy i autorki chętnie sięgają po te schematy narracyjne oraz motywy, przekształcając je na rozmaite sposoby i adaptując do nowych kontekstów. Choć są one kojarzone głównie z literaturą dziecięcą, współczesne retellingi funkcjonują przede wszystkim w obszarze prozy young i new adult. Wynika to z faktu, że baśń – jako narracja archetypiczna, oparta na symbolach, inicjacyjnych strukturach i wyrazistych konfliktach – wyjątkowo dobrze wpisuje się w potrzeby odbiorców i odbiorczyń na progu życiowej dorosłości. To właśnie w tej grupie wiekowej najczęściej ujawnia się potrzeba konfrontacji z motywami dojrzewania, decyzyjności, emancypacji oraz negocjowania własnej tożsamości. Retellingi baśni oferują gotowe modele fabularne, które pozwalają te procesy przepracować w sposób atrakcyjny, zrozumiały i emocjonalnie angażujący.

Co więcej, współczesne prze-pisania baśni stanowią przestrzeń, w której twórcy i twórczynie mogą odnawiać dawne opowieści, nasycając je tematami ważnymi dla młodzieży: kwestiami płci, sprawczości, cielesności, traumy, relacji romantycznych czy konfliktu między społecznymi oczekiwaniami a samostanowieniem. To sprawia, że retellingi – choć zakorzenione w formach gatunkowych postrzeganych jako „dziecięce” – pełnią dziś rolę nowoczesnych historii formacyjnych, szczególnie silnie rezonujących z młodymi dorosłymi.

Pojawiające się w nich popularne rozwiązania fabularne, znane choćby z *Pięknej i Bestii* (topos *enemies to lovers* – od wrogów do kochanków) czy *Kopciuszka* (relacja niewyróżniającej się spośród grupy kobiet bohaterki z wyjątkowym mężczyzną), stanowią fundament wielu wątków miłosnych. Motywy te są obecne zarówno w powieści fantastycznej, jak i romansowej, a także w hybrydycznym gatunku określanym mianem *romantasy* – powieści fantasy, w której dominuje komponent romansowy²⁵⁴.

²⁵⁴ Zob. R. Jones, *Romantasy: An Old Genre with a New Name*, „SFWA”, 25 lutego 2025, <https://www.sfw.org/2025/02/25/romantasy-an-old-genre-with-a-new-name/>, [dostęp: 21.11.2025].

Ciekawym przykładem tego typu utworów jest *Dwór cierni i róż* (2015, 2017)²⁵⁵ Sarah J. Maas. Powieść to zarazem retelling²⁵⁶ *Pięknej i Bestii*, jak i celtyckiej legendy. Ukochany głównej bohaterki nazywa się bowiem Tamlin – w celtyckim folklorze imię to nosi podstępny myśliwy, porywający i wykorzystujący zabłąkane w lesie dziewczęta, gdy tylko zerwą podwójną różę. Spętany czarem przez królową wrózek mężczyzna stał się strażnikiem kniei²⁵⁷ – mogła go uwolnić jedynie prawdziwa miłość. Maas trawestuje tę historię: powieściowy Tamlin, księżę różanego dworu wiosny, został zaklęty przez wiedźmę Fae i – podobnie jak w legendzie – uratować go mogła jedynie ukochana osoba. Pisarka odwraca fabułę ballady – Tamlin nie okazuje się czarującym i czułym księciem (choć wydaje się takim być w I tomie), lecz despotą i oprawcą, spod którego władzy protagonistka musi się uwolnić²⁵⁸.

Twórcy i twórczynie współczesnych renarracji – wychodząc z założenia, że „nie treść bajek, a ich recepcja jest emancypacyjna”²⁵⁹, proponują wiele różnych modyfikacji. Dokonują np. deseksualizacji i deromantyzacji baśni – przykładowo Elizabeth Hopkinson w zbiorze *Asexual Fairy Tales* (2019) zreinterpretowała klasyczne opowieści, uwzględniając wątek różnorodności tożsamości seksualnych.

Inni autorzy i autorki postępują odmiennie: wpisują je w erotyczny²⁶⁰ kontekst w utworach dla dorosłych, czego przykładem jest seria powieści z projektu „The Black Rose Auction”²⁶¹ (2025), łączącego elementy mrocznej fantastyki, erotyki i romansu. Książki z

²⁵⁵ W przypadku utworów tłumaczonych na język polski, podaję dwie daty wydań – oryginalnego i polskiego.

²⁵⁶ Drugi tom, *Dwór mgieł i furii* (2016, 2017), to z kolei swobodny retelling mitu o Korze-Persefonie i Hadesie.

²⁵⁷ P. Monaghan, *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*, Nowy Jork 2004. J. Matthews, C. Matthews, *Mitologia Wysp Brytyjskich*, tłum. Z. Ziółkowska, Poznań 1997.

²⁵⁸ Zob. K. Matuszko, *W poszukiwaniu Pięknego Ludu – palingeneza niektórych motywów folkloru celtyckiego w wybranych powieściach young adult fantasy*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2023, nr 2, s. 99–100.

²⁵⁹ D. Haase, *Response and Responsibility in Reading Grimms’ Fairy Tales* [w:] *The Reception of the Grimms’ Fairy Tales*, red. tenże, Detroit 1993, s. 244; cyt. za: M. Bednarek, *Babcine fatałaszki – wokół wzorców genderowych w renarracjach „Czerwonego Kapturka”* [w:] *Queer i gender w nowych tekstach kultury dla dzieci i młodzieży*, dz. cyt., s. 103.

²⁶⁰ Erotyzacja niekiedy łączy się z pornografizacją – ten temat podjęła Kamila Kowalczyk w tekście: *Sfilmuję ci bajeczkę... Pornograficzne adaptacje baśni na przykładzie „Czerwonego Kapturka”* [w:] *Bękarty X muzy. Filmowe adaptacje materiałów nieliterackich*, red. P. Dudziński, R. Dudziński, K. Kowalczyk, Wrocław 2015.

²⁶¹ W Polsce w tę kategorię wpisują się powieści Pauliny Zaleckiej: *Czerwony Kapturek i wilcze serce* (2024), *Wieża kłamstw* (2025; retelling *Roszpunki*), *Siedem grzechów Śnieżki* (2025), *Aladyn i Księżniczka Złodziei* (2026).

tego cyklu charakteryzuje odważne podejście do cielesności, w tym eksploracja różnych form seksualności i dynamik w relacjach – od praktyk opartych na grze dominacji i uległości, obejmujących elementy sadystyczne i masochistyczne, po queerowość oraz inne nienormatywne konfiguracje intymności. Pojawiły się tu reinterpretacje *Czerwonego Kapturka* (*Wicked Pursuit* Katee Robert), *Złotowłosej* (*Divine Intervention* R.M. Virtues), *Roszpunki* (*Stolen Vows* Sav R. Miller), *Rumpelstiltskina* (*Irresistible Devil* Jenny Nordbak), *Kopciuszka* (*Shattered Innocence* Sary Cate) oraz *Pięknej i Bestii* (*Royal Heart* Nany Malone). Celem serii było zreinterpretowanie klasycznych baśni w sposób erotyczny, feministyczny i inkluzywny, z naciskiem na eksplorację seksualności, władzy i wyboru. Autorki dały bohaterkom kontrolę nad własnym ciałem, pragnieniami i losem, czyli dokładnie tego, co często oferują tradycyjnie i stereotypowo interpretowane klasyczne baśnie (posłuszeństwo, bierne czekanie na ratunek, heteronormatywność).

Niekiedy twórcy i twórczynie osadzają baśniowe opowieści w nowym kontekście kulturowym, co oznacza przede wszystkim przeniesienie ich w inną „przestrzeń” – na przykład do nowego kręgu kulturowego, w odległe realia geograficzne czy społeczne. Innym razem transponują fabuły we współczesną rzeczywistość.

Przykładem strategii polegającej na osadzaniu baśni w nowym kontekście kulturowym są powieści Naomi Novik – *Wybrana* (2015, 2017) oraz *Moc srebra* (2018, 2019). Pierwsza łączy motywy *Pięknej i Bestii* z legendą o Smoku Wawelskim i rozgrywa się w krainach stylizowanych na Polskę i Rosję (Polnya i Rosya). *Moc srebra* natomiast to reinterpretacja opowieści o Rumpelstiltskinie, której akcja ulokowana jest w państwie inspirowanym dawną Litwą (Lithvas) oraz w środowisku żydowskim. W podobny sposób Sarah Porter przekształca rosyjską baśń o Mądrej Wasylisie w powieści *Vassa in the Night* (2016), której akcja toczy się na nowojorskim Brooklynie. Analogicznie Elizabeth Lim reinterpretuje *Sześć łabędzi* Grimmów w utworze *Sześć szkarłatnych żurawi* (2021, 2023), osadzonym w świecie stylizowanym na dawne państwa Azji Wschodniej.

Drugą ze wskazanych przeze mnie strategii jest przenoszenie fabuł baśniowych do realiów współczesnych. Do tego typu retellingów należy m.in. *Geekerella. Kopciuszek, który był geekiem* (2017, 2018) Ashley Poston – reinterpretacja *Kopciuszka*, umiejscowiona w świecie fandumu i cosplayu. Według podobnej logiki zbudowana jest powieść *Zaczytana i bestia* (2020), czyli modernizacja *Pięknej i Bestii*.

Część baśniowych retellingów rozgrywa się w realiach *science fiction*. Najpopularniejszą serią renarracji *sci-fi* jest *Saga księżycowa* Marissy Meyer, tetralogia składająca się z reimaginacji *Kopciuszka* (*Cinder*, 2012, 2013), *Czerwonego Kapturka* (*Scarlet*, 2013, 2014), *Roszpunki* (*Cress*, 2014) i *Królowny Śnieżki* (*Winter*, 2015)²⁶².

Nierzadko zreinterpretowane narracje wpisują się w dyskurs *maladyczny*²⁶³, są świadectwem procesów odtabuizowania chorób i niepełnosprawności we współczesnej kulturze. Pojawiają się w nich zapisy doświadczeń defektywnych²⁶⁴ bohaterów i bohaterek, takich jak brak lub częściowa utrata sprawności psychofizycznej: na przykład choroby psychiczne w *How to Be Eaten* (2022) Marii Adelman lub dziecięce porażenie mózgowie w trylogii *The Cursebreaker Series* (2019–2021, 2020–2022) Brigid Kemmerer²⁶⁵. Niekiedy fabuły ulegają *horroryzacji*²⁶⁶, czego przykładem jest *The Salt Grows Heavy* (2023) Cassandry Khaw, mroczna reimaginacja *Małej Syrenki*. W tej wersji syrena zostaje wyłowiona z morza i zniewolona przez księcia, który pragnie uczynić ją swoją żoną. Bohaterka odzyskuje wolność, zabija męczycznę i jego dworzan.

Nie sposób zbadać całościowo wpływu, jaki opowieści ludowe wywierają na współczesną popkulturę. Ograniczona objętość dysertacji nie pozwala również na przeanalizowanie satysfakcjonującej liczby utworów literackich przetwarzających baśniowe elementy. O ciągłym zainteresowaniu tym tematem świadczą liczne przywołane opracowania. Moje rozważania będą dotyczyć utworów do tej pory niestanowiących obiektu większej badawczej refleksji – powieści *Cinderella Is Dead* (2022) Kalynn Bayron, *Pod taflą* (2019) Louise O'Neill, dylogii *Malice/Misrule* (2022, 2023) Heather Walter oraz wybranych opowiadań ze zbioru *Piękno i bestie*.

²⁶² Por. J. Aliyev, R. Ghassan, *Cinderella Goes Cyborg: Post-human Re-Imagining of Fairy Tale in Marissa Meyer's „Cinder”*, „International Journal of Languages' Education and Teaching” 2020, nr 1. L.T. Parson, *Cinderella's Transformation. From Patriarchal to 21st Century Expressions of Femininity*, „Study & Scrutiny: Research On Young Adult Literature” 2021, nr 1.

²⁶³ Zob. M. Szubert, *Dyskurs maladyczny – perspektywy badawcze* [w:] *Fragmenty dyskursu maladycznego*, red. M. Ganczar, I. Gielata, M. Ładoń, Gdańsk 2019.

²⁶⁴ Zob. I. Boruszkowska, *Defekty. Literackie auto/pato/grafie*, Kraków 2016.

²⁶⁵ Zob. L. Davis, *Intensely Original: Disrupting the Horizon of Expectations of „Beauty and the Beast” in „A Curse so Dark and Lonely”*, „Study & Scrutiny: Research On Young Adult Literature” 2021, nr 1.

²⁶⁶ O łączeniu elementów baśniowych z grozą pisali m.in. Weronika Kostecka i Maciej Skowera w artykule: *Dlaczego Śnieżka łaknie krwi? Popkulturowe wariacje wampiryczne na temat Grimmowskiej baśni*, „Porównania” 2023, nr 1, a także Pauline Greenhill i Steven Kohm w tekście: *„Hansel and Gretel” Films: Crimes, Harms, and Children*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2020, nr 1.

*Niebezpieczne baśnie*²⁶⁷ (2022) Somana Chainaniego. W pierwszej kolejności skupię się na historiach, których głównym tematem będzie walka z patriarchalnym porządkiem społecznym (powieści O'Neill, Bayron oraz opowiadanie *Czerwony Kapturek* Chainaniego). Następnie przeanalizuję te, w których dokonano najdalej idących modyfikacji losów bohaterów (wybrane opowiadania Chainaniego). Kolejną grupę będą stanowić retellingi, w których dochodzi do zmiany paradygmatu złoczyźni (*Jaś i Małgosia* Chainaniego oraz dylogia Walter). Na końcu omówię reimaginacje, w których dokonano przetworzenia stereotypów płciowych (*Sinobrody* i *Śpiąca Królewna* Chainaniego).

II.1. Poza serwilizmem – strategie oporu wobec fallocentrycznych struktur społecznych w baśniowych dystopiach

II.1.1. Z popiołów buntu – od przyzwolenia do (r)ewolucji

Zdaniem Katarzyny Śmiałowicz *Kopciuszek* jest baśnią „najczęściej poddawaną feministycznej krytyce, parafrazowaną i przekształcaną, która właściwie stała się swego rodzaju symbolem zdominowanej pozycji kobiet”²⁶⁸ (jako przykład badaczka podaje zbiór esejów *Karoca z dyni* z 2000 roku Kingi Dunin). W interpretacji Brunona Bettelheima to opowieść „o zazdrości i walkach związanych z rywalizacją między rodzeństwem oraz o zwycięstwie bohaterki nad prześladowcami ją i degradującymi siostrami”²⁶⁹. Broni on tradycyjnej konstrukcji baśni, pisząc:

odrębne i odmiennego typu postacie (męskie i żeńskie) uosabiają dwa różne (sztucznie rozdzielone) aspekty jednego i tego samego procesu, który w trakcie dorastania musi przejść każda istota ludzka. Niektórzy rodzice, pojmujący wszystko zbyt dosłownie, nie rozumieją wspomnianej symboliki, ale dzieci wiedzą, że niezależnie od tego, czy w baśni występuje chłopiec, czy dziewczynka, opowieść dotyczy każdego dziecka²⁷⁰.

Z zupełnie innej perspektywy analizuje tę baśń Śmiałowicz, która podkreśla rolę, jaką odegrała w reprodukowaniu patriarchalnych schematów. Badaczka zauważa, że w

²⁶⁷ O przekształceniach baśni w wybranych opowiadaniach z tego zbioru pisałam w artykule „Po raz pierwszy zobaczyła kogoś równie czarnego jak ona” – inkluzywność w przekładzie intralingwalnym baśni (na podstawie wybranych opowiadań ze zbioru „Piękno i bestie. Niebezpieczne baśnie” Somana Chainaniego), dz. cyt.

²⁶⁸ K. Śmiałowicz, *Baśnie i odtwarzanie asymetrycznych relacji płciowych*, „Studia Edukacyjne” 2013, nr 27, s. 343.

²⁶⁹ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne...*, dz. cyt., s. 132.

²⁷⁰ Tamże, s. 120–121.

tradycyjnych opowieściach dla dzieci kobiece postacie rzadko współdziałają ze sobą w duchu solidarności. Wręcz przeciwnie – idea kobiecej współpracy zostaje skutecznie wyparta przez narracje o zazdrości, rywalizacji i wzajemnej wrogości:

czytając lub słuchając opowieści o Kopciuszku, Królownie Śnieżce, Śpiącej Królownie oraz wielu innych baśni i bajek, już bardzo młode dziewczęta dowiadują się, że kobiety szkodzą innym kobietom, zazdroszczą sobie nawzajem urody, mszczą się i rywalizują ze sobą o uznanie mężczyzny – księcia²⁷¹.

Przekłada się to na trwałe kodowanie negatywnych wzorców relacji między kobietami już od wczesnego dzieciństwa.

Wypada przypomnieć fabułę baśni, zarówno w wersji Grimmów (1812), jak i Charlesa Perraulta (1697). Główna bohaterka jako dziecko straciła matkę, a jej ojciec poślubił kobietę mającą już córki. Macocha okazała się zła i zazdrosna, a jej dzieci traktowały przybraną siostrę jak służącą. „Macocha postanowiła skorzystać z tej łagodności i przyuczyć jego córkę do domowych obowiązków, żeby mieć z niej pomoc do wszystkiego, i to darmo”²⁷² – czytamy w baśni Perraulta. Dziewczynkę zmuszano do najcięższych prac, spała przy kominku, brudziła się popiołem, przez co zaczęto nazywać ją Kopciuszkiem. W obu wersjach ojciec pozostaje bierny wobec jej cierpienia. Gdy król organizuje bal, aby jego syn mógł znaleźć żonę, przybrane siostry szykują się z entuzjazmem, Kopciuszek natomiast zostaje upokorzona zakazem i odrzucona przez przybraną rodzinę. W wersji niemieckiej macocha stawia jej warunek i wyznacza niemożliwe do wykonania zadanie – musi oddzielić soczewicę od popiołu. Z pomocą przychodzą ptaki, które, jak zapisano u Grimmów, „wnet wpadły przez okno do kuchni [...]. W niespełną godzinę wybrały dobre ziarenka do miski i odleciały”²⁷³. W narracji francuskiej macocha odmawia bezwarunkowo. Wtedy pojawia się inna pomoc – bohaterka spotyka dobrą wróżkę, która za pomocą czarów pomaga jej przygotować się na bal z zastrzeżeniem, że efekty zaklęć znikną o północy: „karoca znowu stanie się dynią, konie – myszkami, woźnica – szczurem, a twoja piękna suknia zmieni się w łachmany”²⁷⁴. U Grimmów zaś Kopciuszek udaje się na grób matki, gdzie rośnie drzewo

²⁷¹ K. Śmiałowicz, *Baśnie i odtwarzanie asymetrycznych relacji płciowych*, dz. cyt., s. 340.

²⁷² C. Perrault, *Bajki*, tłum. H. Januszevska, Warszawa 1978, s. 54.

²⁷³ J. Grimm, W. Grimm, *Baśnie braci Grimm. Tom I*, tłum. E. Bielicka, M. Tarnowski, Warszawa 1986, s. 124.

²⁷⁴ C. Perrault, *Bajki*, dz. cyt., s. 60.

wyrastające z gałązki zasadzonej przez dziewczynę. Tam wypowiada słowa: „drzewko, drzewko, wstrząśnij się, złotem, srebrem obsyp mnie”²⁷⁵. Wtedy nadlatuje ptak i zrzuci jej strój na bal. Dzieje się to trzykrotnie, a każda suknia jest piękniejsza niż poprzednia.

Na przyjęciu Kopciuszek oczarowuje wszystkich, nie wyłączając księcia. W opowieści Perraulta bierze udział w jednym balu, z którego ucieka o północy, gubiąc pantofelek. Natomiast według braci Grimm pojawia się trzy razy, za każdym razem w innej sukni, aż w końcu księżę smaruje schody smołą, by zatrzymać ją podczas ucieczki – i w ten sposób dziewczyna traci pantofelek. Księżę ogłasza, że poślubi tę, której stopa zmieści się w buciku. Siostry próbują oszukać mężczyznę. W wersji niemieckiej jedna odcina palec, a druga część pięty, aby wcisnąć nogę do pantofelka. Królewicz daje się zwieść, lecz ptaki wołają „zawracaj koniczka! Krew płynie z trzewiczka! Trzewiczek za mały, a prawdziwa narzeczona w domu zostawiona!”²⁷⁶, dzięki czemu prawda wychodzi na jaw. But pasuje na stopę Kopciuszka i księżę finalnie rozpoznaje w niej swoją wybrankę. Zakończenie różni się w obu wariantach. U Perraulta Kopciuszek przebacza siostrze, podczas gdy Grimmowie zamykają opowieść surową karą: w dniu ślubu ptaki wydziobują siostrze oczy.

Na tle współczesnych reinterpretacji *Kopciuszka* kreacją świata przedstawionego wyróżnia się *Cinderella Is Dead*²⁷⁷. Kalynn Bayron proponuje dystopijną wizję rzeczywistości, w której przyczyną ucisku kobiet i międzyplciowego konfliktu jest patriarchalny system społeczny. Akcja *Cinderelli...* rozgrywa się w bliżej nieokreślonym czasie, w krainie Mersailles powierzchownie stylizowanej na dawną Francję, którą włada autorytarny monarcha. Można tak sądzić na podstawie nazw: Lille, Mersailles, Chione oraz imion: Édouard, Gabrielle, Constance, Émile. Obok nich występują jednak takie miana jak Erin, Liv, Manford, Isla. Pisarka nie eksploruje również historii Francji i nie wzoruje powieściowego społeczeństwa na francuskim.

Niewiele wiadomo o przyczynach obecnej sytuacji – pojawia się tylko wzmianka, że „serce księcia Przecudnego zapłonęło uczuciem, a ponieważ Kopciuszek była

²⁷⁵ J. Grimm, W. Grimm, *Baśnie braci Grimm. Tom I*, dz. cyt., s. 125.

²⁷⁶ Tamże, s. 129.

²⁷⁷ Analizę niektórych wątków powieści proponowałam w artykule: *Kopciuszek idzie na wojnę? – pseudofeminizm w baśniowej dystopii (na przykładzie „Cinderella Is Dead” Kalynn Bayron)*, dz. cyt.

sumienna i wiernie służyła Koronie, została przez Niego wybrana i umiłowana”²⁷⁸. Ten krótki komunikat determinuje dalszą sekwencję wydarzeń, choć jej nie wyjaśnia – światotwórstwo *W Cinderelli...* jest mało rozbudowane i zasadza się głównie na konflikcie płci.

Właściwa akcja rozgrywa się dwieście lat później. Kopciuszek nie żyje, a na jej cześć rokrocznie odbywa się – obowiązkowy dla dziewcząt, lecz nie dla mężczyzn – bal, będący w rzeczywistości targiem matrymonialnym (wpisującym się w tzw. zjawisko *male gaze*, czyli przedstawiania kobiet jako obiektów seksualnych mających służyć przyjemności heteroseksualnych mężczyzn)²⁷⁹. Trzykrotnie niewybrane przez żadnego z gości kandydatki są zsyłane do kopalni lub znikają w tajemniczych okolicznościach.

Protagonistką powieści jest szesnastoletnia, czarna i homoseksualna²⁸⁰ Sophia Grimmins – to czytelne odwołanie do braci Grimmów, lecz w retellingu pojawiają się również odniesienia do wersji Perraulta (np. postać wróżki – tutaj: złej wiedźmy z lasu). W tekście widoczne są nawiązania do obu wersji źródłowych, co implikuje, że Bayron poddała pierwowzory wnikliwej analizie. Dzięki temu *Cinderella...* jawi się jako utwór autorki świadomej i dobrze zaznajomionej z folklorem.

Główna bohaterka charakteryzuje się zdecydowaną współczesną świadomością i feministycznymi poglądami. Jak sama wskazuje, „nie chcę, żeby ocalił mnie jakiś rycerz w lśniącej zbroi. Sama chciałabym ją nosić i dawać ocalenie”²⁸¹. Dostrzega także nierówność w traktowaniu obu płci: „to, że dziewczyna jest uważana za starą pannę, jeśli nie wyjdzie za mąż do osiemnastego roku życia, jest potworne i mam mdłości na myśl o podwójnych standardach, bo chłopcy nie muszą przychodzić na bal, dopóki sami nie zechcą”²⁸².

²⁷⁸ K. Bayron, *Cinderella Is Dead*, tłum. Z. Kościuk, Kraków 2022, s. 7.

²⁷⁹ Zob. A.W. Eaton, *Feminist Philosophy of Art*, „Philosophy Compass” 2008, nr 3, 873–893.

²⁸⁰ Queerowanie baśni jest przedmiotem wielu zagranicznych publikacji naukowych, np. M. Hennard Dutheil de la Rochère, *Queering the Fairy Tale Canon* [w:] *Fairy Tales Reimagined*, red. S. Bobby, Jefferson-Londyn 2009. B. Curatolo, *Queering “Happily Ever After”: Queer Narratives Expose Heteronormality in Fairy Tales*, „Senior Honors Projects” 2012, nr 3. Numer specjalny: *Queer(ing) Fairy Tales* czasopisma „Marvels & Tales” (1/2015). A. Cole, *Smashing the Heteropatriarchy: Representations of Queerness in Reimagined Fairy Tales*, „TEXT Journal” 2018, nr 2. A. Morollón Díaz-Faes, *Fairy LGBTales: Mapping Queer Fairy-Tale Retellings from the 1990s to the 2010s*, praca doktorska, Uniwersytet w Oslo, Oslo 2019.

²⁸¹ K. Bayron, *Cinderella...*, dz. cyt., s. 26.

²⁸² Tamże, s. 33.

Fabulę utworu można podsumować krótko – bohaterka tuż po *entrée* na balu ucieka z pałacu i dołącza do ruchu oporu dążącego do obalenia panującego władcy i przywrócenia praw kobietom oraz wszystkim dyskryminowanym mniejszościom, głównie seksualnym. W misji pomaga jej rebeliantka i kochanka. Wędrówka Sophii kończy się pokonaniem despoty i zaprowadzeniem nowego porządku, co stanowi typowy schemat powieści young adult, w którym autokracja zostaje zmieniona na idealizowaną demokrację. Równolegle bohaterka rozwiązuje zagadkę przedwczesnej śmierci Kopciuszka i odkrywa jej prawdziwe losy.

Pierwszą zmianą – sygnalizowaną graficznie już na okładce książki, przedstawiającej czarną dziewczynę w niebieskiej sukni balowej – jest pochodzenie etniczne bohaterki. Celem tej modyfikacji jest poszerzenie grupy odbiorczej pozornie uniwersalnej baśni, bowiem czarnym czytelnikom i czytelniczkom łatwiej identyfikować się z podobną do nich protagonistką. Jak wskazują niektóre badaczki, czarni uczniowie i uczennice „rzadko mają możliwość zobaczyć siebie w czytanych tekstach; jeśli pojawia się w nich wzmianka o czarnej postaci, zazwyczaj dotyczy niewolnictwa lub uprzedmiotowienia rasowego”²⁸³. Nauczyciele i nauczycielki zaś „często uznają utwory z białymi bohater(k)ami za «wiarygodne» i «klasyczne» przykłady «odpowiedniej» literatury angielskiej”²⁸⁴. Czarnym dziewczętom „zbyt długo kazano czytać opowieści o białych protagonistkach z prostymi włosami. Konieczne jest (ponowne) zakwestionowanie poglądu, że „nawet Kopciuszek jest biała”²⁸⁵.

Warto zarazem wskazać, że czarni bohaterowie i bohaterki w powieści to przedstawiciele i przedstawicielki klasy średniej i ludu. Arystokraci – z królem na czele – są biali. Ponieważ fabuła utworu rozgrywa się w świecie wzorowanym na Francji, można to odczytać jako subtelne odniesienie do realiów historycznych kolonializmu. Francja do połowy XX wieku posiadała rozległe kolonie, w których eksploatowano ludność tubylczą w celu pozyskiwania surowców, bogactw i siły roboczej. Obecność czarnych postaci

²⁸³ J.L. Young, M.D. Foster, D. Hines, *Even Cinderella Is White: (Re)Centering Black Girls' Voices as Literacies of Resistance*, „English Journal” 2018, nr 6, s. 103.

²⁸⁴ Tamże.

²⁸⁵ Tamże, s. 104. O wadach i zaletach przenoszenia europejskich baśni w afrykański kontekst pisała m.in. Candice Livingston w artykule *Transplanting the Fairy Tale: An Afrocentric Perspective*, „Education as Change” 2018, nr 22, natomiast o wpływie czytanych opowieści na budowanie tożsamości przez dzieci Doroty L. Hurley w tekście *Seeing White: Children of Color and the Disney Fairy Tale Princess*, „The Journal of Negro Education” 2005, nr 3.

wyłącznie w niższej warstwie społecznej może być zatem postrzegana jako ukryty komentarz do historycznych nierówności i hierarchii rasowo-klasowych, tworzących świat, w którym władza i przywileje są zarezerwowane dla białej elity. Reszta społeczeństwa – często pochodząca z terenów kolonialnych lub jej potomkowie i potomkinie – pozostaje w stosunkach zależności. Choć autorka nie rozwija wprost tych wątków, ich obecność nadaje utworowi dodatkowego znaczenia. Świat przedstawiony staje się bardziej złożony, ujawnia mechanizmy władzy i wyzysku oraz umożliwia postrzeganie historii Francji i jej kolonii w kontekście społeczno-politycznym, a nie jedynie jako dość odległego tła dla baśniowej fabuły.

Ów zabieg w rzeczywistości niezupełnie wpisuje się w dyskurs włączający, bowiem marginalizowanie konkretnych grup etnicznych w literaturze i kulturze nie zostaje w utworze zakwestionowane. *Notabene* protagonistka nie jest czarna *sensu stricto*, lecz ma „ciemnobrązową karnację”²⁸⁶, co nie definiuje jej pochodzenia etnicznego w sposób jednoznaczny, jak mogłoby wynikać z wypowiedzi autorki, iż jej powieść jest „czarną», feministyczną i queerową historią”²⁸⁷. W książce nie zrealizowano żadnego z tych reklamowych sloganów, bowiem problematyka osób niehetero- i cisnormatywnych też ulega instrumentalizacji. Orientacja seksualna Sophii spełnia przede wszystkim rolę ozdobnika pozwalającego wpisać powieść w kontekst literatury inkluzywnej. I choć pojawia się w niej motyw dyskryminacji i przemocy wobec osób queerowych, twórczyni szybko odstępkuje od tego wątku i nie wraca do niego aż do epilogu.

Nadrzędnym tematem powieści jest zniewolenie kobiet, których życie podporządkowano historii Kopciuszka i decyzjom męskich członków rodzin. Determinują je precyzyjnie skonstruowane prawa:

1. W każdym gospodarstwie będzie się znajdować przynajmniej jedna nieskazitelna kopia *Kopciuszka*.
2. Udział w dorocznym balu jest obowiązkowy. Można uczestniczyć w trzech balach, później panna pójdzie na zatracenie.
3. Członkowie nielegalnych i nieoficjalnych związków pójść na zatracenie.
4. Każda rodzina z Mersailles wyznaczy jednego pełnoletniego mężczyznę, który będzie głową domu, a jego imię zostanie zapisane w pałacu. Wszelkie działania członków rodziny muszą zostać usankcjonowane przez jej głowę.

²⁸⁶ K. Bayron, *Cinderella...*, dz. cyt., s. 32.

²⁸⁷ [b.a.], *Kalynn Bayron: Author of „Cinderella Is Dead”. Interview by Melissa Montovani*, „Room”, <https://roommagazine.com/kalynn-bayron-author-of-cinderella-is-dead/>, [dostęp: 15.01.2024].

5. Dla własnego bezpieczeństwa po wybiciu ósmej wieczorem kobiety i dzieci muszą przebywać w miejscu stałego zamieszkania.
6. Egzemplarz wszystkich praw i rozporządzeń wraz z zatwierdzonym wizerunkiem Jego Wysokości zostaną wystawione w widocznym miejscu w każdym domu²⁸⁸.

Mieszkanki Mersailles nie kontestują tych „przykazań”, próbując wypełnić społeczne oczekiwania i licząc na mariaż z łagodnym partnerem, który przynajmniej okaże im szacunek. „Jeśli będziemy pilne, będziemy znać na pamięć odpowiednie fragmenty [historii o Kopciuszku – K.M.] i czcić naszych ojców, możemy zostać obdarowane jak Kopciuszek”²⁸⁹, wspomina naiwnie jedna z dziewcząt świadoma, że nawet stosujący przemoc mąż jest lepszą alternatywą niż zniknięcie w podziemiach pałacu.

Status quo akceptują również matki zachęcające córki do podporządkowania się opresyjnemu systemowi: „ona wie, jaka jest stawka. Nie ocalą jej głupie życzenia i magia. Musi się dostosować. Musi znać swoje miejsce i zrobić to, co trzeba, aby znaleźć partnera. Podobnie jak ty”²⁹⁰. I choć z pozoru wpisują się w schemat strażniczek patriarchalnego modelu władzy, ich zachowanie może wynikać z racjonalizacji sytuacji, strachu przed reperkusjami ewentualnego buntu, próby ochrony potomstwa, a także pragmatyzmu i świadomości, że opór może nieść konsekwencje dla całej rodziny.

W utworze brak pozytywnych postaci męskich. Bohaterowie są konformistyczni, nie protestują wobec narzuconych norm, nawet jeśli się z nimi nie zgadzają. Przykład stanowi ojciec protagonistki, który, choć przeciwny dyrektywom króla, wysyła córkę na matrymonialny targ („mam nadzieję, że rozumiesz, dlaczego musisz stłumić w sobie pragnienie sprzeciwu [...]. Źle się czuję, prosząc, abyś wyparła się siebie, ale jest to konieczne”²⁹¹), a gdy dziewczyna jest poszukiwana przez królewską straż, wypędza ją z domu („postawiłaś nas w okropnym położeniu, Sophio. Nie możemy cię obronić. W pałacu mogą uznać nas za współwinnych [...]. Nie możesz tu być, gdy straż wróci. [...] Żeby w dalszym ciągu łamać prawo? Dalej znieważać króla? Ucieczka to dla niej najlepsze rozwiązanie”²⁹²). Powieściowi mężczyźni nierzadko bywają nikczemni – stosują wobec swoich żon przemoc fizyczną, psychiczną i ekonomiczną bądź rozważają zamordowanie

²⁸⁸ Tamże, s. 15–16.

²⁸⁹ Tamże, s. 23.

²⁹⁰ Tamże, s. 34.

²⁹¹ Tamże, s. 63.

²⁹² Tamże, s. 104–105.

ich, by związać się z młodszą kobietą: „powiadają, że w tym roku zjawia się najpiękniejsze panny z tego pokolenia. [...] Skoro tak, czy twoja żona ulegnie wypadkowi? Byłoby przykro, gdyby pierwszy schodek w twojej piwnicy nagle się obluzował”²⁹³.

Praw są pozbawieni także mężczyźni homoseksualni, a u utrzymywanie relacji z przedstawicielami swojej płci kończy się „uwięzieniem lub śmiercią”²⁹⁴. Queerowi bohaterowie próbują zatem stworzyć sojusz z kobietami w walce o wyzwolenie: „pomyślałem, że gdybyśmy się zaręczyli, nie musiałabyś pójść z jednym z tych głupków. Oczywiście, byłby to podstęp, ale zyskalibyśmy trochę czasu. [...] Moglibyśmy stąd wyjść, a później zaplanować, jak opuścić Lille na zawsze”²⁹⁵. Niestety autorka szybko porzuca ten wątek i nie rozwija go.

Co ciekawe, Bayron stara się także zdekonstruować motyw brzydkich, podstępnych sióstr przyrodnych²⁹⁶. Prawdziwa, odkryta przez bohaterki historia Kopciuszka jest opowieścią o siostrzanych więzach, kobiecej solidarności i buncie przeciw męskiej dominacji i niesprawiedliwości. Gdy matka Kopciuszka została zgładzona za sprzeciwianie się mizoginistycznym prawom pierwszego króla Lille, ojciec pojął za żonę Lady Davis, która kontynuowała misję poprzedniczki i otaczała opieką zarówno swoje córki, jak i pasierbicę. Kopciuszek nie wychodzi za księcia z miłości, lecz pod wpływem uroku złej czarownicy i umiera niedługo po ślubie. Nienawiść między nią, macochą i przyrodnimi siostrami to wytwór patriarchalnej propagandy utrwalony w kłamstwie: „brzydkie siostry przyrodnie zawsze zazdrościły Kopciuszkowi, ale gdy tamtej nocy ujrzały, jak pięknie wygląda, zrozumiały, że nigdy nie dorównają jej urodą, i w napadzie złości podarły na strzępy jej suknię”²⁹⁷. Ma ono na celu wzbudzenie w kobietach wzajemnej nienawiści. To przykład narracji rywalizacji, w której bohaterki

²⁹³ Tamże, s. 10.

²⁹⁴ Tamże, s. 54.

²⁹⁵ Tamże, s. 82.

²⁹⁶ Redefinicji podobnego wątku dokonała Jennifer Donnelly w *Przyrodniej siostrze* (2019, 2020) – reinterpretacji losów sióstr Kopciuszka. Wykreowała świat, w którym uroda jest najwyższą wartością, i zdekonstruowała baśniowy schemat utożsamiający brzydotę ze złem. Powieść ukazuje wpływ, jaki społeczne normy mają na postrzeganie fizyczności kobiet i ich samoakceptację, a także promuje takie cechy jak inteligencja czy odwaga. Historia przyrodniej siostry stanowi tzw. *redemption arc*, czyli wątek, w którym bohater lub bohaterka, walcząc z przeciwnościami losu, pokutuje za przewinienia i doświadcza przemiany. Narrację rywalizacji, w której przyrodnie siostry stanowią konkurentki w porządku patriarchalnym, gdzie wartość kobiety jest ograniczona, można odnaleźć w opowiadaniu *Popielucha* ze zbioru *Czarna Wenus* (2000; w oryginale *Bloody Chamber*, 1979) Angeli Carter.

²⁹⁷ Tamże, s. 20.

muszą ze sobą konkurować – ich działania i ambicje sprowadzają się do walki o władzę, status, uznanie lub względy innych postaci, najczęściej mężczyzn. W tego rodzaju narracji konflikty nie wynikają jedynie z indywidualnych różnic jednostek, lecz są systemowo podtrzymywane przez normy społeczne, oczekiwania kulturowe i strukturę przekazywanych z pokolenia na pokolenie opowieści. W ujęciu feministycznym takie przedstawienie relacji kobiet pokazuje, jak patriarchalne lub hierarchiczne systemy mogą kształtować wśród nich wrogość zamiast wsparcia. Zapewne z tych samych względów pominięto w niej matkę Kopciuszka – bojowniczkę o prawa kobiet, choć powodem jej wymazania mogła być również niechęć do ukazania Kopciuszka jako potomkini buntowniczkii oraz konieczność wyeliminowania kobiety niepasującej do wzorca z historii, bo wyznającej inne wartości.

Misja bohaterek kończy się wraz z odkryciem sekretu władcy Lille (jest nieśmiertelny – przedłuża własne życie, wysysając energię z odrzuconych przez społeczeństwo kobiet) i jego zabójstwem. Opowieść wieńczy zatem symboliczna klęska patriarchalnego porządku. Otwiera to drogę do budowania nowego świata opartego najpierw na postulowanej przez protagonistkę równości („jak dla mnie równość kobiet i mężczyzn brzmi całkiem dobrze”²⁹⁸), a następnie być może na matriarchacie („to dobry początek. [...] Ale wiesz, co się stanie? Trzeba będzie zmusić ludzi, żeby dali nam to, o co prosimy”)²⁹⁹. Po zamordowaniu despoty dziewczęta upubliczniają prawdziwą historię Kopciuszka i ustanawiają nowe prawa. Inicjują zmianę ustroju z monarchii na demokrację i wprowadzają statutową równość obu płci³⁰⁰, co początkowo spotyka się ze sprzeciwem niektórych mężczyzn³⁰¹. Przedstawiona narracja jest zatem w pewnym stopniu karykaturą świata, w którym kobiety doświadczają przemocy, i splotem tematyki włączającej. Opozycje między płciami zostały mocno zaakcentowane i uproszczone, przemoc zaś jest eksplikowana, jawna i często przesadnie dramatyzowana.

Warto wspomnieć także o meta- i autotematyzmie powieści Bayron. Autorka konstruuje fallocentryczne społeczeństwo, które przekazuje z pokolenia na pokolenie opowieść o Kopciuszku i wychowuje w jej duchu dziewczęta. W ten sposób nie tylko

²⁹⁸ Tamże, s. 130.

²⁹⁹ Tamże.

³⁰⁰ Tamże, s. 306–308.

³⁰¹ Tamże, s. 301–303.

kontestuje patriarchalne fundamenty kultury i proponuje sposób wyjścia poza ramy androcentryzmu, lecz również kreuje się na wyzwolicielkę odbiorców i odbiorczyń z oków oryginalnej baśni. Ponadto pokazuje, że sama jest świadomą twórczynią, która podejmuje dialog z tradycją literacką. Poprzez reinterpretację baśni ujawnia mechanizmy jej działania: oryginalna opowieść utrwala w odbiorczyniach przekonanie o konieczności znalezienia męża, waloryzuje się w niej urodę i promuje pokorę oraz akceptację wyznaczonego losu. Tytuł powieści nie oznacza zatem tylko śmierci powieściowego Kopciuszka, lecz także zerwanie z tradycją dewaluowania kobiet, traktowania ich jako ludzi „drugiej kategorii”. Zarazem sygnalizuje akt literackiej emancypacji – zarówno bohaterki, jak i odbiorczyń i odbiorców – którzy dzięki reimaginacji baśni mogą kwestionować dawne wzorce.

II.1.2. Moc utraconego głosu – od milczenia do oporu wobec opresji

Mała syrenka, która „stanowi metafizyczną refleksję na temat życia po śmierci”³⁰², współcześnie również ulega wielu przekształceniom³⁰³. W wersji Andersena (1837) syrenka, najmłodsza córka króla mórz, dorasta w pałacu zbudowanym z koralu i muszli, w otoczeniu pięciu starszych sióstr oraz babki, która opowiada jej o świecie ludzi. Dziewczyna wykazuje szczególne zainteresowanie życiem poza oceanem, zwłaszcza losem istot ludzkich i ich nieśmiertelnych dusz, których – jak uczy babka – syreny nie posiadają. Gdy kończy piętnaście lat, zgodnie z tradycją otrzymuje prawo do wypłynięcia na powierzchnię. Tam po raz pierwszy widzi świat ludzki i doświadcza silnego wzruszenia. Podczas sztormu obserwuje katastrofę morską i z tonącego statku ratuje młodego księcia, którego pozostawia nieprzytomnego na brzegu, by nie ujawniać swego pochodzenia i prawdziwej natury. Chłopca odnalazła na plaży dziewczyna, która „sprowadziła ludzi i syrenka zobaczyła, że księżę wraca do życia, że uśmiecha się do wszystkich dookoła; tylko do niej nie uśmiecha się, bo nie wiedział przecież wcale, że to ona go uratowała”³⁰⁴. Zakochana w księciu syrenka wraca do podwodnego świata, ale nie potrafi już odnaleźć spokoju w znanej rzeczywistości. Jej pragnienie przebywania

³⁰² K. Malinowska, *Wzorce socjalizacyjne dziewcząt...*, dz. cyt., s. 133. Artykuł jest ciekawym studium Andersenowskiej baśni w kontrze do adaptacji Disneya.

³⁰³ J. Wawryk, *Od baśniowej księżniczki do młodej kobiety, czyli nie taka mała syrenka w „Świecie obok świata”* Liz Braswell, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2021, nr 2, s. 36.

³⁰⁴ H.C. Andersen, *Baśnie. Tom I*, tłum. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1967, s. 88.

przy ukochanym splata się z chęcią zdobycia nieśmiertelnej duszy, możliwego – według morskich przekazów – tylko poprzez związek małżeński z człowiekiem: „wtedy jego dusza przejdzie do twojego ciała i będziesz dopuszczona do udziału w przyszłym ludzkim szczęściu”³⁰⁵. Postanawia zaryzykować i udać się do morskiej czarownicy, która zgadza się pomóc, jednak za wysoką cenę: syrenka otrzyma ludzkie ciało, lecz utraci swój głos. Każdy krok, który uczyni na lądzie, będzie sprawiał jej ból, a jeśli księżę poślubi inną kobietę, syrenka umrze i rozpuści się w morskiej pianie. Dziewczyna akceptuje warunki i wypija eliksir, który przemienia ją w człowieka. Po przebudzeniu na brzegu zostaje znaleziona przez księcia. Ten traktuje ją z życzliwością, zaprasza do swego pałacu, lecz nie domyśla się jej prawdziwej tożsamości ani uczucia, jakim go darzy. Syrenka w ludzkim ciele cierpliwie choć milcząco towarzyszy mu w codziennych zajęciach, a nawet tańczy, mimo że „za każdym razem, kiedy jej noga dotykała ziemi, czuła ból”³⁰⁶. Nie potrafi jednak zdobyć jego miłości, bowiem księżę deklaruje, że kocha tę, którą uważa za swoją niegdysiejszą wybawczynię. Wkrótce ogłasza zaręczyny z księżniczką z sąsiedniego królestwa, w której dopatruje się tajemniczej kobiety z plaży. Syrenka wie, że zbliża się jej śmierć. W noc po ślubie siostry przekazują jej nóż, który zdobyły od wiedźmy w zamian za swe włosy. Jak twierdzą, jeśli syrenka zabije księcia i poleje nogi jego krwią, odzyska ogon i wróci do morza. Ona jednak nie potrafi się na to zdobyć – „nóż zadrżał w ręku syreny, odrzuciła go daleko w fale”³⁰⁷. Zamiast zabić ukochanego, rzuca się do wody, gotowa rozpuścić się w pianie. Nie umiera jednak całkowicie, lecz zostaje uniesiona przez duchy powietrza, którym odtąd towarzyszy. Dzięki swojemu poświęceniu i czystości serca otrzymuje szansę na zdobycie nieśmiertelnej duszy. Przez trzysta lat będzie pomagać ludziom, a każdy dobry uczynek może skrócić jej czas oczekiwania na życie wieczne.

Jedną z ciekawszych reimaginacji tej baśni jest powieść *Pod taflą*³⁰⁸ Louise O’Neill. Tytuł oryginału *The Surface Breaks* [pol. *Powierzchnia pęka*] można odczytać na kilku poziomach znaczeniowych. Dosłownie odnosi się do momentu, w którym syrenka wyłania

³⁰⁵ Tamże, s. 90.

³⁰⁶ Tamże, s. 95.

³⁰⁷ Tamże, s. 100.

³⁰⁸ Analizę powieści zaproponowałam w artykule: “*Clever Girls Are Never Much Appreciated*” – *A Pseudo-Feminist Attempt to (Re)define the Role of Women in Fairy Tales Retellings: “The Surface Breaks” by Louise O’Neill and “Beasts and Beauty: Dangerous Tales” by Soman Chainani*, dz. cyt.

się z wody, by wkroczyć do świata ludzi – czyli do aktu fizycznej transformacji i przekroczenia granicy między znanym a nieznanym. W tym sensie stanowi nawiązanie do Andersenowskiej wersji baśni o małej syrence. Fraza ta ma jednak również głębsze, metaforyczne konotacje: nasuwa wyzwolenie z opresyjnych struktur patriarchalnych, przełamanie narzuconych wzorców, inicjację tworzenia nowej tożsamości, a także proces przemiany psychicznej i duchowej. Motyw wynurzenia – obecny zarówno w różnych tradycjach religijnych, jak i w psychoanalizie (np. u Freuda³⁰⁹) – symbolizuje narodziny nowego „ja”, wyjście z podświadomości ku świadomości, akt przekroczenia oraz początek nowego etapu egzystencji. Tym samym tytuł zapowiada nie tylko fizyczną zmianę miejsca, ale też przemianę tożsamościową. W polskim przekładzie ta emblematyczność zostaje zatarta.

Światotwórstwo utworu przypomina konwencję znaną z *Cinderelli...* – protagonistką jest rudowłosa³¹⁰, piętnastoletnia syrenka Gaja³¹¹, najmłodsza córka Władcy Mórz – despotycznego i mizoginistycznego tyrana, który traktuje przedmiotowo nie tylko własne dzieci, ale i wszystkie kobiety. Podobną postawę prezentują inni mężczyźni – w tej społeczności syreny zajmują wyraźnie podporządkowaną pozycję względem trytonów. Akcja retellingu rozgrywa się w czasach najwyraźniej współczesnych, u wybrzeży Wielkiej Brytanii. Ciekawa świata Gaja wypływa na

³⁰⁹ „Poród bywa zwykle wyobrażony przez związek z wodą; albo wpada się do wody, albo wychodzi się z niej”. S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy. Część II: marzenia senne*, tłum. S. Kempnerówna i in., Warszawa 2003, s. 161.

³¹⁰ Autorka prawdopodobnie inspirowała się nie tylko historią Andersena, ale i filmem Disneya, choć nawiązań do niego jest zdecydowanie mniej i nie wpływają na wymowę utworu. O trywializacji przesłania *Małej syrenki* w adaptacji z 1989 roku por. np.: K. Malinowska, *Wzorce socjalizacyjne dziewcząt...*, dz. cyt. J. Wawryk, *Rany ciała i duszy O Andersenowskiej „Małej syrence” i jej reinterpretacjach we współczesnych powieściach dla młodzieży*, „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość” 2021, nr 2. A. Fornalczyk, *Piękna czy bestia, czyli o disneizacji popularnej literatury dziecięcej* [w:] *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Kraków 2011.

³¹¹ Imię stanowi bezpośrednie odniesienie do greckiej bogini ziemi. Bohaterce nadała je matka; jest zarazem zapowiedzią jej losu (ta, która – tak jak matka – wyjdzie na ląd). Rodzina nazywa ją Muirgen – to wyraz zainteresowania twórczyni jej irlandzkim dziedzictwem, bowiem to chrzcielne imię – oznaczające „zrodzoną z morza” – legendarnej syreny Lí Ban, zmienionej w człowieka po złapaniu przez rybaków (por. *Annals of the Kingdom of Ireland*, t. I, red. J. O’Donovan, Dublin 1856, s. 200–202; J. MacKillop, *Dictionary of Celtic Mythology*, Oksford 1998, s. 297. J. Koch, *Celtic Culture*, Santa Barbara 2006, s. 1608). Matka syreny nazywa się Muireann (z irl. „białe morze”; Muireann [w:] *A Dictionary of First Names*, red. P. Hanks, K. Hardcastle, F. Hodges, Oksford 2019, wersja online: <https://tinyurl.com/4wxfwd37>, [dostęp: 5.12.2023]) i pochodzi z *nomen omen* Białego Morza, babka Thalassa (w mitologii greckiej pierwsza bogini morza; zob. R.S.P. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, t. II, Lejda 2009, s. 530), a nieżyjący wuj Manannán (imię celtyckiego boga mórz; por. C. Squire, *Celtic Myth and Legend*, Nowy Jork 2021). Autorka niestety nie eksploruje mocniej symboliki imion, traktując je jako inkrustację.

powierzchnię, by obserwować ludzi, a podczas sztormu ratuje czarnego chłopca, Olivera, przed utonięciem i śmiercią z rąk Rusalek – mizoandrycznych duchów topielic. Decyduje się na ten ruch mimo świadomości możliwych represji ze strony ojca.

Władca Mórz nie ma imienia, co pozwala interpretować jego postać nie jako konkretną jednostkę, a personifikację patriarchalnego modelu władzy³¹². Jest ucieleśnieniem destrukcyjnego wzorca męskości, podporządkowuje sobie kobiety, kontroluje ich ciała i narzuca im role społeczne. Dyscyplinuje swoje córki, by jak najwięcej milczały („nigdy nie pozwalano mi mówić zbyt wiele. Ojciec nie przepadał za ciekawskimi dziewczynami”³¹³), stosuje wobec nich przemoc („okładał nas pięściami, ale przecież na to zasłużyłyśmy”³¹⁴) i aranżuje ich małżeństwa ze znacznie starszymi zalotnikami. Podobnie jak w *Cinderelli...*, kobiety zostają sprowadzone do roli posłusznych i – przede wszystkim – pięknych żon, bowiem „dla kobiety żyjącej w królestwie istnieje tylko jeden sposób zasłużenia sobie na opinię wyjątkowej – musi być niezwykle urodziwa”³¹⁵. Fizyczna atrakcyjność staje się narzędziem kontroli, czego wyrazem jest choćby przymus noszenia na ogonie ozdób sprawiających ból. Wymogi te nie obejmują mężczyzn, co bohaterka dostrzega z wyraźnym poczuciem niesprawiedliwości: „nie muszą być piękni. Przyglądam się ich tańcom. Nie obciążają ich perły. Poruszają się dzięki temu odrobinę szybciej od syren. Ich ruchy są swobodniejsze. Są wolni”³¹⁶. System ten marginalizuje również osoby nieheteronormatywne, w szczególności kobiety z królewskiego rodu, takie jak siostra Gai: „słyszałam o dziewczętach z niezdrowymi skłonnościami. [...] Ale nigdy nie słyszałam o takiej księżniczce, nie o córce Władcy Mórz”³¹⁷.

O'Neill porusza trudny i ważny temat naruszania granic nieletnich przez dorosłych, ukazując relację między protagonistką a jej podstarzałym, łysiejącym narzeczoną –

³¹² O fallocentryzmie Andersenowskiej baśni por. np. E. Tseëlon, *The Little Mermaid: an Icon of Woman's Condition in Patriarchy, and the Human Condition of Castration*, „The International Journal of Psycho-Analysis” 1995, nr 76.

³¹³ L. O'Neill, *Pod taflą*, dz. cyt., s. 7.

³¹⁴ Tamże, s. 130.

³¹⁵ Tamże, s. 10.

³¹⁶ Tamże, s. 33.

³¹⁷ Tamże, s. 134. O bi/homoseksualnych wątkach w *Małej syrence* pisała Grażyna Lasoń-Kochańska w artykule *Gender, Queer i dorastanie – baśnie Hansa Christiana Andersena*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9. Wskazywała na nieheteronormatywność głównej bohaterki. W retellingu trudno doszukać się takich sugestii w kreacji protagonistki, jednakże pojawiają się w przypadku jednej z jej sióstr.

generałem imieniem Zale, który wielokrotnie dotyka ją wbrew jej woli i szantażuje, grożąc ujawnieniem jej wycieczek na powierzchnię morza oraz zainteresowania ludźmi. Jego natarczywe, wręcz brutalne zachowanie uwidacznia się między innymi w scenie, gdy „jego chwyt staje się bardziej natarczywy. Szuka ustami moich warg, wciska mi do nich język, oślizgły niczym morski ślimak”³¹⁸. Choć wątek ten nie jest w powieści rozwinięty, samo odtabuiizowanie trudnego i coraz szerzej omawianego zagadnienia stanowi istotny krok w dyskusji o seksualnym wykorzystywaniu osób niepełnoletnich oraz zjawisku znanym jako *child grooming*, czyli uwodzeniu nieletnich przez dorosłych, aby wykorzystać ich seksualnie bądź nakłonić do prostytucji lub udziału w pornografii dziecięcej³¹⁹. Szczególnie narażone są dziewczęta pozbawione silnych więzi rodzinnych lub rówieśniczych oraz doświadczające odrzucenia³²⁰ – jak dzieje się to w przypadku bohaterki opowieści O’Neill. W tekście można znaleźć liczne fragmenty ukazujące narastającą presję i agresję ze strony trytona, które potwierdzają powagę tego problemu. „Obchodzi się ze mną brutalnie”³²¹ – wyznaje syrenka – „ciągnie za włosy, wpija palce w skórę”³²².

Takie obrazy służą nie tylko ukazaniu destrukcyjnego charakteru relacji, ale też podkreślają mechanizmy wykorzystywania i manipulacji emocjonalnej charakterystyczne dla *groomingu* – stopniowego przełamywania oporu i zdobywania kontroli nad ofiarą. Wprowadzenie tego wątku do literatury young adult ma szczególne znaczenie, gdyż pomaga zwiększyć świadomość czytelników i czytelniczek na temat przemocy seksualnej wobec małoletnich oraz zwrócić uwagę na potrzebę ich ochrony i wsparcia. W tle opowieści pojawiają się również insynuacje normalizacji praktyk kazirodczych, które pojawiają się w rozmyślaniach króla: „gdyby Muirgen nie była moją córką, być może sam wybrałbym ją na małżonkę”³²³. Choć ojciec podkreśla, że więzy krwi powstrzymują go przed postrzeganiem córki jako potencjalnej partnerki seksualnej, to

³¹⁸ L. O’Neill, *Pod taflą*, dz. cyt., s. 96.

³¹⁹ Zob. K. Fenik, *Grooming – uwodzenie dzieci w internecie* [w:] *Tabu seksuologii. [Wątpliwości, trudne tematy, dylematy w seksuologii i edukacji seksualnej]*, red. A. Jodko, Warszawa 2008, s. 135–144.

³²⁰ Zob. tamże, s. 135–144

³²¹ L. O’Neill, *Pod taflą*, dz. cyt., s. 99.

³²² Tamże.

³²³ Tamże, s. 39.

aluzje do incestu zostają pozostawione domysłom odbiorców i odbiorczyń. Ich celem jest pogłębienie negatywnego wizerunku tej postaci.

Gaja, zauroczona człowiekiem i przerażona wizją przymusowego małżeństwa, decyduje się opuścić ojcowskie królestwo i udaje się na Rubieże – przestrzeń pozostającą poza kontrolą Władcy Mórz, zamieszkaną przez Rusałki i Morską Wiedźmę Ceto³²⁴. Ta ostatnia na tle innych syren jawi się jako jedyna w swoim rodzaju – obdarzona mroczną mocą, lecz równocześnie – co znaczące – posiadająca sylwetkę odbiegającą od kanonicznych wzorców atrakcyjności kobiecego ciała. Jej wygląd zostaje opisany wyjątkowo dokładnie:

ma ogon tak czarny, że zlewa się z mroczną wodą, więc wygląda jak unoszący się w wodzie tułów. Ma bladą skórę, której zdaje się za dużo – zwija się w wałki przy szyi i wylewa w talii. Nigdy nie widziałam tak olbrzymiej kobiety. Pannom na dworze powtarzają, że musimy dbać o figurę, tak by podobać się Władcy Mórz i trytonom³²⁵.

Jej wizerunek można interpretować w ramach dyskursu cielesności zapoczątkowanego m.in. przez Judith Butler³²⁶ i Elizabeth Grosz³²⁷, podkreślającego materialność, performatywność i polityczność ciała. Figura Ceto staje się tym samym obiektem – a w ujęciu trytonów wręcz abiektem, czyli czymś wywołującym odczucie wstrętu³²⁸ – w którym ujawnia się napięcie między cielesnością normatywną a oporną, transgresyjną, podczas gdy Rubieże pełnią funkcję patriarchalnego *locus horridus*. Za pomocą tej postaci O'Neill nie tylko przekonuje, że można i należy akceptować swoje ciało bez względu na jego wygląd (tzw. ciałopozytywność), ale też wpisuje się w szerszy feministyczny (charakterystyczny zwłaszcza dla czwartej fali) dyskurs dotyczący kobiecej fizyczności, cielesnej autonomii i redefinicji pojęcia piękna. Ceto, w przeciwieństwie do podporządkowanych trytonom syren, jawnie akceptuje i afirmuje swoje ciało. „Z czułością wodzi dłońmi po swoim ciele. [...] – Czuję się bardzo komfortowo w swoim

³²⁴ Ceto w mitologii greckiej było morską boginią, córką Pontosa i – co interesujące – Gai; matką m.in. Gorgon. Por. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, tłum. J. Łanowski, Wrocław 2008, s. 183.

³²⁵ L. O'Neill, *Pod taflą*, dz. cyt., s. 125.

³²⁶ J. Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Londyn–Nowy Jork 1993.

³²⁷ Zob. E. Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington 1994. Taż, *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, Londyn–Nowy Jork, 1995.

³²⁸ Pojęcie abiektu podaję za Julią Kristevą: taż, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.

ciele. Czy wiesz, jakie to uczucie? Zaznałaś go kiedy?”³²⁹ – pyta Gaję, zwracając uwagę na opresyjne warunki, w których dziewczyna dorastała.

Istotny jest również fragment, w którym zostaje podważony negatywny wydźwięk przypisywany określeniom ciała. Zdaniem Ceto bycie nazwaną „grubą to nie zniewaga. To równie pozbawione głębszego znaczenia określenie co chuda. To tylko proste desygnaty. Dopiero twój ojciec nadał temu słowu negatywne zabarwienie i uznał, że stan, jaki opisuje, również jest czymś godnym wstydu”³³⁰. Dzięki wyrażaniu takich opinii Ceto staje się symboliczną przeciwwagą dla patriarchalnego porządku opartego na kontrolowaniu kobiecych ciał i przypisywaniu im jedynej, powszechnie aprobowanej formy.

Wyprawa syrenki na Rubieże może być odczytana jako wędrówka w głąb siebie, w podświadomość, warunkująca jej późniejsze decyzje. Zarazem jest zmierzeniem się z tym, co społecznie potępiane, wywołujące obrzydzenie, ponieważ

we wstręcie przejawia się jeden z owych gwałtownych i mrocznych buntów bytu przeciw temu, co mu zagraża i co, jak się zdaje, nadchodzi z zewnątrz lub rozsadza od wewnątrz, rzucone obok tego, co dopuszczalne, tolerowane, możliwe do pomyślenia. To jest tu, tak blisko, lecz nie da się przyswoić. To się narzuca, niepokoi, fascynuje pragnienie, które mimo to nie pozwala się uwieść³³¹.

Zamieszkujące Rubieże Rusalki uosabiają właśnie to, co kulturowo wyparte – kobiecą cielesność, dzikość, niezależność. Szczególnie Ceto przedstawiana jest jako kobieta wyzwolona, mizoandryczna, wobec której – według powtarzanych przez mieszkańców i mieszkanki morza opowieści – formułowano rozmaite oskarżenia. Choć trudno ustalić prawdziwość tych informacji, w narracji te zarzuty służą oczernianiu Ceto:

z opowieści tych wynikało, że Wiedźma zazdrości Władcy Mórz jego mocy. I że przepełnia ją frustracja, ponieważ nie może się z nim równać. Powiadano, że nie chciała rodzić dzieci. A gdy zdarzało jej się złożyć jaja, pożerała je, nim wykluły się z nich młode. [...] W jej dłoni materializuje się czerwona szminka, którą zaczyna sobie podmalowywać usta. Ojciec nie pozwalał nam stosować makijażu³³².

Czerwona szminka – emblemat kobiecej zmysłowości – w połączeniu z zakazem narzuconym przez ojca zyskuje wymiar oporu wobec fallocentrycznej kontroli. Ceto nie

³²⁹ L. O’Neill, *Pod taflą*, dz. cyt., s. 128.

³³⁰ Tamże, s. 132. O określeniach „gruby/gruba” w polskim dyskursie zob. U. Chowaniec, N. Skoczylas, *Grubancypacja. O grubości bez przepraszania*, Warszawa 2025.

³³¹ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, dz. cyt., s. 7.

³³² L. O’Neill, *Pod taflą*, dz. cyt., s. 125–126.

tylko zagraża porządkowi społecznemu, ale również ucieleśnia to, czego ów porządek najbardziej się obawia: kobiecą autonomię, sensualność i odmowę podporządkowania się męskiej władzy.

W przeciwieństwie do wiedźmy z pierwowzoru Andersena Ceto próbuje przekonać syrenkę, by zrezygnowała z przemiany w człowieka. Zwraca uwagę na powierzchowność jej uczuć i mylenie pożądania z miłością oraz deprecjonuje ludzi: „pragniesz dwóch kikutów z mięsa, na których mogłabyś chodzić. Kikutów, które w przeciwieństwie do rybiego ogona w razie potrzeby można szeroko rozłożyć. – Schyla się i szepcze do węża [...] – A wszystko to, aby przypodobać się mężczyźnie, który nie wie nawet, że ona istnieje”³³³. Wyśmiewa również typowe baśniowe zakończenia: „wówczas będziecie żyli długo i szczęśliwie. Będziesz miała męża, dziecko i kuchnię, którą nazwiesz swoją. Spełnienie marzeń każdej panny, czyż nie?”³³⁴. W tej konwencji tradycyjne role płciowe jawią się jako nierozzerwalnie związane z zależnością od mężczyzn – to krytyka tradycyjnego modelu kobiecości, który ma swoje korzenie w uznawaniu akceptacji mężczyzn i miłosnej relacji z nimi za jedyny cel życiowy.

Gaja, zgodnie z oryginałem, decyduje się na poświęcenie – wiedźma odcina jej język i daje eliksir, po którym wyrosną jej nogi. W wersji Andersena doświadczenia syreny na łodzi – łącznie z miłością do księcia, śmiercią i uzyskaniem duszy – mają wymiar transcendentny, pozazmysłowy. Bohaterka musiała wyjść poza granice rozumienia, by dostąpić duchowej przemiany. W *Pod taflą* jej przeżycia są przede wszystkim transcendentalne – niezbędne, by odkryła prawdę nie tylko o sobie, ale i otaczającym świecie. Ponadto – w przeciwieństwie do Andersenowskiego pierwowzoru – nie skupia się tylko na przeżyciach wewnętrznych, ale eksploruje nową fizyczność i związane z nią doznania.

Odkrywając ludzkie ciało, Gaja zaczyna badać jego możliwości z narastającą ciekawością i pragnieniem. Cieleśność przestaje być tabu – staje się przestrzenią (samo)poznania. Bohaterka coraz śmielej dopuszcza do siebie myśli i emocje, które dotąd uznawała za „nieprzyzwoite”: „chcę go przyciągnąć, siąść mu na kolanach, wtulić

³³³ Tamże, s. 135–136.

³³⁴ Tamże, s. 139.

się w niego. Chcę, byśmy stali się jednym ciałem”³³⁵. Chwilę później przyznaje, że „zalewa ją fala gorąca”³³⁶ i „chce się odsunąć, ale pragnie też chwycić jego rękę i wsunąć ją tam, gdzie było jej miejsce, do tego nowego zakątka w [jej – K.M.] ciele, który przed chwilą odkryła”³³⁷.

To eksplorowanie własnej seksualności – zarówno tej związanej z drugim człowiekiem, jak i samodzielnie przeżywanej – obejmuje cielesną autonomię także w sferze autoerotyzmu: „moja tęsknota staje się coraz dziksza, palce zakradają się do wnętrza tego wilgotnego serca między moimi nogami. Wyobrażam sobie, że ciało Olivera unosi się nade mną”³³⁸. W przeciwieństwie do utworu Andersena, w którym spełnienie ma charakter duchowy, O’Neill ukazuje proces dorastania poprzez doświadczenie zmysłowe, cielesne i namacalne. Motyw ten wpisuje się w schemat prozy young i new adult, w której odkrywanie własnej seksualności staje się integralną częścią dojrzewania bohaterki.

Podobnie jak w oryginale, syrenka nie spotyka prawdziwej miłości, lecz uczy się gorzkich prawd o świecie. Mężczyźni na łodzi okazują się równie egoistyczni i brutalni, jak trytoni – molestują podległe im w hierarchii kobiety, lekceważą nawet własne matki, stosują *slut-shaming*³³⁹, czyli praktykę publicznego potępiania kobiet za ich wygląd, ubiór lub zachowanie uznane za „zbyt prowokujące” czy „niemoralne”. Przejawem pierwszego jest scena napastowania służącej przez przyjaciela Olivera:

koniuszek jego języka zanurza się w uchu Ling, dziewczyna się wzdryga, próbując równocześnie ukryć tę reakcję. Wiem, że powinnam jakoś zareagować, zrobić to, na co nie zdobył się nikt, gdy dotykał mnie Zale. Ale może jeśli kobieta chciała przetrwać na tym świecie, musiała po prostu zaakceptować takie zachowanie? Wytrenowano nas, byśmy były miłe, pożywały męskiej uwagi, dostrzegały w ich zachwyconych spojrzeniach potwierdzenia własnej wartości. Czy zatem mamy prawo narzekać, jeśli uwaga, jaką obdarza nas mężczyzna, nie odpowiada naszym gustom?³⁴⁰

Bohaterka obserwuje tę scenę i czuje się bezsilna – podobnie jak wówczas, kiedy nie potrafiła sprzeciwić się przemocy, jakiej sama doświadczała z rąk Zale’a. W innym

³³⁵ L. O’Neill, *Pod taflą*, dz. cyt., s. 153.

³³⁶ Tamże, s. 161.

³³⁷ Tamże.

³³⁸ Tamże, s. 189.

³³⁹ [b.a.], *Kobiety bez wstydu! O zjawisku slut-shaming*, „Krytyka Polityczna”, 23 maja 2014, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/kobiety-bez-wstydu-o-zjawisku-slut-shaming/>, [dostęp: 25.08.2025].

³⁴⁰ Tamże, s. 187.

momencie narracja staje się jeszcze bardziej dosłowna: „jego palce wślizgują się do tego nowego miejsca między moimi nogami. Nie, nie, tylko nie to. Nie mogę jednak wydusić z siebie żadnego dźwięku”³⁴¹. Milczenie kobiety wobec przemocy nie wynika z jej zgody – jest efektem lęku, szoku i kulturowego przyzwolenia na przekraczanie granic przez mężczyzn, co stanowi przejaw zjawiska określanego jako kultura gwałtu (*rape culture*)³⁴². Jest to pojęcie opisujące system społecznych norm, postaw i praktyk, które minimalizują, bagatelizują lub usprawiedliwiają przemoc seksualną wobec kobiet. Nie ogranicza się ono do samych przestępstw seksualnych, lecz obejmuje szerszy kontekst, w którym odpowiedzialność jest przerzucana na ofiarę. Przemoc bywa tu traktowana jako coś „normalnego” lub „nieuniknionego”, a stereotypy płciowe utrwalają nierówności. W takim dyskursie od kobiet oczekuje się uległości, a od mężczyzn dominacji. Elementy kultury gwałtu obecne są również w mediach i kulturze popularnej, które często normalizują sceny przemocy seksualnej lub przedstawiają je jako element komediowy czy formę nagrody dla męskiego bohatera. W praktyce społecznej kultura gwałtu objawia się także jako bagatelizująca lub lekceważąca reakcja na zgłoszenia przemocy, niedowierzanie relacjom ofiar czy ich stygmatyzowanie. W efekcie utrudnia wymierzanie sprawiedliwości i utrwała traumę skrzywdzonych.

Równie dobitnie ukazano brak szacunku wobec kobiet w sferze rodzinnej i zawodowej, szczególnie wtedy, gdy zajmują one pozycję władzy. Przykład stanowi relacja Olivera z jego matką – Eleanor. Chłopak otwarcie lekceważy jej autorytet i emocje, co stabilizuje nie tylko stereotyp dominującego syna, ale przede wszystkim wzmacnia społeczne przekonanie, że pewność siebie u mężczyzny to zaleta, podczas gdy ta sama cecha u kobiety uchodzi za skłonność do przesadnego kontrolowania, emocjonalne zdystansowanie lub nadmierną ambicję. W jednej ze scen krytykowany za swój egoizm młodzieniec strofuje matkę słowami: „nie możesz kontrolować wszystkich mężczyzn w tej rodzinie”³⁴³. To stwierdzenie nie tylko trywializuje jej skądinąd słuszną reakcję, ale też ukazuje mechanizm *gaslightingu* – często stosowany wobec kobiet, którym odbiera się prawo do decydowania lub sprzeciwu. Kompetencje bohaterki

³⁴¹ Tamże, s. 282.

³⁴² [b.a.], *Rape Culture, Victim Blaming, And The Facts*, „Inside Southern”, <https://inside.southernct.edu/sexual-misconduct/facts>, [dostęp: 6.07.2025].

³⁴³ L. O’Neill, *Pod taflą*, dz. cyt., s. 194.

podważają również współudziałowcy: „jak możemy powierzyć Eleanor pieczę nad firmą, skoro nawet własnego syna nie potrafi upilnować?”³⁴⁴. Ponadto stosują *mansplaining* polegający na tym, że mężczyzna w protekcyjny sposób tłumaczy coś kobiecie, zakładając z góry, że wie więcej od niej – nawet jeśli to ona ma większe doświadczenie w danej dziedzinie³⁴⁵: „i to, moja droga... – zwraca się do Eleanor jakiś gentleman w podeszłym wieku [...]. – To powód, dla którego Carlisle Shipping Company odnosi tak wielkie sukcesy. – Tak, zdaję sobie z tego sprawę – mówi Eleanor, nie zaszczycając rozmówcy uśmiechem. – Jestem jej dyrektorem generalnym”³⁴⁶. Tego rodzaju opisy publicznych sytuacji i konstrukcje dialogów nie tylko podważają autorytet kobiecych bohaterek w powieści; wskazują także na głęboko zakorzeniony w świecie przedstawionym patriarchalny lęk przed kobietą decyzyjną, która nie mieści się w klasycznym modelu opiekuńczości, uległości i milczenia.

Mimo opresyjnych mechanizmów patriarchalnych Eleanor nie jest jedynie ofiarą – funkcjonuje jako postfeministyczna kobieta, która wykorzystuje pozycję władzy, przyjmując cechy tradycyjnie przypisywane mężczyznom – zdecydowanie i asertywność. Jednak ta strategia rządzenia czyni tę postać niejednoznaczną. Bohaterka, nie chcąc być podporządkowaną, sama wchodzi w rolę dominującą – zdobywa pozycję, lecz równocześnie reprodukuje wzorce, które historycznie służyły marginalizacji kobiet. Jej działania – choć skuteczne – ukazują kobietę zagubioną w patriarchalnym paradygmacie, która nie potrafi wyzwolić się z utrwalonych struktur społecznych i dokonać emancypacji.

W powieści pojawia się też wspomniany *slut-shaming*. Zjawisko dotyka szczególnie kobiet, których wartość i godność zależą od zgodności z konserwatywnymi normami dotyczącymi seksualności. W ten sposób zostaje napiętnowana jedna z uczestniczek balu urodzinowego Olivera: „co za zdzira – rozlega się czyjś głos z tłumu. – Co ona ma na sobie?”³⁴⁷. Oskarżenie o bycie „zdzirą” nie odnosi się tu do rzeczywistego zachowania, lecz do domniemanej „niewłaściwości” ubioru. Podobne komentarze służą zastraszaniu

³⁴⁴ Tamże, s. 204.

³⁴⁵ R. Solnit, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, tłum. A. Dzierzgowska, Kraków 2017, s. 19–21.

³⁴⁶ L. O’Neill, *Pod taflą*, dz. cyt., s. 213.

³⁴⁷ Tamże, s. 266.

i włączaniu kobiet w role „skromnych” i posłusznych obiektów, których ciało podlega stałej ocenie i kontroli.

Fizyczne cierpienie protagonistki ostatecznie nie zostaje zrekompensowane. W *Pod taflą* nie pojawia się ani jedna pozytywna postać męska, a agresja licznych negatywnych bohaterów jest motywowana przez strach: „niektórzy mężczyźni, moje dziecko, bardzo lękają się kobiet. I właśnie oni najbardziej tęsknią za syrenami. A gdy nie dostaną tego, czego pragną, stają się niebezpieczni”³⁴⁸. Mężczyźni stanowią także przyczynę konfliktu między kobietami rywalizującymi o ich względy i uznanie, co ma stanowić sposób na polepszenie statusu społecznego.

Zakończenie powieści zawiera ciekawe rozwiązania fabularne. Rozczarowana i zgorzkniała Gaja udaje się do sypialni swojego byłego ukochanego – nie jak u Andersena, po jego ślubie, lecz po przyjęciu urodzinowym, z którego mężczyzna znika z nowo poznaną kobietą. Chce go zamordować, a tym samym powrócić do swojej syreniej postaci, zgodnie z sugestią siostr. Spotkanie Gai z siostrami stanowi kluczowy moment fabularny, ukazujący siostrzeństwo – kobiecą solidarność zdolną przekroczyć urazy. Choć wcześniej między niektórymi syrenami dochodziło do konfliktów, których źródłem był mężczyzna („Zale był mój [...]. – Wszystko było jak w bajce. Może gdybyś się nie urodziła, matka nie postradałaby rozumu i nie zostawiła nas”³⁴⁹), ostatecznie decydują się wspierać bohaterkę w jej drodze ku przemianie. Aby dotrzeć do Gai, oddają Ceto swe włosy. Gest ten, choć obecny już w pierwowzorze, ma silny wymiar symboliczny: włosy, od wieków postrzegane jako atrybut kobiecości, piękna i tożsamości³⁵⁰, stają się tutaj ofiarą składaną w imię wspólnego celu, stanowią wyraz wsparcia. Ich obcięcie może być odczytywane jako zerwanie z tradycyjnym rozumieniem kobiecości jako właściwości opartej na wyglądzie, uległości i atrakcyjności. W tym kontekście obcięcie włosów można interpretować jako akt wyzwolenia i mocy – zrzucenie tego, co społeczeństwo narzuca jako kobiecy „ornament”, by umożliwić siostrze podjęcie walki o indywidualność i niezależność. Scena ukazuje także, że prawdziwe siostrzeństwo nie polega na braku konfliktów, lecz na zdolności do solidarności mimo trudnej przeszłości i różnic.

³⁴⁸ Tamże, s. 107.

³⁴⁹ L. O’Neill, *Pod taflą*, dz. cyt., s. 117.

³⁵⁰ A. Figiel, *Symbolika włosów w polskiej kulturze ludowej*, „Zeszyty Wiejskie” 2017, nr 23.

Pod pokładem okazuje się, że towarzyszącą Oliverowi dziewczyną jest Ceto występująca pod postacią młodszej kobiety. To właśnie ona wyjawia Gai ukrywaną prawdę o przeszłości. Opowiada o morderstwie jej matki i wuja, dokonanym przez Władcę Mórz, a także o ich rodzinnych koligacjach (Ceto jest siostrą ojca Gai) i mocach odebranych syrenom przez patriarchalną władzę:

kiedyś wszystkie syreny obdarzone były mocami [...]. Moce ujawniały się wraz z osiągnięciem przez nas dojrzałości, kiedy nasze ciała uznawały, że jesteśmy już kobietami. Wmówiono nam jednak, że stoją w sprzeczności z byciem syreną, że żaden tryton nie zechce się z nami związać, jeśli będziemy potężniejsze od niego. Wpojono nam przeświadczenie, że stałybyśmy się z ich powodu zbyt głośne, i tak kobiety zaniemówiły, gdyż obiecano nam, że tylko wtedy zaznamy szczęścia³⁵¹.

Ceto, zdecydowanie przeciwna męskiej dominacji, ponownie wygłasza rewolucyjną deklarację. Już przy pierwszym spotkaniu przybliża Gai mechanizmy androcentrycznego porządku, w którym kobiety są od dziecka przyzwyczajane do spełniania oczekiwań – nie po to, by rozwijały swój potencjał, lecz by podobały się mężczyznom. Podważa narzucone przez kulturę ideały kobiecości, mówiąc, że „mężczyzn zawsze uczono, że najważniejszą cechą kobiety jest jej szczupłość. Istotniejszą od inteligencji, dowcipu, ambicji, lecz moim zdaniem znacznie mniej przydatną”³⁵². Co ciekawe w pierwszej adaptacji *Małej syrenki* od studia Disney (reż. J. Musker, R. Clements, 1989) w piosence morskiej wiedźmy Urszuli pojawia się następujący fragment:

Masz jeszcze urodę, śliczną buzię!
No i docień to, co jest najważniejsze dla kobiety – język ciała!
Mężczyźni tam nie lubią trajkotania.
Plotkarstwo ich właściwie nudzi dość.
Oczekuje się od pań, żeby oszczędzały krtań.
Lepiej milczeć, niż bez sensu palnąć coś.
Daj spokój.
Nie licz na wrażenia w konwersacji,
Zamkniętą przy mężczyźnie trzymaj twarz,
Bo gdy milczysz, wtedy on sam uderza w czuły ton
I widzisz, że go nagle w garści masz³⁵³.

³⁵¹ Tamże, s. 310.

³⁵² Tamże, s. 141.

³⁵³ H. Ashman, *Wyznanie Urszuli*, tłum. M. Robaczewski, <https://lyricstranslate.com/pl/little-mermaid-ost-wyznanie-urszuli-poor-unfortunate-souls-lyrics.html>, [dostęp: 6.07.2025].

W remake'u z 2023 roku (reż. R. Marshall) wers został wycięty, bowiem uznano go za uprzedmiotawiający kobietę i sprowadzający cel jej egzystencji tylko do znalezienia atrakcyjnego partnera³⁵⁴.

Ceto przekonuje Gaję, by rzuciła się w morskie odmęty, dołączając do wspólnoty Rusałek – kobiet odrzuconych, skrzywdzonych, samobójczyń przemienionych w mściwe istoty. Kuszące obietnice siostrzeństwa i odzyskania mocy okazują się mieć jednak znacznie bardziej radykalny podtekst – ich cel nie opiera się wyłącznie na wspieraniu kobiet, lecz także na eliminacji mężczyzn jako źródła opresji:

z nami będziesz bezpieczna. Zaklinam cię, dołącz do nas. Ze względu na pamięć swojej matki, przystąp do naszej wspólnoty, w której panuje duch prawdziwego siostrzeństwa. Pomożesz nam w zaprowadzeniu raz na zawsze pokoju. Musimy uwolnić to królestwo od twojego ojca i służącej pod jego rozkazami armii drapieżnych trytonów. Pokażemy kobietom, w jaki sposób odzyskać moce. One nadal się w nich tłą, zostały tylko zepchnięte na samo dno duszy, tak głęboko, że kobiety sądzą, iż utraciły je na zawsze. Możemy im pomóc je odzyskać. To, Gaju, mogłaby być twoja spuścizna³⁵⁵.

Rozważania Gai przerywa nagłe pojawienie się ojca, który – biorąc jej siostry na zakładniczki – usiłuje ją szantażować i zmusić do uległości. Tym razem dziewczyna, przebudzona i świadoma swego dziedzictwa, sprzeciwia się. W akcie ostatecznego zerwania z oprawcą morduje ojca, a następnie – zgodnie z zapowiedzią Ceto – przypieczętowuje swój los, dokonując rytualnego samobójstwa i przemiany w Rusałkę:

będę wojowniczką, postanawiam, gdy wykonuję zamach i zatapiam ostrze w piersi. Rozdzierający ból na chwilę zagłusza jęki sióstr (Kocham was, siostry. Kocham was wszystkie). Moje paznokcie urosną i staną się szponami. Naostrzę zęby, tak by stały się kłami. Będę odtąd obdzierać ze skóry mężczyzn pokroju mojego ojca. Będę rozrywać ich na strzępy i pożerać ich mięso na surowo. Albo spalę ich, a potem pożrę w całości popioły, które po nich pozostaną. Stanę się Rusałką. Zemszczę się³⁵⁶.

Rusałki stają się metaforą kobiet wzgardzonych, które zostały zepchnięte na margines, upokorzone, często pchnięte ku śmierci przez mężczyzn, którzy „złamali im serce, poturbowali ciała albo zrobili jedno i drugie”³⁵⁷. Ich ekstremistyczne poglądy mają źródło w traumie i poczuciu głębokiej niesprawiedliwości: „wynurzyły się na powierzchnię i śpiewem doprowadziły marynarzy do zguby [...]. W zemście za całe złó,

³⁵⁴ C. Edwards, *'The Little Mermaid' Remake Updates Original Lyrics to Include Consent, Songwriter Says*, „WRAL”, 7 kwietnia 2023, <https://www.wral.com/story/the-little-mermaid-remake-updates-original-lyrics-to-include-consent-songwriter-says/20801323/>, [dostęp: 22.11.2025].

³⁵⁵ L. O'Neill, *Pod taflą*, dz. cyt., s. 317.

³⁵⁶ Tamże, s. 333.

³⁵⁷ Tamże, s. 116.

które im wyrządzono”³⁵⁸. Choć w *Pod taflą* poruszane są ważne kwestie społecznego ucisku kobiet, przemocy symbolicznej i fizycznej oraz odzyskiwania podmiotowości, to jednocześnie powieść wpisuje się w mizoandryczny dyskurs. Wspólnota Rusałek – mimo że pozornie oparta na siostrzeństwie – za cel stawia sobie głównie zemstę, nie zaś odbudowę. Ich wizja pokoju opiera się na eksterminacji mężczyzn jako z natury drapieżnych, co przypomina założenia pseudofeminizmu opartego na binarnym podziale świata na ofiary (kobiety) i oprawców (mężczyzn). Tak skonstruowane zakończenie prowokuje do pytań o granice emancypacji i o to, czy sprawiedliwość można budować na przemocy w imię odwetu.

Nieco inną realizację stanowi opowiadanie *Mała syrena* ze zbioru *Piękno i bestie. Niebezpieczne baśnie* Somana Chainaniego, amerykańskiego pisarza o indyjskich korzeniach. Historia ma formę scenki – rozmowy pomiędzy bezimienną (choć tytułową) małą syreną a morską wiedźmą, również pozbawioną imienia. Młoda bohaterka prosi wiedźmę o wyczarowanie nóg, by móc spotkać się z księciem, którego uratowała i w którym zakochała się od pierwszego wejrzenia. Czarownica natomiast usiłuje ją odwieść od tej decyzji, co wpisuje się w kulturowy dyskurs ochrony dziewcząt przez starsze, bardziej doświadczone kobiety przed zagrożeniami wynikającymi z nieprawidłowych relacji heteroseksualnych i męskiej dominacji³⁵⁹.

Wiedźma podważa naiwne przekonania syreny, wskazując, że ta nic nie wie o księciu – młodzieniec „może okazać się psychopatą, kobieciarzem albo księciem, który woli towarzystwo mężczyzn”³⁶⁰. Obnaża tym samym heteronormatywność wyobrażeń bohaterki, która automatycznie zakłada, że mężczyzna jest zainteresowany kobietami. Wiedźma uważa również, że syrena myli zauroczenie z głębokim uczuciem. Przywołuje własne doświadczenia z przeszłości – relację z ojcem syreny. Warto podkreślić, że zarówno w tym opowiadaniu, jak i w *Pod taflą*, postać morskiej czarownicy zostaje powiązana z królem mórz: tutaj jako jego była kochanka, tam – jako siostra. Stanowi to czytelny sygnał, że wykluczone i napiętnowane kobiety miały w przeszłości bezpośredni

³⁵⁸ Tamże, s. 8.

³⁵⁹ Takie wątki, a także próba ukazania, jak w społeczeństwie postrzega się kobiece starzenie, znajdują się w zbiorze esejów Mory Cholle: *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, tłum. S. Królak, Kraków 2019. Zob. także: K.J. Solleé, *Witches, Sluts, Feminists Conjuring the Sex Positive*, Los Angeles 2017.

³⁶⁰ S. Chainani, *Piękno i bestie. Niebezpieczne baśnie*, tłum. M. Kaczarowska, Warszawa 2022, s. 229.

kontakt z patriarchalnym porządkiem społecznym, który podporządkował je sobie, a następnie odrzucił i zepchnął na margines. Co ciekawe i w tym retellingu ojciec protagonistki przejawia skłonności despotyczne, gdyż „jego zdaniem każda panna powinna być cicha i potulna”³⁶¹.

Wiedźma w opowiadaniu Chainanego nie tylko stara się uchronić dziewczynę przed zgubnym wyborem, ale też zachęca ją do odkrywania innych życiowych ścieżek – takich, które nie wymagają rezygnacji z syreniej długowieczności ani cielesnej integralności: „kiedy znudzi mi się zabawa w czarownicę, wymyślę sobie nowe wcielenie. Może będę szansonistką... albo profesorką... albo szpiegiem pod kryptonimem Madame X”³⁶². Realia baśniowe przenikają się tutaj zatem – podobnie jak w poprzednim retellingu – ze współczesną rzeczywistością.

Syrena wyśmiewa te namowy, uznając je, *a priori*, za nieistotne i podszyte zgorzknieniem. Swoją postawę uzasadnia opinią ojca, który deprecjonuje wartość i motywacje wiedźmy. Słowa dziewczyny stanowią bezrefleksyjne powtórzenie patriarchalnej narracji, zgodnie z którą kobieta starsza, samotna i niezależna musi być z definicji złośliwa, zawistna i szkodliwa:

mówi, że jesteś próżną, małostkową, chciwą i zgorzkniałą starą smoczycą, która mogłaby używać swoich magicznych mocy w dobrej sprawie, ale wykorzystuje je, aby czynić zło przeciwko niemu i krzywdzi jego poddanych tylko dlatego, że jej nie poślubił. Mówi także, że przybrałaś tak odrażający wygląd i zostałam czarownicą jemu na złość, ponieważ wszyscy wiedzą, że spotykał się z tobą, zanim poznał moją matkę³⁶³.

Fragment ten odśłania mechanizmy fallocentrycznej demonizacji kobiet, które wyłamują się z tradycyjnych ról społecznych i nie podporządkowują się męskiej władzy. Wiedźma zostaje przedstawiona nie jako osoba obdarzona siłą i wiedzą, lecz jako sfrustrowana i odrażająca istota, której magia – potencjalnie twórcza i użyteczna – jest postrzegana wyłącznie jako narzędzie zemsty. Znamienna jest także redukcja jej wartości do sfery fizycznej atrakcyjności: utrata urody i seksualnej użyteczności dla mężczyzny – symbolizowana przez „odrażający wygląd” – służy jako rzekomy dowód upadku moralnego. Etykietowanie starszych, niezależnych kobiet jako „czarownice” (lub morderczynie) stanowi zakorzeniony w kulturze mechanizm kontroli nad kobietą

³⁶¹ Tamże, s. 233.

³⁶² Tamże, s. 231.

³⁶³ Tamże, s. 234.

sprawczością³⁶⁴. Ofiarami takich zabiegów padły między innymi Sydonia von Borck³⁶⁵ oraz Elżbieta Batory³⁶⁶.

Podobne mechanizmy łączą się ze zjawiskiem ageizmu³⁶⁷, dotyczącego głównie kobiet. Starzenie się w ich przypadku staje się nie tylko biologicznym procesem, lecz także kulturowym wyrokiem: ta, która przestaje być młoda i pożądana, zostaje wypchnięta na margines społeczny, jako nieatrakcyjna, zbędna i groteskowa. Wiedźma natomiast nie internalizuje narzuconego spojrzenia – świadomie wybiera życie w odosobnieniu, uznając je za źródło wolności. Jej fizyczna brzydota nie stanowi dla niej powodu do wstydu, lecz tarczę ochronną, pozwalającą funkcjonować poza zasięgiem męskiego spojrzenia i społecznych oczekiwań wobec kobiecego ciała.

Opowieść przybiera również wyraźny wymiar metatekstowy, w którym to tradycyjna baśniowa konwencja zostaje poddana krytyce. Czarownica obnaża schematy obecne w klasycznych narracjach dla dziewcząt, wskazując na ich patriarchalny charakter:

dla mężczyzny nic nie jest tak pociągające jak dziewczyna, która w milczeniu ulega mu i rezygnuje ze swoich mocy. Na tym właśnie opierają się baśnie. Dziewczęta muszą przejść próby, aby zdobyć serce mężczyzny; próby bólu i cierpienia, próby ognia, podczas gdy mężczyzna czeka po drugiej stronie płomieni, ziewając i drapiąc się po brzuchu, na tę, która się z nich wyłoni. Dlatego właśnie jesteś tak zauroczona tym księciem, który nawet nie wie, że istniejesz. Ponieważ to przypomina każdą baśń, jaką znamy. Rezygnujesz z siebie, swojej duszy i swojego świata, aby go zdobyć, podczas gdy on wygląda pięknie i przypisuje sobie zasługi za twoje trudy. To się wydaje ścieżką do szczęśliwego zakończenia, nieprawdaż? Mitem, jaki opowiadano dziewczętom tak wiele razy³⁶⁸.

To ironiczne ujęcie pełni jednocześnie funkcję krytyki kulturowych wzorców kobiecości, które wymagają od dziewcząt poświęcenia, milczenia i wyparcia się siebie, aby „zasłużyć” na miłość mężczyzny – traktowaną niczym nagrodą za ich cierpienie. Narracja demaskuje przy tym szkodliwość tradycyjnych baśni, w których kobieta, by stać się „godną” uczucia, musi rezygnować z własnej tożsamości i siły.

³⁶⁴ Więcej na ten temat zob. np. *Czarownice. Studia z kulturowej historii fenomenu*, red. A. Anczyk, J. Doroszevska, K.M. Hess, Katowice 2017.

³⁶⁵ Zob. J. Dynkowska, „Taka jak na obrazie”. O Sydonii von Borck w powieściach Elżbiety Cherezińskiej i Teresy Bojarskiej, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2025, nr 2.

³⁶⁶ Zob. D. Gordon, *Bad Girls from History: Wicked Or Misunderstood?*, South Yorkshire 2017.

³⁶⁷ A. Woodward, *Ageing and Its Discontents: Freud and Other Fictions*, Bloomington 1991. T. Calasanti, K. Slevin, *Age Matters: Realigning Feminist Thinking*, Nowy Jork–Londyn 2006.

³⁶⁸ S. Chainani, *Niebezpieczne baśnie...*, dz. cyt., s. 238.

W końcowej scenie syrena wyraźnie się waha. Choć zakończenie pozostaje otwarte, jego symboliczny wydźwięk zawiera aluzję do porzucenia mrzonek o miłości na rzecz wyboru siebie: „– Chcesz mieć nogi. Porozmawiajmy o cenie – zagaiła czarownica. Mała syrena się nie odezwała. Obejrzała się na drzwi domu”³⁶⁹.

II.1.3. Kobieta wychodząca z cienia – od kultury gwałtu do (dez)iluzji piękna

Trzecim przykładem retellingu, którego główny motyw to walka z patriarchalnymi normami kulturowymi, jest *Czerwony Kapturek*³⁷⁰ ze zbioru *Piękno i bestie*, historia o wielu freudowskich konotacjach. Oryginał opowiada o losach dziewczynki znanej w okolicy jako Czerwony Kapturek ze względu na czerwoną pelerynkę z kapturem. Matka wyznacza jej zadanie zanieśenie koszyka z jedzeniem chorej babci, nakazując, aby nie zbaczala z drogi i nie rozmawiała z nieznajomymi. Podczas wędrówki przez las Kapturek spotyka wilka. W wersji Perraulta wilk zagaduje dziewczynkę, wypytując o cel podróży. Protagonistka odpowiada szczerze, ujawniając dokładną lokalizację domu babci: „we wsi za lasem, za młynem, w ostatnim domku”³⁷¹. W wersji Grimmów pojawia się dodatkowy szczegół: wilk postanawia odciągnąć dziewczynkę od ścieżki, namawiając ją, by zerwała kwiaty dla babci. „Spójrz, jak pięknie kwitną dookoła kwiatki, dlaczego nie patrzysz na nie?”³⁷², mówi, odciągając ją w głąb lasu. Podstęp się udaje, a wilk, szybki i przebiegły, dociera do chatki jako pierwszy. W obu wersjach zastaje babcię samą, po czym połyka ją w całości lub wrzuca do szafy (u Grimmów ten wątek pojawia się w późniejszych redakcjach). Następnie przebiera się w jej rzeczy i kładzie do łóżka. Kiedy Kapturek przybywa, dziwi się wyglądowi babci – „babciu, dlaczego masz takie wielkie uszy?”³⁷³.

³⁶⁹ Tamże, s. 240.

³⁷⁰ Baśń o Kapturku była przedmiotem wielu analiz, np.: *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood: Versions of the Tale in Sociocultural Context*, red. J. Zipes, Londyn 1993. C. Orenstein, *Little Red Riding Hood Uncloaked. Sex, Morality, and the Evolution of a Fairy Tale*, Nowy Jork 2003. S.L. Beckett, *Little Red Riding Hood* [w:] *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, t. 2, red. D. Haase, Westport-Londyn 2008. S.L. Beckett, *Recycling Red Riding Hood*, Londyn 2009. K. Rybicka, *Peleryna Czerwonego Kapturka — rola, znaczenie i transformacje we współczesnym filmie*, „Maska” 2016, nr 31. G. Stachówna, *Stare baśnie na nowo opowiedziane. Czerwony Kapturek i wilk*, „Ekrany” 2012, nr 1/2. O. Filipowska, *Sezon na czerwień. Rzecz o Czerwonym Kapturku XXI wieku* [w:] *Bajkowe inspiracje literaturoznawców i kulturoznawców*, red. M. Zaorska, A. Grabowski, Olsztyn 2012. D. Kozera, *Transmedialny przekład baśni o Czerwonym Kapturku*, „Literatura Ludowa” 2016, 4/5. K. Kowalczyk, *I żyła długo... i ciągle na nowo — sposoby przekształcania baśni o Czerwonym Kapturku w kulturze współczesnej. Analiza wybranych przykładów*, „Literatura i Kultura Popularna” 2015, t. XXI.

³⁷¹ C. Perrault, *Bajki*, dz. cyt., s. 32.

³⁷² J. Grimm, W. Grimm, *Baśnie braci Grimm. Tom I*, dz. cyt., s. 143.

³⁷³ Tamże, s. 144.

Wilk rzuca się na dziewczynkę i ją pożera. Na tym kończy się opowieść w wersji Perraulta – bez ratunku, z morałem przestrzegającym dziewczęta przed zaufaniem „wilkom” w ludzkiej postaci. W wersji braci Grimm po połknięciu dziewczynki drapieżnik zasypia. Wtedy do chatki przypadkowo trafia myśliwy (lub drwal), który domyśla się, że coś jest nie w porządku. Zabija wilka (lub rozcina mu brzuch), z którego wychodzą babcia i wnuczka. Bohaterki napełniają brzuch kamieniami, zszywają go, a gdy wilk się budzi, wpada do pobliskiej rzeki i tonie. W późniejszych redakcjach Grimmowie dopisują też drugą część, w której Czerwony Kapturek spotyka kolejnego wilka, ale tym razem jest ostrożna i nie daje się zwieść. To dydaktyczne domknięcie narracji.

W utworze Chainaniego „pierwszego dnia wiosny wilki pożerały najpiękniejszą dziewczynę”³⁷⁴. Tę szczególną datę można odczytać jako moment liminalny – wyznaczający kres dzieciństwa, próg dojrzewania i inicjacji w wiek młodzieńczy. Zdaniem Magdaleny Bednarek „XIX-wieczni interpretatorzy za jego sprawą rozumieli historię o dziewczynce pożeranej przez wilka jako fabularną reprezentację słońca lub wiosny, które cyklicznie znikają i wyłaniają się z ciemności, by czynić życie ludzi lżejszym i nieść nadzieję”³⁷⁵. Według Ericha Fromma „kapturek z czerwonego aksamitu jest symbolem menstruacji. Dziewczynka, o której przygodach słyszymy, teraz już jako dojrzała kobieta stanęła przed problemem płci”³⁷⁶. Natomiast Bettelheim interpretował tę baśń zgodnie z psychoanalizą Freuda – jako zmagania z zasadami przyjemności i rzeczywistości oraz zagrożeniem związanym z kompleksem Elektry³⁷⁷.

W retellingu najbardziej urodziwą dziewczynę³⁷⁸ wybierały wilki, oznaczając jej dom śladami pazurów i moczem. To instynktowny akt terytorialnego zawłaszczania – dziewczyna zostaje naznaczona przez samce jako ich własność: „kiedy jednak dokonały wyboru, dziewczyna należała do nich. Ani ona, ani jej rodzice nie mogli prosić o litość”³⁷⁹.

³⁷⁴ S. Chainani, *Piękno i bestie...*, dz. cyt., s. 9.

³⁷⁵ M. Bednarek, *Babcine fatałaszk...*, dz. cyt., s. 104.

³⁷⁶ E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, tłum. J. Marzęcki, wstęp K.T. Toeplitz, Warszawa 1972, s. 96.

³⁷⁷ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne...*, dz. cyt., s. 24–42.

³⁷⁸ Podobny wątek można odnaleźć w *Czerwonej baśni* (2020) Wiktorii Korzeniewskiej, renarracji *Czerwonego Kapturka* inspirowanej postaciami z folkloru rosyjskiego (np. Kościej, Baba Jaga). W tej wersji baśni rolę babci pełni wiedźma, wilka Kościej, natomiast Kapturkiem rokrocznie zostaje najbrzydsza dziewczyna z wioski.

³⁷⁹ S. Chainani, *Piękne i bestie...*, dz. cyt., s. 9.

Wilki funkcjonują w narracji nie tylko jako postaci zoomorficzne, ale i jako metafora mężczyzn uwięzionych we własnych pragnieniach, którzy „nie mogą nic poradzić na swoje żądze. Jakby były więźniami własnej natury”³⁸⁰. Ich wybór jest niepodważalny i nieodwracalny – dziewczyna nie ma prawa głosu ani możliwości negocjacji. Jej ciało zostaje nie tylko uprzedmiotowione, ale też podporządkowane męskiej woli, wystawione na ich widok i zawłaszczane jak zdobycz wytropiona na terenie łowieckim.

Protagonistka to nieoczekiwana ofiara tak zorganizowanego społeczeństwa i jego zasad – jej uroda pojawiła się nagle, niejako „przypadkiem” (jako dziecko była „brzydkim kaczątkiem”). Paradoksalnie cecha uważana za zaletę staje się dla niej przekleństwem, ponieważ sprowadza na nią śmierć. Tym samym Chainani dekonstruuje mit o pięknie jako wartości uniwersalnie pozytywnej – ukazuje je jako walutę, która w porządku fallocentrycznym podlega bezwzględnej eksploatacji. Nie jest ono ani źródłem społecznego awansu, ani gwarancją bezpieczeństwa – przeciwnie: staje się wyrokiem.

Wilki zmuszają bohaterkę do zdecydowania, który z nich ją pożre – podsuwając jej fałszywe poczucie sprawczości. To pozorna autonomia, charakterystyczna dla kultury gwałtu, w której ofierze narzuca się odpowiedzialność za przemoc, której doświadcza. Dziewczyna zostaje postawiona w sytuacji, w której nie ma realnej wolności – każdy „wybór” oznacza przemoc i unicestwienie, ale to ona ma „zdecydować”, co czyni ją współwinną własnej krzywdy.

Protagonistka nie zamierza jednak biernie poddać się losowi. Wykazuje się sprytem: wysyła wilki w pogoń za nieistniejącą, piękniejszą siostrą. Gdy docierają do domu babci, Kapturek – w akcie ostatecznego oporu – wraz ze starszą kobietą mordują watahę. Następnie zakładają bezpieczną przestrzeń dla kobiet wykluczonych ze społeczności – nie tylko przez swoją urodę, ale przez sam fakt bycia „inną”, „niepasującą” do struktury opartej na męskim spojrzeniu i ocenie. Kryje się w tym potencjał emancypacyjny – bohaterka przejmuje kontrolę nad własnym życiem i tworzy wspólnotę opartą nie na rywalizacji o męską uwagę, lecz na wzajemnym wsparciu i solidarności.

³⁸⁰ Tamże, s. 12.

Chainani, bazując na wymowie pierwowzoru baśni (konflikt płci³⁸¹, dojrzewanie, inicjacja w dorosłość/seksualna, dominacja męskiego nad kobiecym etc.), nadpisuje na nim historię o pięknie i brzydocie. Jednakże nie daje nadziei na poprawę losu uważanych za nieatrakcyjne dziewcząt, w których:

chłopcy przebierali jak w odpadkach. Dlatego właśnie każda, która wyszła za mąż, obsługiwała swojego męża bez jednego słowa. Miała szczęście, że żyła – tak słyszała w jego burknięciach i pomrukach. Miała szczęście, że jej wątpliwa uroda nie skusiła bestii. Jej matka była kimś takim, wybranym ze stosu śmieci. Dziewczyna widziała to w twarzy swojego ojca³⁸².

W ten sposób akcentuje, że zarówno „piękne”, jak i „brzydkie” kobiety są ofiarami tego samego patriarchalnego systemu – różni je tylko sposób, w jaki są instrumentalizowane. Uroda, która miała być błogosławieństwem, okazuje się przekleństwem. Brzydota – czyli domniemany ratunek – staje się źródłem opresji.

Bohaterka i jej babka ukrywają przed społecznością wsi, że zażegnały niebezpieczeństwo i uśmierciły symbolizującego fallocentryczną władzę wroga. Podtrzymują patriarchalny porządek, pozwalając na wysyłanie do lasu kolejnych dziewcząt i narzucają im wygodny dla nich schemat matriarchalnej, lecz hermetycznej homospołecznej rzeczywistości. Nie dążą do zmiany sytuacji i przedmiotowego traktowania młodych kobiet bez względu na ich przymioty fizyczne, lecz widzą w tym szansę na przejęcie władzy i pozornie kontynuują tradycję składania daniny. Tym samym omawiana renarracja ma znamiona pseudofeminizmu, bowiem – podobnie jak klasyczne przekazy – działania bohaterek prowadzą do wykluczenia z grupy kobiet, które nie spełniają obowiązujących norm atrakcyjności.

II.2. Poza wyrokiem losu – autonomia bohaterek w kształtowaniu własnej drogi

II.2.1. Lustreczko powiedz przecie... – o konflikcie etnicznym

W tym podrozdziale analizuję te reinterpretacje, w których przekształcono zakończenia opowieści i wyeksponowano inne motywy niż opór wobec patriarchalnej

³⁸¹ Bohaterowie baśni spisanej przez Grimmów i Perraulta odgrywają role odpowiadające temu, co tradycyjnie męskie i żeńskie, poza powiązaniem męskości z przyrodą, tutaj reprezentującą aktywność w opozycji do kobiecej pasywności.

³⁸² Tamże, s. 13.

dominacji – wszystkie należą do zbioru *Piękno i bestie*. Pierwszym przykładem jest opowiadanie *Królowna Śnieżka*. Ponownie warto przypomnieć oryginalną wersję.

Pewna królowa, szyjąc zimą przy oknie, skaleczyła się w palec. Widząc krew na śniegu, zapragnęła mieć dziecko „białe jak śnieg, rumiane jak krew i o włosach czarnych jak heban”³⁸³. Urodziła dziewczynkę, którą nazwano Śnieżką, po czym zmarła. Król wziął ślub ponownie – jego druga żona była piękna, lecz próżna i okrutna. „Lustereczko, powiedz przecie, kto najpiękniejszy jest na świecie?”³⁸⁴ – pytała magicznego lustra. Dopóki zwierciadło wskazywało właśnie ją, była zadowolona. Gdy jednak Śnieżka dorosła i przewyższyła ją urodą, lustro odpowiedziało – „królowo, jesteś piękna, jak gwiazda na niebie, ale Śnieżka jest tysiąc razy piękniejsza od ciebie”³⁸⁵. Macocha rozkazała myśliwemu wyprowadzić dziewczynkę do lasu i zabić. Mężczyzna ulitował się nad królowną i pozwolił jej uciec, po czym przyniósł królowej serce zwierzęcia jako dowód wykonania wyroku. Śnieżka, błąkając się po lesie, trafiła do chatki zamieszkaanej przez siedmiu krasnoludków. Znalazła w niej schronienie w zamian za pomoc w prowadzeniu domu. Zła królowa, dowiedziawszy się od zwierciadła, że Śnieżka nadal żyje, postanowiła zgładzić ją samodzielnie. Przebrana za staruszkę trzykrotnie odwiedzała chatkę. Najpierw ofiarowała dziewczynce tasiemkę, później zatruty grzebień – na ratunek przychodziły jej krasnoludki. Za trzecim razem królowa podała jej zatrute jabłko. Po ugryzieniu kawałek królowna upadła jak martwa. Tym razem nie udało się jej obudzić. Krasnoludki nie chciały pochować dziewczyny, lecz umieściły ją w szklanej trumnie w lesie, gdzie dniami i nocami czuwały przy niej zwierzęta i ptaki. Po długim czasie pojawił się młody książę, który zakochał się w królownie i uprosił krasnoludki, by pozwoliły mu zabrać trumnę do swojego zamku. W drodze tragarze potknęli się, a kawałek zatrutego jabłka wypadł z gardła Śnieżki, co poskutkowało wybudzeniem dziewczyny. Książę poprosił ją o rękę, a ona zgodziła się. Na wesele zaproszono także złą królową. Gdy zapytała zwierciadła, kto jest najpiękniejszy, usłyszała „Śnieżka”. Podczas uczyty została rozpoznana i spotkała ją okrutna kara – zmuszono ją do założenia rozżarzonych żelaznych pantofli, w których musiała tańczyć, aż zmarła.

³⁸³ J. Grimm, W. Grimm, *Baśnie braci Grimm. Tom I*, dz. cyt., s. 249.

³⁸⁴ Tamże.

³⁸⁵ Tamże, s. 250.

W wersji Chainaniego dekonstrukcji ulega obraz rumianej królowej o jasnej cerze i hebanowych włosach – na jej miejsce autor proponuje „dziewczynkę o skórze czarnej jak skrzydła kruk, wargach czerwonych jak krew i białkach oczu jasnych jak śnieg”³⁸⁶. To dokładny kanonicznej Śnieżki. Ta zmiana nie tylko poszerza grupę odbiorczą baśni, podobnie jak w *Cinderella Is Dead*, lecz jest również głosem pisarza w dyskursie równościowym. Baśniowa opozycja „matka kontra macocha” zostaje pogłębiona o konflikt na tle etnicznym – w krainie, w której rozgrywa się akcja, czarnych ludzi traktuje się „niczym bryłkę węgla, zupełnie jakby czerń była grzechem”³⁸⁷. Prawdopodobnie matka Śnieżki była jedyną czarną osobą pośród „różanoliczych dziewcząt”³⁸⁸, toteż nie wpisywała się w obowiązujący kanon urody. Jak wskazuje narrator, miłość królewicza sprawiła, że kobieta „poczuła się piękna jak nigdy wcześniej”³⁸⁹. Kolejny kontrast pojawia się w scenie, w której przyszła królowa została wprowadzona do „czystej i białej”³⁹⁰ zamkowej sypialni – tym samym czerń jej skóry symbolicznie pozostaje w relacji z tym, co brudne i niegodne. Właśnie w taki sposób traktowali ją poddani i poddane. Okazywali niezadowolenie z wyglądu młodej monarchini, bowiem „nie chcieli takiej królowej i nie potrafili dłużej trzymać języków za zębami”³⁹¹. Kobieta, tracąc miłość męża („starego mężczyzny”³⁹²), poszukuje spełnienia w macierzyństwie. Reinterpretacja Chainaniego nie różni się pod tym względem od oryginału – królowa nagle umiera i osieraca dziewczynkę. Nowa żona króla jest przeciwieństwem matki Śnieżki, nie tylko pod względem urody – „miała policzki jak mleko, pukle brązowych włosów i oczy bezlitosne niczym myśliwski potrzask”³⁹³ – lecz, zgodnie z baśniowym pierwowzorem, również charakteru. Autor nie dekonstruuje kulturowego paradygmatu macochy, przedstawiając ją jako pełną nienawiści materialistkę, ale także stabilizuje stereotyp bezdziejnej kobiety-egoistki, która obawia się, że potomstwo „mogłoby jej odebrać część urody”³⁹⁴. Można to interpretować jako odwołanie do ludowego przekonania, iż córka „odbiera”

³⁸⁶ Tamże, s. 28.

³⁸⁷ Tamże, s. 27.

³⁸⁸ Tamże.

³⁸⁹ Tamże.

³⁹⁰ Tamże.

³⁹¹ Tamże.

³⁹² Tamże.

³⁹³ S. Chainani, *Piękno i bestia...*, dz. cyt., s. 29.

³⁹⁴ Tamże.

urodę matce³⁹⁵ bądź jako nawiązanie do realnych sytuacji, w których trudna ciąża prowadzi do wyczerpania organizmu i widocznych zmian w wyglądzie kobiety.

Dalsza część opowieści jest znana – dziewczyna trafia do chatki siedmiu krasnoludków, jednak nie są oni jedynie baśniowymi opiekunami, lecz pełnią funkcję projekcji jej wewnętrznych konfliktów i klucza do tożsamościowej przemiany. W tej wersji opowieści krasnoludki, podobnie jak Śnieżka, są czarne, co po raz pierwszy pozwala bohaterce spotkać kogoś podobnego do siebie:

po raz pierwszy zobaczyła kogoś równie czarnego jak ona. [...] Bez matki, do której była podobna, nie miała dla siebie żadnego odbicia, żadnego dowodu, który powiedziałby jej, że jest doskonała. Jak czarny łabędź w stadzie białych, który słyszy tylko, że jest pomyłką, a nie najrzadszą z pereł. Właśnie to kłamstwo sprawiało, że przez tyle lat milczała, zamiast szukać słów, którymi mogłaby się bronić przed obelgami innych³⁹⁶.

Porównanie staje się metaforą etnicznego wykluczenia i niedoreprezentowania, z jakim bohaterka musiała mierzyć się od dzieciństwa. Niemożność odniesienia się do własnej tożsamości prowadziła do milczenia, wewnętrznego odrzucenia siebie oraz utraty narzędzi pozwalających przeciwstawić się przemocy symbolicznej i językowej. Spotkanie z krasnoludkami – wygnanymi z własnej krainy ze względu na kolor skóry – okazuje się nie tylko szeregowym elementem narracyjnym, lecz istotnym punktem zwrotnym. W tym momencie następuje bowiem zainicjowanie wspólnotowości, która uruchamia proces uzdrawiającej samoidentyfikacji:

– Dokąd pójdziesz? – zapytał najstarszy.
– Za góry – odparła dziewczyna.
– Stamtąd właśnie przyszliśmy – westchnął krasnoludek. – Król, który tam panuje, nie chce ludzi takich jak my. Nie będziesz tam bezpieczna. [...]
Śnieżka nie wiedziała, co ma poczuć. Ten świat nie był stworzony dla niej, mimo że w nim się urodziła. [...]
Macocho tkwiła jednak na dnie jej pamięci, więc smoki, trolle i ogry, które Śnieżka wymyślała w swoich baśniach, aby prześladowały ciemnoskórych, męźnych bohaterów, miały zawsze bladą skórę królowej i jej przypominające potrzaski myśliwskie oczy³⁹⁷.

Kluczowym momentem przemiany jest nie tyle zwycięstwo nad zewnętrznym zagrożeniem, ile uznanie wspólnoty doświadczeń i redefinicja własnego obrazu. Królewna, patrząc na siebie przez pryzmat relacji z krasnoludkami, opartej na

³⁹⁵ Zob. E. Weremczuk, *Zakazy i nakazy obowiązuujące kobietę ciążarną na przykładzie dokumentacji z Wojciechowa i okolic*, „Twórczość Ludowa. Kwartalnik Stowarzyszenia Twórców Ludowych” 2009, nr 1–2, s. 15.

³⁹⁶ Tamże, s. 35–36.

³⁹⁷ Tamże, s. 36–38.

solidarności i podobieństwie, zaczyna akceptować swój wygląd i odnajduje piękno w tym, co wcześniej postrzegała jako aberrację.

Chainani odchodzi również od stereotypowych ujęć Śnieżki jako naiwnej, posłusznej i dobrodusznej dziewczyny. W jego reimaginacji jest ona zdolna do radykalnych czynów, jeśli wymaga tego sytuacja. Gdy królowa ponownie próbuje ją zabić, dziewczyna opracowuje plan zemsty. Podczas kolejnej wizyty macochy, tym razem proponującej królownie zatrute jabłko, bohaterka częstuje przeciwniczkę chlebem, którym wcześniej zapiekła śmiercionośny grzebień. Monarchini pada martwa: zostaje złożona w szklanej trumnie i pozostawiona na szczycie góry „z nadzieją, że ktoś ją zabierze”³⁹⁸. Scena ta stanowi karykaturalne odejście od oryginalnej wersji baśni, w której zmarła Śnieżka jest opłakiwana przez krasnoludki, a jej ciało, dzięki swej niezniszczalnej urodzie, ma niemal sakralny status. W retellingu szklana trumna nie jest już przedmiotem adoracji, lecz groteskowym rekwizytem. Nadzieja, że „ktoś ją zabierze”, uprzedmiotawia zwłoki macochy, redukuje je do rangi kłopotliwego balastu, którego należy się pozbyć, przedmiotu wprawdzie otoczonego szacunkiem siłą tradycji należnym zmarłemu, ale w istocie pozbawionego godności i znaczenia.

Trumnę znajduje młody książę, który, zafascynowany urodą martwej królowej, nazywa ją w przypływie zachwytu najpiękniejszą. Wtedy krasnoludki przedstawiają mu Śnieżkę, a on – zaskoczony wyglądem niezwykle do niego podobnej dziewczyny – przypadkiem popycha trumnę. Jej spektakularny upadek ze szczytu góry, utrzymany w tonacji czarnego humoru i parodii, domyka groteskowy finał wątku królowej.

Młodzi biorą ślub, a historia zatacza krąg. Królewicz okazuje się kolejnym „słabym mężczyzną”, lud nie akceptuje nowej władczyni, a sama Śnieżka po narodzinach dziecka zapada na tajemniczą chorobę. W tym miejscu jednak następuje istotne odwrócenie baśniowej fabuły:

wtedy jednak królowa zaniemogła... Nie tym razem. Siedmiu krasnoludków zabrało ją do lasu. Krasnoludki pilnowały, żeby walczyła o każdy oddech. Krasnoludki pielęgnowały ją z miłością. Krasnoludki strzeły jej, jak próżna królowa strzeże swojej urody. Śnieżka nie umarła, chociaż powinna była umrzeć. Drzwi zamku stanęły otworem. Powróciła, silniejsza niż wcześniej. Król spojrzał na nią, zaskoczony. Baśń wypadła ze swoich kolein. Śnieżka spojrzała mu prosto w oczy. Jej dziecko nie straci matki. Jej dziecko nie będzie żyć w poniżeniu. Jej dziecko zostanie wychowane, jak należy. Czarny łabędź, który wie, że jest

³⁹⁸ Tamże, s. 46.

królową. Matka przytuliła dziecko do piersi i zasiadła na tronie. Z rozwianymi włosami, ze stopami na ziemi. W czerni lśniącej jaśniej od złota. Nie, ona się nigdzie nie wybierała³⁹⁹.

W baśniach córki tracą matki, by przejść inicjację i wejść w dorosłość, tutaj natomiast matka powraca. Jej przybycie do zamku staje się symbolicznym gestem wyjścia z roli ofiary: staje się silniejsza, świadoma swojej wartości, gotowa chronić córkę przed tym, czego sama doświadczyła. Baśń „wypada ze swoich kolejin” i zamiast powielać patriarchalny wzorzec utraty i sieroctwa, oferuje nowy model macierzyństwa pełnego sprawczości. Śnieżka nie tylko odzyskuje zdrowie, ale zasiada na tronie jako matka, kobieta i władczyni, świadoma swojej tożsamości i z determinacją broniąca swojej obecności.

II.2.2. Między samotnością i (a)moralnością – o demontażu romansu

W innych narracjach zaproponowano wizję rzeczywistości, w której bohaterki świadomie wybierają samotność. W taki sposób Chainani zreinterpretował *Piękną i Bestię*. Pierwotna wersja baśni jest następująca: pewien zubożały kupiec, ojciec trzech synów i trzech córek po utracie całego majątku przeniósł się wraz z rodziną na wieś. Najmłodsza z córek, zwana Piękną, wyróżniała się łagodnym usposobieniem, inteligencją oraz zamiłowaniem do literatury, co wzbudzało zazdrość jej próżnych i wyniosłych sióstr. Pewnego dnia kupiec otrzymał wiadomość, że jeden z jego statków powrócił do portu. Udał się w podróż, aby go odzyskać, a dzieci poprosiły go o różne prezenty – Piękna powiedziała: „proszę byś przywiózł mi różę, bo tutaj się ich nie spotyka”⁴⁰⁰.

W drodze powrotnej mężczyzna zabłądził w lesie i trafił do tajemniczego, wspaniałego, lecz tylko pozornie opuszczonego pałacu. Znalazł tam przygotowany posiłek i nocleg. Rankiem zerwał dla Pięknej różę z ogrodu. Wówczas ujawnił się właściciel pałacu – Bestia, przerażająca istota o zwierzęcej postaci. Oskarżył kupca o kradzież i zażądał, aby w zamian za darowanie winy jedna z córek przybyła do pałacu: „przebaczę ci więc pod warunkiem, że jedna z nich przyjdzie tu dobrowolnie, by umrzeć zamiast ciebie”⁴⁰¹. Piękna, dowiedziawszy się o tej sytuacji, dobrowolnie zdecydowała się zająć miejsce ojca. Bestia, mimo odpychającego wyglądu, okazał się istotą szlachetną

³⁹⁹ S. Chainani, *Piękno i bestie...*, dz. cyt., s. 49–50.

⁴⁰⁰ J.-M. Leprince de Beaumont, *Piękna i Bestia*, tłum. B. Grzegorzewska, „Literatura na Świecie” 2000, nr 10–11, s. 64.

⁴⁰¹ Tamże, s. 66.

i pełną dobroci. Każdego dnia pytał Piękną, czy zgodzi się zostać jego żoną, a ona konsekwentnie, choć uprzejmie, odmawiała: „chciałabym móc cię poślubić, nazbyt jednak jestem szczerą, aby mieć cię obietnicami, że to się kiedykolwiek stanie. Zawsze będę twoją przyjaciółką, spróbuj się tym zadowolić”⁴⁰². Z czasem jednak zaczęła dostrzegać w nim człowieczeństwo, życzliwość i cierpliwość. Po pewnym czasie Bestia zezwolił jej odwiedzić rodzinę na osiem dni, pod warunkiem, że powróci na czas. Dziewczyna uległa jednak namowom sióstr i została dłużej. Gdy w końcu wróciła do pałacu, zastała Bestię niemal umierającego z rozpacz. Wtedy wyznała mu miłość i zgodziła się zostać jego żoną: „już teraz daję ci moją rękę i przysięgam, że zawsze będę twoja. Niestety! Sądziłam, że darzę cię tylko przyjaźnią, teraz wiem, że bez ciebie żyć mi niepodobna”⁴⁰³.

W tym momencie zaklęcie zostało złamane: Bestia przemienił się w młodego księcia. Okazało się, że w dzieciństwie został obłożony przez złą wróżkę klątwą, która mogła zostać zdjęta jedynie dzięki szczerzej miłości kobiety gotowej dobrowolnie poślubić go pomimo odrażającego wyglądu. Finał opowieści wieńczy ślub Pięknej i księcia, ich szczęśliwe rządy oraz ukaranie złej wróżki. Zazdrosne siostry spotyka surowa kara – w zależności od wariantu baśni zostają przemienione w posągi lub skazane na wygnanie⁴⁰⁴.

Chainani nie wprowadza do pierwowzoru Jeanne-Marie Leprince de Beaumont⁴⁰⁵ wielu modyfikacji poza zmianą kontekstu kulturowego (rodzina Pięknej, nazywanej tu Mei, jest prawdopodobnie chińskiego pochodzenia, choć akcja rozgrywa się we Francji, o czym świadczą wzmianki o Tuluzie. Mei natomiast jest chińskim imieniem oznaczającym „piękna”)⁴⁰⁶. Kluczową różnicą jest motywacja bohaterki – w oryginale Piękna zamieszkuje z Bestią, aby ocalić ojca i odpłacić za jego winę, natomiast w reimaginacji kieruje nią potrzeba ucieczki od świata. Nie jest nieskazitelną, anielską

⁴⁰² Tamże, s. 72.

⁴⁰³ Tamże, s. 76.

⁴⁰⁴ Baśń o Pięknej i Bestii jest inspirowana mitem o Erosie i Psyche. H. Horvath, *Bella and the Beast: A Transformative Tale* [w:] *Twisted Mirrors: Reflections of Monstrous Humanity*, red. S. Alcorn, S. Nardi, Lejda 2012.

⁴⁰⁵ Pierwotna wersja baśni została napisana przez Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve. Leprince de Beaumont uprościła ją do formy opowieści moralizatorskiej dla dzieci i młodzieży.

⁴⁰⁶ Mei [w:] *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Mei_\(given_name\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mei_(given_name)), [dostęp: 2.12.2023].

dziewczyną – przeciwnie, to bohaterka zdystansowana, cyniczna, inteligentna, ale i egoistyczna:

Mei nie opiekowała się ojcem z potrzeby serca. Uważała, że jest uparty, arogancki i ma obsesję na punkcie pieniędzy. Po prostu rola posłusznej córki wiązała się z wieloma korzyściami. Mei mogła siedzieć w domu i czytać książki, podczas gdy jej siostry uganiały się za kandydatami na mężów. Mężczyźni w miasteczku byli grubiańscy i aroganccy. [...] Mei nie chciała mieć z nimi nic do czynienia, a już wiązać się z którymś z nich na resztę życia? Wykluczone⁴⁰⁷.

Jej decyzja o zamieszkaniu w zamku nie jest heroiczna, lecz wynika z wyrachowania: pozwala uniknąć odgrywania społecznych ról, które uważa za uwłaczające. Autor demitologizuje wzorzec łagodnej dziewczyny-nagrody i zastępuje go kobietą nieidealną, lecz samoświadomą, choć niekoniecznie sympatyczną. Mei chętnie zgadza się zostać „więźniarką” Bestii, który – jak się okazuje – jest dobrze sytuowanym dziedzicem pokaźnego majątku i rozległej posiadłości. Rozważa także morderstwo jako sposób na zdobycie niezależności, ponieważ „mogła zabić Bestię. Nikogo to nie obejdzie, prawda? Wtedy zamek będzie należeć do niej. Wydawał się dobrym miejscem, żeby doczekać w nim starości”⁴⁰⁸. Taka motywacja w pełni obnaża ironiczny, wręcz przewrotny charakter retellingu. Mei traktuje sytuację jak okazję do życiowego awansu – z prowincjonalnej córki handlarza zmienia się w potencjalną panią rezydencji. Nie kieruje się empatią czy miłosierdziem wobec istoty zaklętej w potwora, lecz chłodną analizą korzyści: zamek to przestrzeń wolna od narzucanych ról, odizolowana i bezpieczna.

Interesujące wątki znajdują się także w reinterpretacji postaci Bestii, który miał „trzech starszych braci, wciąż nieżonatych, ponieważ każda panna chciała tylko najmłodszego, nawet gdyby musiała na niego zaczekać i nawet jeśli traciła przez to szansę na koronę”⁴⁰⁹. Cytat ujawnia rzadko analizowany wątek handlu męskim pięknem – sytuacji, w której to mężczyzna staje się przedmiotem oceny i selekcji dokonywanej przez kobiety (i nie tylko) na podstawie jego atrakcyjności fizycznej. Uroda Bestii przesłaniała cechy charakteru oraz pozycję innych pretendentów, a jego samego redukowało do emblematycznego ideału męskości, który należało „posiąść”. Twórca

⁴⁰⁷ S. Chainani, *Piękno i bestie...*, dz. cyt., 154.

⁴⁰⁸ Tamże, s. 162.

⁴⁰⁹ Tamże, s. 149.

wprowadza tym samym krytykę kultu piękna, unaoczniając, że proces uprzedmiotowienia nie dotyczy wyłącznie kobiet – choć to one zazwyczaj są poddawane wartościowaniu przez pryzmat cielesności. W tej reimaginacji to Bestia doświadcza konkretnych oczekiwań społecznych.

Bohater, którego uroda okazuje się przekleństwem zostaje wygnany z zamku, by uwolnić otoczenie od zazdrości, jaką wzbudza jego wygląd. Trafia do lasu, gdzie opiekę nad nim roztacza stara wróżka. Początkowo chłopiec okazuje jej wdzięczność za schronienie, jedzenie i bezpieczeństwo, jednak z czasem jego wybawicielka ujawnia prawdziwe intencje: zakochała się w chłopcu i chce, by ożenił się z nią w ramach „zapłaty” za ocalenie. Sytuacja ta jest odwróceniem klasycznego schematu baśniowego, w którym kobieta – często młoda i bezbronna – wiąże się z mężczyzną, ponieważ ją uratował. Tym razem to mężczyzna staje się ofiarą tego samego mechanizmu – jego wolność, ciało i wybory zostają walutą, formą odpłaty za pomoc. Relacja ta ukazuje sytuację uwodzenia młodych ludzi przez dużo starsze osoby, które, korzystając ze swojej przewagi wiekowej, życiowego doświadczenia i pozycji, próbują narzucić drugiej stronie bliskość, której ta nie pragnie. Między starą wróżką a młodym bohaterem nie ma miłości, lecz próba uprzedmiotowienia chłopaka i zawłaszczenia pod pozorem opieki. W ten sposób autor ukazuje, jak baśniowy motyw „podziękowania za pomoc” może maskować niesymetryczne relacje, które powinny budzić nie romantyczne skojarzenia, lecz sprzeciw. Kiedy chłopak odmawia, rozgniewana wróżka zmienia go w bestię – „nieznośne” piękno zostaje zamienione na równie dotkliwą brzydotę.

Gdy Mei dociera do zamku, Bestia – zgodnie z baśniowym schematem – próbuje ją w sobie rozkochać, licząc, że przełamie klątwę. Dziewczyna okazuje się jednak odporna na jego zaloty, kwestionując fundamenty baśniowej narracji o miłości od pierwszego wejrzenia. Podkreśla, że prawdziwe uczucie nie może opierać się wyłącznie na fizycznym przyciąganiu i powierzchownych gestach, lecz wymaga czasu, wzajemnego zrozumienia i zaufania. Jak sama mówi, kobieta powinna mieć pewność, że jej partner „ją zrozumie. Że może na niego liczyć. Że jeśli ona będzie spadać, on ją pochwyci”⁴¹⁰. Tym samym protagonistka dystansuje się nie tylko od konkretnego zalotnika, ale i od

⁴¹⁰ Tamże, s. 168.

samej idei romantycznego związku jako życiowego celu. W jej deklaracji: „może ja po prostu nie chcę wychodzić za mąż? [...] Może w ogóle nie pragnę znaleźć miłości?”⁴¹¹, wybrzmiewa świadoma odmowa wpisania się w kulturowy schemat kobiecego spełnienia poprzez relację z mężczyzną. Mei postrzega samotność nie jako przymus, lecz jako przestrzeń wolności. Taka wersja opowieści akcentuje wzorce relacyjne, które odchodzą od płytkiego modelu miłości romantycznej opartej na natychmiastowym zauroczeniu i idealizacji partnera.

W zakończeniu Mei doprowadza do „niefortunnego” wypadku – mężczyzna spada z wysokości, próbując ją uratować, co paradoksalnie staje się katalizatorem jej uczucia. Poświęcenie staje się dla niej pierwszym sygnałem prawdziwego przywiązania. Bestia odzyskuje ludzką postać, jednak Mei o tym nie wie. Kiedy do zamku przybywa jej ojciec z oddziałem zbrojnych, dziewczyna gwałtownie zatrzaskuje drzwi – symbolicznie odrzucając poprzednie życie i możliwość powrotu do dawnych relacji społecznych. Poszukując Bestii, napotyka nieznajomego, którego nie rozpoznaje jako przemienionego ukochanego. Przekonana, że to wysłannik ojca, bez wahania go zabija. Dopiero po fakcie dostrzega prawdę: „w następnej chwili dusza opuściła jego ciało, a Mei zrozumiała, jak ogromny popełniła błąd. Patrzyła, ale nie widziała. Była tak samo winna, jak wszyscy ludzie”⁴¹². Finał opowiadania rozbija konwencję szczęśliwego zakończenia – związek nie zostaje przypieczętowany, przemiana fizyczna prowadzi do tragedii, a nie odkupienia. Mei, świadoma własnej ślepoty i uprzedzeń, które wcześniej tak stanowczo krytykowała u innych, wybiera samotność w zamku.

II.2.3. „Sisters before misters” – o wymiarach siostrzeństwa

Innym opowiadaniem, w którym losy bohaterek odbiegają od baśniowego pierwowzoru, jest retelling *Kopciuszka*. Centralnym motywem utworu jest tu bowiem siostrzeństwo. W swobodnym tłumaczeniu idea ta oznacza kierowanie się zasadą „najpierw siostry, potem mężczyźni” i nawiązuje do nośnego w popkulturze, zwłaszcza w mediach społecznościowych, sloganu, który eksponuje przewagę więzi kobiecych – między siostrami, przyjaciółkami czy bliskimi koleżankami – nad związkami z

⁴¹¹ Tamże, s. 169.

⁴¹² Tamże, s. 172.

mężczyznami. Hasło funkcjonuje jako deklaracja lojalności, solidarności i wzajemnego wsparcia; podkreślenie, że wspólnota oparta na kobiecej bliskości i zaufaniu ma większe znaczenie niż relacje romantyczne.

Fabula *Kopciuszka* w interpretacji Chainaniego znacząco odbiega od tradycyjnej wersji baśni. Akcję utworu osadzono w Hiszpanii, w bliżej nieokreślonym czasie historycznym, a główną bohaterką jest Magdalena – sprzedawczyni arbuzów z Malagi. To właśnie na targowisku poznaje księcia Dantego, opisanego jako mężczyzna „o skórze jak z brązu”⁴¹³. Choć jest on zaręczony z młodą czarownicą Inez, ich relacja okazuje się nieszczęśliwa. Dante zakochuje się w Magdalenie, a autor puentuje ten moment żartem o wyraźnym zabarwieniu erotycznym, skierowanym raczej do dojrzałych odbiorców i odbiorczyń: „gdy zobaczył Magdalenę i jej melony, Inez całkowicie wypadła mu z głowy”⁴¹⁴.

Gdy o ich romansie dowiaduje się narieczona Dantego, wykorzystuje swoją moc, by przemienić rywalkę w mysz. W tym kształcie bohaterka wyrusza w podróż po Hiszpanii w poszukiwaniu pomocy. Ostatecznie trafia do domu Kopciuszka – postaci dalekiej od baśniowego wzorca. Pisarz przedstawia ją w sposób ironiczny, jako „tak samo godną pożalowania, jak jej przezwisko [...], zbyt potulną, żeby zażądać używania jej prawdziwego imienia, z wiecznie umorusaną twarzą, zahukaną i zachowującą się niczym męczennica”⁴¹⁵. Ta dekonstrukcja klasycznej postaci Kopciuszka służy krytyce przedstawień biernych, wyidealizowanych kobiet. Podważanie utrwalonych wzorców baśniowych poprzez komentarze odautorskie jest w opowiadaniach Chainaniego częstym środkiem. Pisarz uwypukla problemy narracji baśniowych nie tylko w dialogach bohaterów i bohaterek, lecz także za pomocą narratora, który kieruje uwagę czytelników i czytelniczek na ich nieadekwatność i opresyjne normy społeczne.

Kopciuszek, mimo swojej uległości i wycofania, posiada wyjątkową umiejętność – rozumie język zwierząt, co umożliwia jej komunikację z Magdaleną. W ten sposób między kobietami nawiązuje się relacja oparta na wzajemnym zaufaniu i współpracy, przypominająca znany z kultury popularnej motyw duetu przyjaciółek o kontrastujących

⁴¹³ Tamże, s. 199.

⁴¹⁴ Tamże.

⁴¹⁵ Tamże, s. 200.

osobowościach: jedna z nich jest rozmowna, pewna siebie i energiczna, druga – cicha, nieśmiała, często przedstawiana jako „głos rozsądku” lub uosobienie empatii. Silna i sprawcza Magdalena, staje się katalizatorem zmiany w Kopciuszku, natomiast Kopciuszek oferuje jej wsparcie i zrozumienie – fundamenty solidarności.

Punkt zwrotny w losach bohaterek następuje, gdy na dwa dni przed planowanym ślubem księżę organizuje bal, na który zaprasza wszystkie niezamężne kobiety z królestwa. Zarówno Magdalena – przekonana, że to właśnie jej poszukuje księżę – jak i inne Hiszpanki interpretują to wydarzenie jako znak, że Dante jest nieszczęśliwy i rozważa wybór nowej kandydatki na żonę. Wśród kobiet, które pragną wziąć udział w balu, znajduje się również Kopciuszek. Tę sytuację planuje wykorzystać Magdalena: chce wykorzystać przyjaciółkę i dzięki niej dostać się na przyjęcie, by wyjaśnić księciu, co się wydarzyło. Sabotuje jej przygotowania tak, aby Kopciuszek nie wyglądała zbyt pięknie i nie zauroczyła Dante'go:

dziewczyna trzymała srebrzystą suknię przypominającą szatę anioła, z migotliwej satyny jedwabnej, z kokardą na plecach. Ta kreacja była tak prosta i piękna, że Magdalenie zaparło dech.

– Na pewno nie czegoś takiego – powiedziała myszka.

– Dlaczego nie? – zapytała Kopciuszek z zaskoczeniem.

Ponieważ w chwili, kiedy Dante cię w tym zobaczy, wyrzuci moje wspomnienie na śmietnik razem z tą czarownicą Inez, pomyślała Magdalena.

– Ponieważ srebro to kolor dla wulgarnych kobiet – oznajmiła na głos i sama poczuła się jak czarownica. – Skąd ty ją w ogóle wzięłaś?

– Należała do mojej matki – odpowiedziała Kopciuszek.

– Aha – pisnęła mysz.

Kopciuszek zamierzała założyć tę suknię⁴¹⁶.

Plan zostaje udaremniony przez pojawienie się zazdrosnych sióstr przyrodnych, które kradną suknię Kopciuszka, przekreślając jej szansę na udział w balu. Bohaterka wypowiada zatem życzenie o ingerencję dobrej wróżki. Autor zdecydował się jednakże na subwersję tego wzorca i zamiast wróżki pojawia się wiedźma Swietłana, babka Inez. Czarownica kieruje się własnymi motywacjami i pragnie osobiście pojawić się na przyjęciu, by wesprzeć wnuczkę w eliminacji potencjalnej rywalki. Po uznaniu Kopciuszka za niegroźną Swietłana zgadza się wyczarować jej odpowiedni strój. Warunkiem jest zobowiązanie Kopciuszka oraz towarzyszącej jej Magdaleny do pełnienia funkcji

⁴¹⁶ Tamże, s. 206.

„agentek” – mają przekazywać wiedźmie informacje dotyczące ewentualnego zainteresowania Dantego innymi kobietami.

W zamku dochodzi do niespodziewanego spotkania Kopciuszka z Dantem, który myli bohaterkę z Magdaleną. Gdy usiłuje ją pocałować, to właśnie Magdalena niespodziewanie nadstawia pyszczek. Zaskoczony i przestraszony książę cofa się gwałtownie, a w sali balowej wybucha zamieszanie. W tym momencie Kopciuszek ratuje swoją przyjaciółkę i wspólnie z nią ucieka do ogrodu. Między kobietami dochodzi do sprzeczki:

- Przez cały ten czas byłaś prawdziwą miłością księcia Dantego zaklętą w mysz? – syknęła Kopciuszek. – Jak mogłaś mi o tym nie powiedzieć?
- Nie sądziłam, że w to uwierzysz – przyznała Magdalena. – Poza tym tak się cieszyłaś na myśl o tym, że pójdziesz na bal...
- Cieszyłam się jeszcze bardziej, gdybym wiedziała, że mogę ci pomóc – rzekła Kopciuszek.
- Jeśli serce księcia należy do ciebie, to twoje miejsce jest u jego boku. Nie stanęłabym nigdy na drodze zakochanym. Pomogłabym ci, zamiast robić z siebie pośmiewisko. Magdalena zarumieniła się ze wstydu.
- Musisz być zawsze taka dobra?
- Kopciuszek spojrzała na nią gniewnie z góry.
- Byłaś moją jedyną przyjaciółką, Magdaleno, i okłamałaś mnie. W tym momencie nie myślę o tobie dobrze⁴¹⁷.

Z jednej strony wypowiedź Kopciuszka, podkreślającej gotowość do wsparcia prawdziwej miłości, wskazuje altruizm i moralną wyższość protagonistki, która mimo osobistych strat zachowuje szlachetność i empatię. Z drugiej zaś dekonstrukcji ulega wątek kobiecej walki o uczucia mężczyzny. Kopciuszkowi nie zależy na własnej relacji romantycznej, lecz na szczęściu przyjaciółki. Rozczarowanie i gniew wynikają z faktu, że Magdalena zataiła prawdę, co świadczy o tym, że uczucie do księcia miała dla niej większe znaczenie niż przyjaźń.

W ogrodzie dochodzi do dwóch istotnych starć, które nie tylko ukonstytuują relacje między bohaterkami, lecz przyczynią się także do przemiany Kopciuszka. Pierwsze z nich rozgrywa się między nią a jej macochą i przyrodnimi siostrami. W momencie, gdy protagonistki usiłują wsiąść do powozu ojca Kopciuszka, macocha oskarża ją o kradzież i wzywa gwardzistów. Dziewczyna przeciwstawia się przybranej matce, jednocześnie odrzucając przezwisko: „nie nazywam się Kopciuszek [...]. Mam na imię Lourdes”⁴¹⁸.

⁴¹⁷ Tamże, s. 221.

⁴¹⁸ Tamże, s. 223.

Wówczas Magdalena wyciąga sworzeń z powozu, który stacza się w kierunku macochy i jej córek, powodując ich upadek ze wzgórza. Drugi konflikt dotyczy wiedźm – Swietłany i Inez – które rzucają na Lourdes śmiercionośny czar. Przyjaciółka osłania bohaterkę własnym ciałem, po czym wraz z wybiciem północy odzyskuje swoją prawdziwą postać. Te konfrontacje pełnią funkcję punktów zwrotnych w narracji: poprzez sprzeciwienie się antagonistkom Lourdes dokonuje symbolicznego wyzwolenia, co stanowi początek transformacji jej osobowości. Równocześnie obrona Lourdes przez Magdalenę podkreśla siłę ich więzi oraz gotowość do poświęcenia i chęć rehabilitacji. Z kolei przywrócenie przemienionej dziewczynie ludzkiej formy nawiązuje do motywu odrodzenia i odzyskania własnej tożsamości.

Wiedźmy zostają pojmane przez gwardzystów, a Magdalenę ratuje uścisk Lourdes. To subwersywne odwrócenie paradygmatu pocałunku „prawdziwej miłości”⁴¹⁹, który w tradycyjnych baśniach przywraca życie lub znosi klątwy. Tu wybawienie – zwykle zarezerwowane dla miłości romantycznej – zostaje powiązane z przyjaźnią, co umieszcza prawdziwe uczucie jako siłę zdolną do ocalenia i przemiany poza typowym wzorcem romansowym. Autor poszerza zatem kanon baśniowych emblematów, eksponując różnorodność form lojalności i przywiązania.

W zakończeniu opowiadania pojawia się jeszcze jedno przekształcenie, książę bowiem „uniósł na dłoni dwa szklane pantofelki jak dwie obrączki ślubne, jakby miał w sercu dość miłości dla nich obu”⁴²⁰. Z jednej strony to symboliczne zerwanie z wizją monogamii stwarza okazję do przemyślenia miłości jako zjawiska wielowymiarowego, które nie musi ograniczać się do związku dwojga ludzi, lecz może przyjmować bardziej różnorodne i elastyczne formy relacji emocjonalnych. Co ciekawe, kobiety okazują się bardziej zaabsorbowane sobą niż księciem. Choć ich więź nie nosi znamion romansu, a jedynie przyjaźni, jest silniejsza i stabilniejsza od relacji z Dantem. Z drugiej strony to portret mężczyzny, który sądzi, że może mieć jednocześnie obie pożądane przez siebie kobiety, nie podejmując żadnych wyborów ani nie ponosząc ich konsekwencji. Rozczarowany brakiem uwagi książę znajduje trzecią wybraną, a bohaterki odchodzą z

⁴¹⁹ Autor redefiniuje ten gest także w powieści *Akademia dobra i zła* (2013, 2015), w której przyjacielski pocałunek dwóch kobiet ratuje jedną z nich.

⁴²⁰ Tamże, s. 225.

zamku. Każda z nich zawiera nowy, heteroseksualny związek, lecz na starość ponownie się łączą, „jakby to nie było zakończenie, ale sposób, w jaki sprawy od początku miały się ułożyć”⁴²¹.

Chainani kwestionuje zatem pierwotną wymowę baśni, w której centralne miejsce zajmuje rywalizacja między kobietami o względy mężczyzny. W jej miejsce proponuje wizję siostrzeństwa jako więzi umożliwiającej bohaterkom redefinicję własnych tożsamości, zdobycie autonomii oraz budowanie relacji opartych na lojalności, wzajemnym wsparciu i emocjonalnym bezpieczeństwie.

II.2.4. W złotej klatce – o dysfunkcyjnym rodzicielstwie

Ostatnim opowiadaniem, w którym dochodzi do znaczącej zmiany losów bohaterki, jest *Rozpunka*. Baśń Grimmów to najbardziej znana wersja opowieści o dziewczynie zamkniętej w wieży – wcześniejsze przekazy francuskie i włoskie nazywają ją odpowiednio Persinette i Petrosinella (czyli „pietruszka”). Pierwsza z nich – autorstwa Charlotte-Rose de Caumont de La Force, opublikowana w 1698 roku – wykazuje wiele zbieżności z późniejszym wariantem Grimmów. Czarownica również wychowuje w niej dziewczynkę jak własne dziecko, pojawia się wątek miłości księcia oraz narodzin nieślubnego potomstwa, a zakończenie – mimo przeszkód – prowadzi do szczęśliwego zjednoczenia kochanków. We wcześniejszej, włoskiej wersji baśni (*Petrosinella* Giambattisty Basile’a z 1634 roku) bohaterka samodzielnie ucieka z wieży, posługując się magicznymi przedmiotami. Ponieważ protagonistka Chainanego nosi imię Rozpunka (od niemieckiego Rapunzel, czyli rukiew wodna), kontekstem będzie baśń Grimmów.

Pewne małżeństwo oczekiwało dziecka. Kobieta, spoglądając przez okno swojego pokoju, dostrzegła w sąsiednim ogrodzie czarownicy rozpunkę, „zapagnęła jej skosztować, i myśl ta nie odstępowała jej ani na chwilę”⁴²². Mąż, chcąc spełnić jej życzenie, nocą zakradł się do ogrodu, lecz został przyłapany przez właścicielkę, Gothel. Czarownica zgodziła się podarować mu roślinę pod warunkiem, że po narodzinach odda jej dziecko. Po urodzeniu dziewczynki, nazwanej Rozpunką, Gothel uwięziła ją pośrodku lasu w wysokiej wieży bez drzwi i schodów, z jednym oknem. Wiedźma odwiedzała

⁴²¹ Tamże, s. 226.

⁴²² J. Grimm, W. Grimm, *Baśnie braci Grimm. Tom I*, dz. cyt., s. 75.

dziewczynkę, wspinając się po jej długich włosach, które były spuszczone na okrzyk „Roszpunko, dziewczę moje, spuść że mi włosy swoje!”⁴²³. Pewnego dnia przejeżdżający przez las księżę usłyszał śpiew Roszpunki i oczarowany jej głosem wracał tam już codziennie. Obserwował, jak Gothel wspina się do wieży, po czym wykorzystał jej słowa, by dostać się do środka. Początkowo przestraszona Roszpunka odwzajemniła uczucie księcia i spotykali się potajemnie, planując ucieczkę. Jednak pewnego dnia nieświadoma konsekwencji zdradziła czarownicy sekret. Rozwścieczona Gothel obciąła włosy dziewczyny i wygnała ją na pustynię. Gdy księżę przybył do wieży, wiedźma wręczyła mu obcięte włosy i oznajmiła, że już nigdy nie zobaczy Roszpunki. Zrozpaczony księżę rzucił się z okna; przeżył upadek, lecz oślept w jego wyniku. Po wielu miesiącach odnalazł Roszpunkę, żyjącą samotnie na pustkowiu i wychowującą ich bliźnięta. Gdy objęła go i zapłakała, jej łzy „zwilżyły jego oczy i królewicz odzyskał wzrok”⁴²⁴. Para powróciła do jego królestwa, gdzie żyli długo i szczęśliwie.

W narracji Chainaniego przybranym rodzicem bohaterki jest mężczyzna. Opiekun-czarownik wychował się w dysfunkcyjnej, nadopiekuńczej rodzinie. Był chłopcem, którego „rodzice trzymali w wieży, obsypywali miłością, chowając go przed światem, aż było za późno, by mógł znaleźć własną miłość. Teraz to on pragnął dziecka, ale wiedział, że kochałby je za mocno, tak jak rodzice kochali jego”⁴²⁵. Swoją potrzebę dominacji okazuje podczas pielęgnacji ogrodu, który „bezustannie przystrzygał i strzygł”⁴²⁶, a więc poddawał ciągłej obróbce, nie pozwalając mu na spontaniczny, swobodny rozwój. Przestrzeń ta staje się symboliczną projekcją jego relacji z potencjalnym dzieckiem: podporządkowanym jego woli, pozbawionym autonomii, kształtowanym wedle wyobrażeń opiekuna, nie zaś swoich potrzeb. Wprowadzenie tego wątku ukazuje mechanizm intergeneracyjnego przekazywania traumy: nadopiekuńczość i kontrola, których czarownik doświadczył jako dziecko, zostaną powielone w jego relacji z Roszpunką. Nadmierna troska przybiera tu formę strategii pozornie opiekuńczej, lecz w istocie opresyjnej, prowadzącej do izolacji, zatrzymania rozwoju psychicznego. Bohater nie osiągnął dojrzałości emocjonalnej, nie dorósł do roli rodzica. Jego nieuświadomiony

⁴²³ Tamże, s. 77.

⁴²⁴ Tamże, s. 78.

⁴²⁵ Tamże, s. 71.

⁴²⁶ Tamże.

lęk przed utratą i pragnienie zatrzymania tego, co kochane, odnajdują metaforyczne odzwierciedlenie w stanie ogrodu, a zwłaszcza tytułowej rośliny, która „wiedła i spadała na ziemię, co przypominało mu, że rzeczy, które się kocha, nie da się chronić w nieskończoność”⁴²⁷.

Pojawia się tutaj zdecydowane zerwanie ze stereotypową wizją rodzicielstwa, w której opiekuńczość i troska przypisywane są przede wszystkim kobiecie. Czarownik wspomina bowiem ojca, który zaplatał mu włosy: to czynność kulturowo kojarzona z kobiecością, matczyną czułością i relacją matka–córka. Tego rodzaju odwrócenie ról płciowych stawia pod znakiem zapytania tradycyjne podziały obowiązków wobec potomstwa, ukazując mężczyznę jako osobę zdolną do delikatności i emocjonalnej bliskości. Ponadto Chainani porusza rzadko eksplorowany w kulturze i literaturze wątek męskiego pragnienia rodzicielstwa. Czarownik nie tylko marzy o posiadaniu dziecka, ale najwyraźniej również zakłada, że mógłby je wychować samotnie⁴²⁸.

Okazja pojawia się, gdy do ogrodu czarownika wkrada się mężczyzna chcący ukraść dla brzemiennej żony nieco roszpunki. Rozgniewany bohater grozi złodziejowi śmiercią, chyba że zgodzi się oddać mu pierworodne dziecko. Mężczyzna, nie zważając na konsekwencje, przyjmuje warunki. Zdanie jego żony nie liczy się w tej kwestii, gdyż „jej los był związany z pomyślnością męża”⁴²⁹. Scena ta nie tylko powiela znany z pierwowzoru motyw wymuszonego oddania dziecka w zamian za przetrwanie dorosłych, ale jednocześnie unaocznia głęboko patriarchalną strukturę władzy, w której kobieta pozbawiona jest sprawczości nawet w kwestii tak fundamentalnej, jak los jej potomstwa. Decyzja zostaje podjęta w imieniu rodziny przez mężczyznę, podczas gdy perspektywa matki zostaje całkowicie pominięta – zarówno jej ciało, jak i dziecko ulegają uprzedmiotowieniu, stając się jedynie przedmiotami przetargu między mężczyznami.

Czarownik otrzymuje dziewczynkę i umieszcza ją w wieży – swoistej „złotej klatce”. Spełnia wszystkie jej zachcianki, wychowując osobę z jednej strony pozbawioną niezależności, z drugiej zaś rozpieszczoną, która „nauczyła się, że jeśli tylko zapragnie

⁴²⁷ Tamże, s. 72.

⁴²⁸ Taki wątek pojawia się również w opowiadaniu *Piotruś Pan* z tego samego zbioru. Zob. K. Matuszko, *Między stereotypami – krytyka patriarchy i „nowe” wzorce męskości w postfeministycznych retellingach young adult*, dz. cyt.

⁴²⁹ Tamże, s. 74.

czegoś spoza wieży, ojciec przyniesie jej to jak wróżka z bajki”⁴³⁰. Bohater, ukrywając dysfunkcyjne zachowania pod płaszczem troski, odtwarza traumatyczny model rodzicielstwa, jaki sam znał z dzieciństwa.

W tym kontekście wieża może być interpretowana z punktu widzenia psychoanalizy freudowskiej i mieć znaczenie falliczne⁴³¹ – jej wysoka, strzelista forma symbolizuje bowiem potęgę, władzę, dominację oraz męski pierwiastek. W tym ujęciu staje się nie tylko przestrzenią fizycznego odosobnienia, lecz także znakiem autorytetu ojcowskiego, który kontroluje rozwój jednostki. W opowiadaniu Chainaniego to nie kobieta, lecz mężczyzna więzi dziewczynę, co przesuwając akcent interpretacyjny: wieża jest reprezentacją zinternalizowanego patriarchalnego porządku. To opresyjne środowisko, choć na pozór pełne miłości, służy raczej utrzymaniu władzy niż zapewnieniu bezpieczeństwa.

W podobny sposób można odczytać pielęgnowany przez czarownika ogród – nie tylko jako przestrzeń natury poddanej kontroli, ale również jako metaforę kobiecego ciała i cielesności *sensu largo*⁴³². W tradycji kulturowej ogród często bywał utożsamiany z kobiecością, płodnością, delikatnością czy zmysłowością. W kontekście omawianego retellingu jego kultywacja zyskuje jednak inny wymiar – staje się metaforą podporządkowania i kształtowania kobiety według męskich wyobrażeń i potrzeb, zaś mieszkająca w nim Roszpunka będzie uosobieniem toposu *hortus conclusus* – na zawsze dziewiczą i nieskalaną „córeczką tatusia”.

Bohaterka dostrzega destrukcyjny charakter ich relacji i żałuje, że „nie może go porzucić. Że nie może spakować walizki i uciec”⁴³³. To wyznanie stanowi kluczowy moment dla jej samoświadomości. Zaczyna traktować wieżę nie jako bezpieczne schronienie, lecz jako przestrzeń zniewolenia. Jej sytuacja zmienia się, gdy w jej „azylu” pojawia się młody książę o skórze „w odcieniu ciepłego brązu”⁴³⁴. Ich pierwszą schadzkę przerywa przybrany ojciec, jednak gość znika, nim czarownik zauważy jego obecność. Gdy książę ponownie odwiedza Roszpunkę, proponuje jej małżeństwo. Ta nie przyjmuje

⁴³⁰ Tamże, s. 75.

⁴³¹ *Wieża* [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 461.

⁴³² *Ogród* [w:] tamże, s. 270–271.

⁴³³ S. Chainani, *Piękno i bestie...*, dz. cyt., s. 78.

⁴³⁴ Tamże.

oświadczyń – nie chce zamienić jednej formy uwięzienia na drugą. Reakcja księcia ujawnia, że jego zainteresowanie było uwarunkowane chęcią posiadania. W gniewie nazywa ją „wiedźmą”, a jego słowa – że kobieta, która nie jest zamężna, nie powinna całować obcych mężczyzn – demaskują głęboko zakorzenione patriarchalne przekonanie o kontroli nad kobiecą cielesnością. Książę, choć początkowo jawił się jako wybawiciel, okazuje się reprezentantem tego samego porządku, co jej przybrany ojciec.

Bohaterka zauważa, że jeśli rzeczywiście jest „wiedźmą”, to on jest mężczyzną, którego właśnie takie kobiety pociągają. Urażony książę mści się, obcinając jej włosy – symbol tożsamości i mocy – jednak zwierzęta zamieszkujące wieżę wyrzucają intruza przez okno. Mężczyzna spada i traci wzrok. U stóp budowli napotyka czarownika i – nie wiedząc, kim jest – przestrzega go przed „wiedźmą”. Czarownik, wzruszony postawą córki, która nie uległa zalotnikowi, zaczyna płakać – łzy, spadające na twarz oślepionego księcia, przywracają mu wzrok, a młody mężczyzna ucieka.

Utrata włosów przez Roszpunkę skutkuje jednak tym, że ojciec traci możliwość dostania się do wnętrza wieży. Sadzi zatem roszpunkę, która zaczyna piąć się po murach budowli, pełniąc funkcję zastępczej drabiny. Bohater i bohaterka spotykają się w połowie drogi i czarownik bierze córkę w objęcia w geście pojednania – a przynajmniej tak mu się wydaje, gdyż chwilę później orientuje się, że jego ramiona są puste. Gdy spogląda w dół, dostrzega cień tańczący w deszczu. Zakończenie opowiadania, choć niejednoznaczne, można interpretować jako wyzwolenie dziewczyny spod ojcowskiej władzy, a także z opresyjnej, zaburzonej relacji rodzicielskiej.

II.3. Poza moralnością – (re)wizje postaci złoczyńcy

II.3.1. Matka (nie)zastąpiona, czyli zmiana paradygmatu czarownicy

Redefinicję postaci schwartzcharakterek można odnaleźć w opowiadaniu *Jaś i Małgosia* ze zbioru *Piękno i bestie* oraz dylogii *Malice/Misrule* Heather Walter. Pierwsza historia jest narracją o ułomnej męskości i nieudanym ojcostwie, opierającą się na kontrastowym zestawieniu dobrej matki i złej macochy ukazywanych na tle słabych mężczyzn. Ta reinterpretacja odwraca tradycyjne schematy i konwencje baśni, które zwykle obsadzają wiedźmę w roli bezwzględnej dzieciobójczyny odpowiedzialnej za zło i śmierć. Zamiast tego autor przedstawia ją jako ofiarę patriarchalnego systemu, który nie

tylko stygmatyzuje, lecz także brutalnie okalecza kobiety, odbierając im godność i tożsamość.

Fabuła baśni Grimmów jest krótka: rodzeństwo, Jaś i Małgosia żyją w skromnej chatce z rodzicami (w późniejszych wersjach występuje nie matka, lecz macocha). Z powodu biedy małżeństwo planuje porzucić dzieci w lesie. Żona mówi do męża: „jutro o świcie musimy wyprowadzić dzieci do lasu, gdzie największa gęstwina; tam rozpalimy ogień, damy im po kawałku chleba, potem pójdziemy do swojej roboty, a dzieci pozostawimy własnemu losowi”⁴³⁵. Mimo wątpliwości ojciec zgadza się, a dzieci, nie mogąc spać z głodu, słyszą rozmowę i Jaś pociesza Małgosię: „bądź spokojna, kochana siostrzyczko, i śpij beztrasko, dobry Bóg nie opuści nas”⁴³⁶. Jaś wykorzystuje białe kamienie, które błyszczą w świetle księżyca jako drogowskaz. Dzięki temu rodzeństwo wraca do domu, gdzie zastaje ojca, który żałuje swojego czynu.

Kiedy wkrótce znowu pojawia się głód, małżeństwo ponownie próbuje porzucić dzieci w lesie. Tym razem Jaś posypuje drogę okruskami chleba, lecz ptaki je zjadają, a rodzeństwo gubi drogę. Po wielu trudach trafiają na domek zrobiony z chleba, ciasta i cukru. Wewnątrz spotykają starą kobietę, która udziela im gościny: „kto was tu przyprowadził? Wejdźcie do chatki, nic wam się złego nie stanie”⁴³⁷. Szybko okazuje się, że jest to wiedźma, która więzi Jasia w klatce i chce go utuczyć przed zjedzeniem, a Małgosi nakazuje przygotowywać posiłki. Sprytnej dziewczynce udaje się oszukać czarownicę – wpycha ją do pieca i tym samym ratuje siebie i brata. Po uwolnieniu dzieci odnajdują drogę powrotną do domu. Baśń kończy się szczęśliwie: Jaś i Małgosia zostają z ojcem, a zła macocha ginie lub znika (w zależności od wersji baśni).

Akcja retellingu rozgrywa się w realiach indyjskiej miejscowości Bagha Purana, a bohaterami są rodzeństwo Rishi i Laxmi oraz ich matka Shakuntala – utalentowana cukierniczka, której wyjątkowe umiejętności budzą zazdrość i niechęć mężczyzn. Ta społeczna wrogość jest wynikiem nie tylko rywalizacji, ale i głęboko zakorzenionej mizoginii: „zrobili to, co robią mężczyźni, kiedy zostaną pokonani przez kobietę i nie mogą z nią wygrać uczciwie. Zaczęli wytykać ją palcami i krzyczeć, że jest czarownicą”⁴³⁸.

⁴³⁵ J. Grimm, W. Grimm, *Baśnie braci Grimm. Tom I*, dz. cyt., s. 88.

⁴³⁶ Tamże.

⁴³⁷ Tamże, s. 92.

⁴³⁸ Tamże, s. 122.

W efekcie Shakuntala została bestialsko okaleczona – wyłupiono jej oczy i wygnano do lasu, skazując ją na izolację. Tym samym klasyczna figura „złej wiedźmy” zostaje przewartościowana – w tej wersji to kobieta będąca ofiarą przemocy społecznej i fallocentrycznego wykluczenia. Ojciec rodzeństwa, który nie stanął w obronie żony (jest zatem współwinny jej tragedii), zgodnie z baśniowym wzorcem żeni się z Divyą Simlą⁴³⁹. Gdy sytuacja materialna rodziny pogarsza się, macocha wysyła dzieci do lasu, skazując je na pewną śmierć. W tym miejscu narracja znana z pierwowzoru zostaje przekształcona: w piernikowej chatce nie spotykają potworzycy, lecz własną matkę, która choć okaleczona i osamotniona, nadal pozostaje kochającą i silną opiekunką:

Brat i siostra wrzasnęli z przerażenia...

– Rishi? Laxmi?

Głos czarownicy przypominał cichy szept. Odrzuciła czarną zasłonę.

– Mamo! – zawołały dzieci. [...]

– Nie widzę was, ale zawsze poznam moje dzieciątka, moje wspaniałe, idealne dzieciątka⁴⁴⁰.

To spotkanie nie jest jedynie sentymentalnym *happy endem* – Shakuntala obmyśla plan zemsty, który przewrotnie powtarza motyw znany z oryginału. Macocha, pod pretekstem nauki cukiernictwa, trafia do chatki z piernika, gdzie zostaje uwięziona i spalona w piecu. Wyrok ten można traktować jako akt sprawiedliwości, kary za okrucieństwo.

Pisarz, opierając się na konflikcie matka–macocha, nie tylko ponownie zrywa z baśniowym „fatum” „zmuszającym” matki do przedwczesnej śmierci, lecz również redefiniuje paradygmat wiedźmy⁴⁴¹. Tym razem nie jest to dzieciobójczyni, ale stygmatyzowana społecznie, okaleczona przez mężczyzn kobieta i stęskniona, kochająca matka. Staje się ona symbolem walki z marginalizacją i wykluczeniem, a jej historia stanowi krytykę systemu, który niszczy kobiecą siłę i niezależność. Autor przełamuje archetyp zła przypisywanego kobietom jako elementu „naturalnego porządku” świata przedstawionego w tradycyjnych baśniach. W klasycznej narracji wiedźma to zazwyczaj obca, samotna, stara kobieta bytująca na marginesie społeczeństwa – często traktowana

⁴³⁹ W baśni braci Grimmów macocha jest częścią rodziny od początku historii – nie wiadomo, kiedy umarła matka dzieci. Por. J. Grimm, W. Grimm, *Baśnie braci Grimm*, dz. cyt., s. 87–88.

⁴⁴⁰ S. Chainani, *Piękno i bestie...*, dz. cyt., s. 132

⁴⁴¹ O przemianach baśniowej wiedźmy na podstawie *Jasia i Małgosi* pisała Kamila Kowalczyk w artykule *Antagoniści we współczesnych renarracjach baśni na przykładzie czarownicy z „Jasia i Małgosi” braci Grimmów*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3. Badaczka nie wspomina jednak o takich przekształceniach postaci czarownicy, w których modyfikacjom podlega jej moralność.

jako uosobienie destrukcyjnego macierzyństwa lub kobiecej mocy niekontrolowanej przez patriarchat. W jej historii pobrzmiewa echo rzeczywistych losów kobiet – w Indiach i w wielu innych kulturach – oskarżanych o czary po to, by odebrać im majątek, pozbawić głosu lub miejsca w społeczności⁴⁴².

II.3.2. Kto uratuje Aurorę? – czyli saficzna opowieść o procesie potwornienia

Równie znana jest historia Śpiącej Królewny, spisana zarówno przez Perraulta, jak i braci Grimmów. Oryginalna opowieść rozpoczyna się od narodzin księżniczki. Jej rodzice marzyli o potomstwie, lecz przez długi czas pozostawali bezdzietni. Pewnego dnia życzenie się spełniło, a córka była tak piękna, że król nie mógł powstrzymać radości i zarządził wielką uroczystość. W wersji Perraulta na przyjęciu zjawili się osiem wrózek, ale przygotowano miejsca tylko dla siedmiu. U Grimmów zaś poproszono o obecność dwanaście, lecz przybyła także trzynasta. W obu baśniach ostatnia (niezaproszona, a zatem urażona) wypowiada słowa klątwy: „gdy skończysz piętnaście lat [...] przekłujesz sobie dłoń wrzecionem i umrzesz”⁴⁴³. Jedna z dobrych wrózek, chcąc złagodzić klątwę, mówi: „niech to nie będzie śmierć, lecz stuletni głęboki sen, w jaki królewna zapadnie”⁴⁴⁴. Aby chronić córkę, król nakazał spalić wszystkie wrzeciona w królestwie. Mimo to przekleństwo się spełniło. Królewna znalazła starą wieżę, a w niej wrzeciono. Gdy go dotknęła, spełniła się przepowiednia i wszyscy w zamku zapadli w sen.

Przez sto lat zamek otaczał gęsty las cierni. W końcu pojawił się książę, który dowiedział się o śpiącej królewnie. Przedzierając się przez kolce, które „same się przed nim rozstały”⁴⁴⁵, dotarł do zamku. Gdy wszedł do wieży, zobaczył dziewczynę i zachwycił się jej urodą. W wersji Perraulta królewna otwiera oczy, gdy młodzieniec „padł przed nią na kolana”⁴⁴⁶. U Grimmów zaś: „pochylił się i pocałował ją”⁴⁴⁷. Cały zamek obudził się ze snu, a młoda para wzięła ślub.

⁴⁴² T. McCoy, *Thousands of Women, Accused of Sorcery, Tortured and Executed in Indian Witch Hunts*, „The Washington Post” 21 lipca 2014, <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2014/07/21/thousands-of-women-accused-of-sorcery-tortured-and-executed-in-indian-witch-hunts>, [dostęp: 09.07.2025].

⁴⁴³ C. Perrault, *Bajki*, dz. cyt., s. 12.

⁴⁴⁴ J. Grimm, W. Grimm, *Baśnie braci Grimm. Tom I*, dz. cyt., s. 239.

⁴⁴⁵ Tamże, s. 241.

⁴⁴⁶ C. Perrault, *Bajki*, dz. cyt., s. 24.

⁴⁴⁷ J. Grimm, W. Grimm, *Baśnie braci Grimm. Tom I*, dz. cyt., s. 241.

Historię tę w swobodny sposób przetworzyła Heather Walter w powieściach *Malice* i *Misrule*, stanowiących dylogię. Nie tylko wprowadza wątki queerowe, ale również konsekwentnie redefiniuje podstawowe kategorie aksjologiczne, takie jak dobro i zło, piękno i brzydota. Jednocześnie zajmuje jednoznaczne stanowisko w kwestiach społecznych, podejmując temat nierówności klasowych, (nie)usprawiedliwionej wojny oraz (nie)koniecznej zemsty.

Świat przedstawiony powieści to królestwo Briar⁴⁴⁸, sąsiadujące z krainą Fae (nieśmiertelnej rasy elfów). Na potrzeby pracy utożsamiam Fae z elfami, jednakże

wymienione określenia funkcjonują często jako synonimy, choć w opinii religioznawczyń i religioznawców *de facto* nimi nie są – elfy pojawiają się w mitologii germańskiej i nordyckiej, a ich najbliższym odpowiednikiem w mitologii celtyckiej są *aes sídhe* („ludzie bogini Danu”), potomkowie *Tuatha Dé Danann* (czyli – w uproszczeniu – władców, druidów, bardów, wojowników, bohaterów, uzdrowicieli i rzemieślników posiadających nadprzyrodzone moce i uznawanych za bóstwa) lub po prostu „Piękny Lud”. [...] Niekiedy utożsamia się ich z – obecnymi nie tylko w folklorze celtyckim, ale również germańskim, brytyjskim czy francuskim – wrózkami (*faeries/fae*), kojarzonymi zazwyczaj z drobną, eteryczną, humanoidalną, najczęściej kobiecą, skrzydlatą istotą⁴⁴⁹.

Władza jest pozornie dziedziczona matrylinearnie, stąd królowe rodzą same córki. Na książniczkach Briaru ciąży jednak klątwa: jeśli przed ukończeniem dwudziestego pierwszego roku życia nie odnajdą prawdziwej miłości i nie przypieczętują jej pocałunkiem, umierają. Warto zwrócić uwagę na zmianę wieku bohaterki względem baśniowych pierwowzorów. Narracja nie dotyczy już młodocianej, często infantylizowanej nastolatki, lecz młodej kobiety podejmującej decyzje z większą świadomością.

W królestwie mieszkają również tzw. łaski (w oryginale *Grace*, co może znaczyć zarówno „gracja”, „elegancja”, „wdzięk” i odnosić się do ich urody, jak również „łaska” w kontekście religijnym – oczyszczenie z grzechów) – kobiety będące „mieszkańcami” gatunkowymi, noszącymi w sobie domieszkę krwi Fae, co czyni je posiadaczkami ograniczonej mocy magicznej. Postaci te można interpretować jako aluzję do wrózek z

⁴⁴⁸ Tytuł baśni Grimmów w angielskim przekładzie to *Briar Rose*.

⁴⁴⁹ K. Matuszko, *W poszukiwaniu Pięknego Ludu – palingeneza niektórych motywów folkloru celtyckiego w wybranych powieściach young adult fantasy*, dz. cyt., s. 98. Zob. także: K. Briggs, *The Fairies in English Tradition and Literature*, Londyn–Nowy Jork 1976, s. 249. W.Y. Evans-Wentz, *The Fairy-Faith in Celtic Countries*, Gerrards Cross 1990. T.C. Croker, *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland*, Nowy Jork 2001. Á. Jakobsson, *Beware of the Elf! A Note on the Evolving Meaning of Álfar*, „Folklore” 2015, nr 2, s. 215–223.

oryginalnej wersji baśni, które zostają zaproszone na uroczystość narodzin królowej, by przekazać jej dary. U Walter owe „dary” zostają jednak zredukowane i podporządkowane systemowi wyzysku – wyjątkowość łask zostaje przekształcona w towar. Choć otrzymują formalne wynagrodzenie, ich sytuacja nosi wyraźne znamiona współczesnej formy niewolnictwa. Są oddelegowane do służby arystokracji Briaru, a ich głównym zadaniem jest świadczenie różnego rodzaju usług, np. estetycznych (poprawianie urody członków i członkiń wyższych sfer). Nie mają jednak możliwości decydowania ani o swoim losie, ani o warunkach zatrudnienia. Jak tłumaczy jedna z bohaterek, każda łaska, która „odmówi użycia swojego daru – bez wyraźnego zezwolenia – ponosi karę, zwykle polegającą na tym, że lwią część zysków łaski ląduje w kieszeni Korony i Rady Łask (które już i tak mają spory udział w naszych zarobkach). Zdarza się jednak, że łaska zostaje postawiona przed sądem i konsekwencje są o wiele poważniejsze”⁴⁵⁰. Mechanizm kontroli ekonomicznej łączy się tu z brutalnym egzekwowaniem prawa: „próbowałaś opuścić nasze królestwo. Jak rozumiem, by sprzedać swoją krew zamorskim krajom i tam się wzbogacić. [...] Mimo surowych kar łaski wciąż łamią prawo. Zamierzam położyć temu kres. Raz na zawsze. [...] Dlatego Korona odbierze jedynie to, co jej się prawowicie należy”⁴⁵¹. Cytowana scena kończy się śmiercią łaski, której siłą odebrano krew – źródło jej życia, magicznej mocy i tożsamości.

Łaski stają się sposobem alegorią uprzedmiotowienia ciała, które w logice Briaru jest postrzegane jako zasób możliwy do wyceny, regulacji i zawłaszczenia. System, w którym funkcjonują, przypomina neoliberalny mechanizm eksploatacji pracy – nie tyle przymusowej, ile pozornie „dobrowolnej”, lecz w istocie pozbawionej realnych możliwości wyboru. Ironiczna wypowiedź innej z bohaterek demaskuje opiekę jako formę zniewolenia: „Korona ma obowiązek zapewnić ci opiekę. Własny dom [...] albo małżeństwo... [...] – O, tak! To jest właśnie to, czego pragnę. Uwiązania z kimś, kto ceni mnie wyłącznie za to, kim byłam. Zajmowania się bandą bachorów, gdy nie będę w stanie...”⁴⁵². To krytyka społecznych norm i struktur, które instrumentalizują kobiece życie, redukując je do funkcji reprodukcyjnych.

⁴⁵⁰ H. Walter, *Malice*, tłum. E. Skórska, Warszawa 2022, s. 26.

⁴⁵¹ Tamże, s. 238.

⁴⁵² Tamże, s. 165.

Protagonistką powieści jest Mroczna Łaska Alyce – w połowie Vila, czyli przedstawicielka „mrocznego” odłamu Fae. Inne Łaski przezywają ją złośliwie Malyce, co stanowi grę słów łączącą jej imię z angielskim *malice* („złośliwość”, „zła wola”), od którego pochodzi również tytuł powieści. Kreacja bohaterki może być inspirowana postacią wiedźmy z filmu *Czarownica* (reż. R. Stromberg, 2014), zwłaszcza że *Malice* i *Maleficent* korespondują ze sobą semantycznie – obie nazwy wywodzą się z łacińskiego rdzenia *mal-* (łac. *malum* – zło, *malus* – zły), obecnego także we francuszczyźnie (fr. *le mal* – zło).

W przeciwieństwie do innych Łask Alyce obdarzona jest mocą czynienia niegodziwości – cechą, która nie wiąże się z tradycyjnym ideałem kobiecości, lecz raczej z siłą, gniewem i odwetem. Jej umiejętności są wykorzystywane nie do upiększania, lecz do zadawania bólu, co stanowi towar pożądaný przez osoby pragnące zemsty: „do mojej jamy klienci nie przychodzą z powodu piękna, wdzięku czy mądrości, tego szukają w salonach Łask. Tu przychodzą po zemstę. Okrucieństwo”⁴⁵³.

Ten fragment można odczytać jako manifestację tzw. „mrocznej kobiecości”⁴⁵⁴ – odwrócenia klasycznych, patriarchalnie ukształtowanych ról kobiecych. Alyce przestaje być piękną i pożyteczną ozdobą, a staje się zakłóceniem porządku społecznego, kimś niepokornym i niebezpiecznym. Jako „inna” jest obiektem systemowego wyparcia – zepchnięta na margines, lecz jednocześnie niezbędna do funkcjonowania społeczeństwa, które potrzebuje kogoś, kto spełni jego najmroczniejsze fantazje. To dekonstrukcja obrazu wróżki jako dobrej istoty spełniającej życzenia.

Protagonistka, ze względu na swój niekonwencjonalny talent oraz odmienny wygląd, zostaje odepchnięta zarówno przez inne Łaski, jak i zwykłych ludzi. To odrzucenie przekłada się na jej skomplikowaną relację z samą sobą oraz krytyczny stosunek do świata, w którym funkcjonuje jako outsiderka. Ważnym elementem tej marginalizacji jest próba podporządkowania Alyce obowiązującym wzorcom estetycznym i społecznym. Jak sama konstatuje z sarkazmem:

światna myśl, przecież zmiana stroju natychmiast zlikwiduje ostracyzm, który znosiłam przez ostatnie dwadzieścia lat. Przynajmniej nie sugeruje, żebym za pomocą eliksirów Rose

⁴⁵³ Tamże, s. 13.

⁴⁵⁴ Motyw pojawia się także w reinterpretacjach mitów, czego przykładem jest zbiór opowiadań *Tales of the Dark Feminine: Inspirational Stories of the World's Fiercest Goddesses* (2025) V. Castro.

spróbowała poprawić sobie wygląd albo żeby Marigold nauczyła mnie dobrych manier. Moje dzieciństwo pełne było nieudanych prób ukrycia mojego makabrycznego dziedzictwa, przebudowy wyglądu, ostudzenia temperamentu. Wszystkie zmiany zniknęły, zostawiając mnie dokładnie taką, jaka jestem: czarne jak smoła, niepoddające się układaniu włosy, sucha i cienka skóra, figura płaska i nijaka jak suchy tost i temperament, który z upływem lat tylko się uwydatnił⁴⁵⁵.

Alyce odrzuca narzucone jej normy dotyczące higieny i stroju, świadomie sprzeciwia się regułom. Nie przykładą wagi do konwencjonalnych standardów wyglądu i zachowania – w narracji, w której jest postrzegana jako potworzyca, odnajduje swoją siłę.

Sytuacja bohaterki ulega zasadniczej przemianie, gdy na królewskim balu poznaje Aurorę. W tradycyjnych wersjach baśni, zarówno tej spisanej przez braci Grimmów, jak i Perraulta, królewna pozostaje bezimienna (u francuskiego bajkopisarza imię Aurore nosi jej córka). Dopiero późniejsze adaptacje, takie jak libretto baletu Czajkowskiego czy animacja Disneya, nadały postaci imię Aurora. Ich znajomość przeradza się w bliską przyjaźń, a księżniczka zwraca się do Alyce z prośbą o pomoc w zdjęciu klątwy⁴⁵⁶.

Wbrew presji rodziny królewskiej, zmuszającej Aurorę do całowania kolejnych obcych mężczyzn w nadziei na przełamanie uroku, dziewczyna decyduje się nie czekać na „księcia z bajki”. Postanawia samodzielnie odnaleźć remedium i przejąć kontrolę nad swoim losem. W międzyczasie między młodymi kobietami rodzi się uczucie, które odmienia dotychczasowe pojmowanie „pocałunku prawdziwej miłości”. To właśnie Alyce niweczy zły czar:

czuję wibracje w kościach, gdy całuję ją głębiej, przerażona i naelektryzowana własną zuchwałością. [...] I wtedy zauważam drżenie. Wibracje, które brałam za reakcję swojego ciała, są prawdziwe. Ściana za moimi łopatkami drży, świeca na toalecie przewraca się i z głośnym stukiem upada o podłogę. [...] Trzęsienie ziemi narasta, łapiemy się za ręce, nim upadniemy na dywan. Szkło pęka, przez lustro toaletki biegną szczeliny, szyby implodują. [...] Aurora nie odpowiada. Wpatruje się w swoje ramię, rękaw ma podwinięty aż do łokcia. [...] – Nie ma jej [...]. Zdjęłaś klątwę⁴⁵⁷.

Ten motyw stanowi kolejny przykład współczesnej (re)wizji „pocałunku prawdziwej miłości” konstytutywnego dla wielu baśniowych schematów romantycznych. Jak wskazuje Magdalena Bednarek w wersji studia Disney Śnieżka

⁴⁵⁵ Tamże, s. 20.

⁴⁵⁶ Dwie starsze siostry księżniczki zmarły w dwudzieste pierwsze urodziny, nie spotkawszy prawdziwej miłości, która przełamałaby czar.

⁴⁵⁷ H. Walter, *Malice*, dz. cyt., s. 289–290.

zostaje przebudzona pierwszym pocałunkiem miłości (*love's first kiss*), choć w baśni Grimmów jej powrót do świadomości jest skutkiem szczęśliwego zbiegu okoliczności: służący niosąc szklaną trumnę, potykają się, dzięki czemu kawałek zatrutego jabłka wypada z ust dziewczyny. Kolejna baśń filmowa, *Śpiąca Królewna*, przynosi już pocałunek prawdziwej miłości (*true love's kiss*), który poddany został swoistej fetysyzacji [...]. *Czarownica* nadaje temu pocałunkowi odmienny sens, przenosząc go ze sfery erotycznej i heteroseksualnej do rodzicielskiej czy feministyczno-siostrzanej [klątwę znosi pocałunek przybranej matki w czoło – K.M.]⁴⁵⁸.

Walter rozwija analogiczny motyw, wprowadzając queerową reinterpretację pocałunku – to miłość dwóch kobiet przełamuje dotychczasowe paradygmaty heteronormatywności. Homoerotyczne relacje są jednak nieakceptowalne w konserwatywnej rodzinie królewskiej, a księżniczki o takiej orientacji seksualnej były zmuszane do zawarcia małżeństw z mężczyznami, mimo że zakłęcie zostało przełamane przez kobietę: „rodzina Cardonu była wściekła. [...] Corinne nakazali powrót do domu; w tamtym królestwie nie akceptowano par tej samej płci”⁴⁵⁹.

Tym samym autorka dekonstruuje tradycyjny baśniowy schemat romansowy, w której bierna królewna czeka na pomoc księcia. Redefiniuje pojęcie miłości, przeciwstawiając się hegemonii fizycznego piękna i heteroseksualności jako podstawowych kryteriów związków międzyludzkich. Przez wprowadzenie queerowej miłości jako równorzędnej i pełnowartościowej alternatywy, poszerza zakres reprezentacji i ujawnia mechanizmy wykluczenia społecznego oraz normatywności płciowej i seksualnej. Ponadto zachęca do ujawniania własnej tożsamości i życia w zgodzie z własnymi przekonaniami, co jest politycznym gestem wsparcia czytelników i czytelniczek z marginalizowanych społeczności.

Uratowanie Aurory komplikuje potajemne działania jej ojca, który doskonale zdaje sobie sprawę z buntowniczej natury córki i jej aspiracji do władzy. W przeciwieństwie do matki Aurora planuje nie tylko objąć panowanie, lecz również przeprowadzić polityczną rewolucję, co skłania monarchę do przygotowań do wojny z Fae. Działania króla mają na celu zachowanie dotychczasowego porządku, w którym autonomię władczyń systematycznie ograniczano: „królowe Briaru utraciły niemal wszystkie przywileje na rzecz mężów, wejście na uroczystość przed królem jest jednym z tych nielicznych, jakie jeszcze im pozostały. Ale nawet ten drobiazg drażni króla; wchodzi krok za żoną, nadęty

⁴⁵⁸ M. Bednarek, *Prince Charming na licencji? Totalizacja baśni*, „Literatura i Kultura Popularna” 2019, nr XXV, s. 151.

⁴⁵⁹ H. Walter, *Malice*, dz. cyt., s. 171.

niczym balon”⁴⁶⁰. Jego władza ujawnia się w jeszcze bardziej drastyczny sposób – okazuje się, że zamordował dwie starsze córki, by usunąć potencjalne następczynie:

Serafina i Cordelia... Chciałeś, żeby umarły! Tyle razy ci powtarzałam, że przybywa za mało zalotników. Błagałam, żebyś zapraszał więcej mężczyzn; nawet pozwoliłam Serafinie całować tych z Dzielnicy Wspólnej, gdy przyszła do mnie w ostatnich dniach... Ale ty odmawiałeś. Myślałam, że twój brak troski wynika z tego, że nie rozumiesz. Że czekasz, aż jakiś cud zdarzy się w ostatniej chwili. Ale ty... odizolowałeś je celowo. Skazałeś na śmierć z powodu jakiegś tam wojny?!⁴⁶¹

Zachowanie monarchy ukazuje, jak daleko można się posunąć, by wyeliminować zagrożenie dla utrzymania *status quo*. Ambicja i obsesja na punkcie władzy mogą prowadzić do brutalnych, niemoralnych decyzji, w których ludzkie życie staje się jedynie narzędziem polityki, a rodzinne więzi i etyka zostają podporządkowane cynicznemu pragmatyzmowi.

Podczas próby obalenia ojca księżniczka kłuje się wrzecionem obłożonym przez Alyce kłutwą, powodującą, że zraniona zapada w głęboki sen. Czar został przygotowany dla tajemniczego mężczyzny uwięzionego przez Fae w wieży nad brzegiem morza. To właśnie on nauczył protagonistkę korzystać z mocy, by wykorzystać ją do własnych celów: uwolnić się od przekleństwa i przejąć kontrolę nad dziewczyną.

Zrozpaczona pół-Vila, przekonana, że zdjęcie zaklęcia sprawi, iż ukochana o niej zapomni, więzi Aurorę w stworzonej przez siebie wieży. Następnie przemienia się w smoka i zabija króla wraz z jego świtą, w tym również ambasadora Fae, który w dzieciństwie znęcał się nad nią (przeprowadzał na niej eksperymenty, aby poznać granice jej możliwości). Taki rozwój wydarzeń stanowi znaczące odejście od fabuły baśni. Protagonistka, której kreacja nawiązuje do archetypu złej wróżki, nie szkodzi królownie ze złośliwości, lecz w wyniku nieszczęśliwego wypadku. Walter podaje także w wątpliwość tradycyjny podział na dobro i zło, a także zadaje pytanie, czy złoczyńcy i złoczyńczynie zasługują na szczęśliwe zakończenie.

Co więcej, postać Alyce odbiega od dominujących w literaturze young i new adult schematów. Autorka nie usprawiedliwia jej czynów, których konsekwencje są bardzo dotkliwe dla postaci. Zazwyczaj protagonistki takich powieści nawet jeśli podejmują niejednoznaczne decyzje, ostatecznie przechodzą przemianę bądź okazuje się, że ich

⁴⁶⁰ Tamże, s. 64.

⁴⁶¹ Tamże, s. 309.

pozornie niemoralne wybory były motywowane tzw. wyższymi wartościami (honor, walka o większe dobro, poświęcenie etc.). W tej literaturze wciąż jest niewiele bohaterów o egoistycznych pobudkach lub dążących do autodestrukcji, jak np. Katniss z trylogii *Igrzyska śmierci* Suzanne Collins lub Fang Runin z trylogii *Wojna makowa* Rebekki F. Kuang.

Akcja drugiego tomu rozgrywa się po stu latach (w baśni klątwa królowny została zdjęta właśnie po tym czasie) – nowe państwo wciąż jest *in statu nascendi*, a zarazem pozostaje w stanie wojny z królestwem Fae. Tytuł utworu – *Misrule* – z angielskiego oznacza „złe rządy”, „zamęt”, „nierząd” rozumiany jako chaos społeczny. To dość wieloznaczne, oznacza bowiem, że w powieści nie ma podziału na znane z baśni „dobre” i „złe” królestwo. Pisarka w wymowny sposób podkreśla charakter nowych rządów:

niezliczone rzędy etheryjskich głów umieszczono wysoko na ścianach. Usta otwarte w niemym krzyku. Żyły zwisające z pustych oczodołów. Zaczęło się od tego, że Dwór Zwierzyny schwytał goblina – odcięli mu głowę i przysłali nam na złotym talerzu. Regan zaproponowała wtedy, żebyśmy zapoczątkowali naszą własną kolekcję; sprawiedliwy odwet po tym, jak wielu naszych brutalnie zamordowano po wygnaniu z Malterre⁴⁶².

Cytat nie tylko ukazuje przemoc i okrucieństwo nowego porządku, ale i prowokuje czytelników i czytelniczki do refleksji nad tym, kim tak naprawdę są potwory i potworzyce obecni w tej historii oraz czy zemsta może być słuszną, jeśli stanowi powielenie metod oprawców i oprawczyń.

Zniszczone królestwo Briaru, nazywane teraz Mrocznym Dworem, zamieszkują Vile, demony i gobliny. Pod wodzą Alyce Mroczny Dwór to nie tylko arena militarnego konfliktu, lecz także miejsce symbolicznego sporu o władzę. Aurora, obudzona pocałunkiem przypadkowego mężczyzny, doskonale pamięta dawną kochankę i obarcza ją odpowiedzialnością za trudną sytuację.

Briar staje się zarzewiem sporu między dwiema kobietami, co redefiniuje ich wzajemne relacje. W ten sposób w powieści podjęto rzadko eksplorowany w literaturze temat walki o władzę między kobietami na stanowiskach przywódczych, pokazując go w sposób złożony i pozbawiony idealizacji którejkolwiek ze stron. Alyce jawi się jako uzurpatorka, która ma jednak doświadczenie jako przywódczyni, podczas gdy roszczenia

⁴⁶² H. Walter, *Misrule*, tłum. E. Skórska, Warszawa 2023, s. 43–44.

Aurory opierają się przede wszystkim na prawie dziedzictwa i pochodzeniu, a nie na faktycznej zdolności do sprawowania władzy.

Pisarka wskazuje również, że „pocałunek prawdziwej miłości” nie zawsze oznacza zakończenie historii ani nie gwarantuje szczęśliwego, trwałego związku. Fabuła *Misrule* koncentruje się przede wszystkim na działaniach wojennych pomiędzy nienawidzącymi się rasami, które są włączane do określonych kręgów semantycznych. Fae tradycyjnie konotują to, co dobre i jasne, podczas gdy demonom i goblinom przypisuje się wartości negatywne, co sprawia, że są przedstawiane jako potwory⁴⁶³. Walter przełamuje ten kulturowy schemat poprzez uczłowieczenie magicznych stworzeń, które zazwyczaj w fantastyce uznawane są za istoty „niższego rzędu”. Przedstawia je jako czujące, tworzące zorganizowane społeczności: „ceremonia pogrzebu Malakara nie ma sobie równych. Gobliny chowają swego przywódcę w pałacowej krypcie [...]. Do kamiennej trumny wkładają stopy skarbów i klejnotów, a także broń. Cały dzień uczujemy na cześć Malakara i opowiadamy sobie historie, które wywołują śmiech, i łzy”⁴⁶⁴.

Tym samym pisarka przetwarza paradygmat potwora/potworzycy i – ponownie – podkreśla, że dobro i zło oraz piękno i brzydota są relatywne i niekoniecznie związane ze sobą ciągiem przyczynowo-skutkowym. Ponadto podaje w wątpliwość słuszność wojny oraz zemsty jako odpowiedzi na krzywdę i niesprawiedliwość. Takie rozwiązania implikują pytania o to, kto w tej opowieści jest prawdziwym baśniowym schwarzcharakterem/schwarzcharakterką i co definiuje takie postaci. Refleksja dotyczy motywacji działań bohaterów i bohaterek i prowadzi do wniosku, że walka o obronę siebie i bliskich nie podlega jednoznacznej moralnej ocenie, lecz stanowi złożone zjawisko wymykające się prostym klasyfikacjom. Ilustruje to wypowiedź protagonistki:

mieszkańcy Briaru mieli mnie za potwora. Więc dostali to, czego chcieli. [...] – Chcieli, żeby ich królestwo spłonęło? Chcieli umrzeć? [...] – Chcieli mieć swój czarny charakter, bestię, która pasowałaby do ich sztywnej narracji. Kogoś, kogo mogliby wykorzystać, odepchnąć i ukarać za to wszystko, co sobie wymyślili. [...] Dlatego wzięłam wszystko, co mi dali i cisnęłam w nich⁴⁶⁵.

⁴⁶³ W różnych europejskich folklorach są przedstawiane jako złośliwe stworzenia. Zob. np. G. Edwards, *Hobgoblin and Sweet Puck: Fairy Names and Natures*, Londyn 1974. A. Shaijan, *Goblin Mythology: A Brief Study of the Archetype, Tracing the Explications in English Literature*, „Global Journal of Human-Social Science Research” 2019, nr 4.

⁴⁶⁴ H. Walter, *Misrule*, dz. cyt., s. 245.

⁴⁶⁵ Tamże, s. 58.

W ten sposób Walter pokazuje, że stereotypy i sztywne narracje o jednoznacznie „dobrych” i „złych” stronach konfliktu są często narzędziem politycznym i społecznym, a postać złoczyńcy/złoczyźnicy może być wytworem kulturowym, a nie obiektywną kategorią moralną.

W finale powieści wojna dobiega końca – mściwy król Fae zostaje zabity, a władzę przejmuje Aurora. Wciąż żywe, choć skomplikowane uczucie między nią a Alyce dosłownie wstrząsa strukturą krainy – „trzęsienie ziemi jest przerażające, dużo, dużo silniejsze niż wtedy, gdy złamałyśmy pierwszą klątwę”⁴⁶⁶ – i związaną z nią magią, co symbolizuje siłę emocjonalnych więzi oraz ich potencjał transformacyjny. Odmieniony Briar przestaje być przestrzenią wykluczenia – zarówno na poziomie społecznym, jak i symbolicznym. Po raz pierwszy żadna z ras, w tym do tej pory napiętnowane i demonizowane grupy, takie jak Vile, gobliny czy nawet część Fae, nie jest marginalizowana. Oznacza to ponowne zdjęcie klątwy – tym razem tej ciężącej na ofiarach społecznego ostracyzmu i nienawiści. W przemówieniu Aurory pojawiają się wyraźne figury retoryki pojednania i zadośćuczynienia. Bohaterka nie tylko uznaje historyczne krzywdy, ale również stara się przekształcić struktury społeczno-polityczne:

przepraszam za wszystko, co działo się w Briarze, za niesprawiedliwości, uprzedzenia i nierówności. To był mój dom, ale daleki od doskonałości. Rozumiem, że dla wielu z was – wyciąga rękę w stronę Vili i chochlików – było to królestwo, które doprowadziło do waszego wygnania, zniszczyło wasze tradycje, ziemie i rodziny. Wszyscy zadawaliśmy sobie ból. Ale może dziś, po tak wielu stuleciach, przestaniemy. [...] Jeśli nauczyłam się czegoś na Mrocznym Dworze – kontynuuje Aurora – to tego, że każdy zasługuje na to, by go wysłuchać. W dawnym Briarze uciszono zbyt wielu i myślę, że nie inaczej było pod rządami Oryna [króla Fae – K.M.]. Ale my możemy to zmienić. – Unosi swoją koronę. – Proponuję, byśmy podzielili się tym symbolem. Zachowali istniejącą radę i dołączyli do niej ludzi i Fae. Niech nie będzie już więcej żadnych stron, żadnych władców. Zbudujemy nowy dwór, Dwór Briaru, gdzie wszyscy będą równie mile widziani”⁴⁶⁷.

Autorka rezygnuje także z tradycyjnego schematu *happily ever after*. Choć uczucie między bohaterkami wciąż jest silne, nie prowadzi do połączenia ich losów. Alyce opuszcza Briar, kierując się ideą solidarności z innymi prześladowanymi – podejmuje misję ratowania istot dyskryminowanych ze względu na pochodzenie czy naturę: „mimo postępu, jaki dokonał się w ostatnich dziesięcioleciach, zawsze znajdują się tacy, którzy

⁴⁶⁶ Tamże, s. 359.

⁴⁶⁷ Tamże, s. 365–366.

będą chcieli powiesić Vilę albo Zmiennego za sam fakt istnienia”⁴⁶⁸. Miłość w tym kontekście nie stanowi celu samego w sobie, lecz pozostaje otwarta – jako możliwość, nie konieczność lub coś pewnego. Protagonistka powraca do Briaru po stu latach, a jej wspomnienie ostatniego pocałunku z Aurorą otwiera przestrzeń dla nowych początków: „i wtedy zamykam oczy, wyobrażam sobie jej zapach. Jedwabiste ciepło ust tamtej nocy, kiedy świat rozpadał się wokół nas. Kiedy zatrzęsł się pokój, a ja razem z nim. Spojrzenie w jej oczach, gdy zrozumiała. *Złamałaś klątwę*. Może wreszcie nadszedł czas, żeby złapać kolejną”⁴⁶⁹. Walter pozostawia czytelnikom i czytelniczkom miejsce na refleksję nad tym, czym może być prawdziwe „żyli/żyły długo i szczęśliwie” w świecie, gdzie tożsamości, relacje i konflikty nie poddają się prostym klasyfikacjom ani jednoznacznym rozstrzygnięciom.

II.4. Poza stereotypami – subwersja ról płciowych

II.4.1. „Choroba, na którą nie było lekarstwa” – dojrzewanie do (nie)heteronormatywności w baśniowym *imaginarium communis*

Czwartą kategorią baśniowych przetworzeń są retellingi, w których dochodzi do subwersji ról płciowych. W tę grupę wpisuje się, między innymi, opowiadanie *Śpiąca Królewna* ze zbioru *Piękno i bestie*. Utwór w oryginale nosi tytuł *Sleeping Beauty*. W polskim przekładzie znika zatem płciowa niejednoznaczność „śpiącej piękności”, istotna w kontekście protagonisty i jego kochanka.

Chainani całkowicie odchodzi od pierwotnej struktury baśni i przedstawia historię księcia, który – osiągnąwszy dojrzałość – zostaje zmuszony do poszukiwania żony i spłodzenia dziedzica. „Misję” utrudnia mu wspomnienie chłopca, który odwiedza go w nocy i wysysa z niego krew. Pod przymusem łączy się ze szlachcianką, lecz kontynuuje sekretny związek. Retelling kończy się śmiercią niechcianej żony, zazdrosnej o niewiernego męża i pojawieniem się *deus ex machina* niemowlęcia, którego rodzicami są królewicz i jego kochanek.

⁴⁶⁸ Tamże, s. 376.

⁴⁶⁹ Tamże, s. 380.

Autor zachowuje główny przekaz baśni (opowieść o inicjacji), dodając do niej problem ukrytej homoseksualności. Przed próbą interpretacji historii warto jednak spojrzeć na analizy pierwowzoru. Sylwia Jaskulska wskazuje, że:

analizując baśń o Śpiącej Królewnie, zwykle pomija się fakt, co symbolizowała liczba dwanaście (a tyle wróżek zaproszono) i trzysta (trzysta wróżka). Dwanaście to symbol męskości, trzysta zaś, kobiecości (trzysta miesięcy księżycowych). Rodzice długo czekali na swoje pierwsze dziecko i urodziła się dziewczynka. Król i królowa zaprzeczyli jej kobiecości, może woleliby mieć syna, następcę tronu, może po prostu, jak wielu rodziców, nie byli gotowi na wprowadzenie dziewczynki w świat dorosłości, seksualności. Dlatego właśnie nie zaprosili trzynastej wróżki i jej daru kobiecości. Klątwa pominiętej wróżki: „umrzesz zatem jako dziecko, nigdy nie staniesz się kobietą” została zamieniona przez dobrą wróżkę na inną: „ukłujesz się wrzecionem i uśniesz”. Dziewczynka spędza piętnaście lat nieświadoma, biegając i baraszkując po królestwie, w czym przypomina stereotypowo pojmanego chłopca. Ukłucie wrzecionem symbolizuje *menarche*, pierwszą miesiączkę. Rodzice chcieli zatrzymać przemianę, dlatego królewna w momencie, gdy stała się kobietą, usnęła. [...] Wszystko jest ani tu, ani tam. Panuje bałagan, królestwo trwa w pewnym niebycie, wszyscy śpią. Królewna zaś jest zatrzymana – nie jest ani dzieckiem, ani kobietą. Może, o czym nie piszą psycholożki Miller i Cichocka, to obraz nie tylko dojrzewania, ale też poszukiwania tożsamości płciowej, a nawet jej niepewności? Może Królewna nie jest też ani mężczyzną, ani kobietą?⁴⁷⁰

Chainani nie odwołuje się do symboliki liczb, jednakże problemy dorastania protagonisty mogą symbolizować płciową labilność i zagubienie. Tłumaczyłoby to tajemnicze narodziny dziecka. W retellingu brak również wrzeciona, choć sama krew się pojawia – plami prześcieradło po wizytach nocnego kochanka: „nie było innego powodu, dla którego szesnastoletni chłopiec budziłby się co rano z głową pulsującą bólem, z bladą, lepką skórą i ze śladami krwi na pościeli”⁴⁷¹. W kręgu semantycznym krwi zawiera się oczyszczenie, wtajemniczenie i tabu⁴⁷² – w utworze symbolizuje ona seksualną inicjację chłopca i docieranie do jego homoerotycznego *id*. Podczas jednej z wizyt bohater zastawia pułapkę, chcąc odkryć, kto nocami wkrada się do jego komnaty i wysysa krew. W efekcie zranienia tajemniczy gość traci dłoń. Niedługo później księżę przemierza całe królestwo w poszukiwaniu młodzieńca, chcąc oddać mu odciętą rękę. Ten moment może być symbolicznym pogodzeniem się z homoseksualną naturą, a także swego rodzaju zaręczynami, bowiem to od tej pory romans młodych mężczyzn rozkwita.

Poszukiwania kandydatki na żonę są momentem samorozpoznania tożsamości bohatera, który zdaje sobie sprawę, że jest obojętny na wdzięki kobiet, nawet gdyby te

⁴⁷⁰ S. Jaskulska, *Współczesne rytuały przejścia...*, dz. cyt., s. 42–43.

⁴⁷¹ S. Chainani, *Piękno i bestia...*, dz. cyt., s. 53.

⁴⁷² Krew [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 168–170.

pokazywały mu się „w koronkach i półprzejrzystych jedwabiach”⁴⁷³. Jednakże miłość nieheteronormatywna jest w baśniowym królestwie zakazana. Ojciec protagonisty nazywa ją „hańbą”⁴⁷⁴, a sam chłopiec

widział paziów, mężczyzn na mieście, a czasem nawet rycerzy z podobną bladością na licach, z fularami lub postawionymi kołnierzami, pod którymi zdawali się coś ukrywać, z takimi samymi przerażonymi oczami, jakie królewicz oglądał codziennie rano w lustrze. Jakby ich także dręczyła choroba, na którą nie było lekarstwa...⁴⁷⁵.

Homoseksualność jest postrzegana nie tylko jako choroba, ale także jako skutek działania sił demonicznych: w powszechnej opinii dziedzic tronu o takich skłonnościach byłby „diabelską zabawką”⁴⁷⁶. W połączeniu z pojawiającą się w opowiadaniu krwią można to także odebrać jako nawiązanie do AIDS niegdyś kojarzonego wyłącznie z homoseksualnymi mężczyznami⁴⁷⁷.

Oczywiście miłość ostatecznie wygrywa, czego owocem są narodziny potomka. Ponownie pojawia się krew, a także róże – symbole konotujące płodność⁴⁷⁸. Niemowlę z zębami przypomina strygonia, a jego narodziny mają cudowny charakter. Puenta utworu tkwi jednak w martwym punkcie – czy chłopiec zrodzony z miłości dwóch młodzieńców jest po prostu elementem baśniowego imaginarium? Autor zdaje się drwić z głównego „zarzutu” wobec związków jedнопłciowych, tj. niezdolności do prokreacji i przedłużenia gatunku. Księżę, jako przyszły władca, spełnił w końcu swój obowiązek i zapewnił królestwu dziedzica.

Opowiadanie można odczytać również w kontekście wampirycznym. Kochanek księcia, jako nieumarły, żywiłby się jego krwią i nie wykrwawił po utracie dłoni. Cechy wampira ma także ich dziecko: chłopiec z „włosami czerwonymi jak róże”⁴⁷⁹ i zębami, który gryzie wszystkich poza królewiczem. Młodzieniec do momentu narodzin potomka nie opuszczał komnaty przez wiele miesięcy, nawet na posiłek. Natomiast po pojawieniu

⁴⁷³ S. Chainani, *Piękno i bestie...*, dz. cyt., s. 63.

⁴⁷⁴ Tamże, s. 67.

⁴⁷⁵ Tamże, s. 55.

⁴⁷⁶ Tamże, s. 56.

⁴⁷⁷ O konotacjach krwi, wampiryzmu i AIDS zob. np. F. Pheasant-Kelly, *Supernatural Surveillance and Blood-Borne Disease in Bram Stoker's Dracula: Reflections on Mesmerism and HIV*, „Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook” 2019, nr 1. C. Lavigne, *Sex, Blood and (Un)Death: The Queer Vampire and HIV*, „Journal of Dracula Studies” 2004, nr 1.

⁴⁷⁸ *Róże* [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 361–364.

⁴⁷⁹ Tamże, s. 68.

się syna „razem zamieszkali w wieży, z dala od świata, odwiedzani tylko przez złodzieja, który [...] czuwał nad nimi do świtu jak odwiedzająca swoją rodzinę księżycowa matka”⁴⁸⁰. Być może autor odwołuje się do labilności płciowej wampirów i daje do zrozumienia, że odwiedzający królewicza młodzieniec ma również cechy kobiece, *ergo* jest matką niemowlęcia. Jednakże ta interpretacja również nie wyczerpuje w pełni symboliki opowiadania – biologia wampirów nie pozwala im na bycie w ciąży (ani na zapładnianie), trudno również orzec, czym żywił się zamknięty książę z dzieckiem (raczej nie krwią nieumarłego partnera). Mimo to, niezależnie od odczytania, problematyka utworu dotyczy poszukiwania tożsamości i jej akceptacji.

II.4.2. Komnata pełna chłopców – krytyka relacji siły w queerowym horrorze

Polemika ze stereotypami płciowymi występuje również w opowiadaniu *Sinobrody* Chainaniego, w którym twórca sięga do początków legendy o francuskim mordercy, odmalowując go nie jako „entuzjastę” kobiet, lecz nieletnich chłopców⁴⁸¹. Określenie „horror” przywołuję nie w sensie genologicznym, lecz jako wskazanie na obecne w opowiadaniu elementy grozy, które można odnaleźć również w pierwowzorze. Baśń o *Sinobrodym*, spisana przez Charlesa Perraulta w 1697 roku, przedstawia bowiem historię bogatego, lecz złowrogiego arystokraty, który budzi lęk i nieufność wśród swoich poddanych. Miał także „osobliwy kolor brody. Sprawiała, że nie był zbyt urodziwy, a kobiety uciekały, kiedy go widziały”⁴⁸². Poślubia on młodą i piękną kobietę, obdarzając ją ogromnym majątkiem oraz swobodą poruszania się po zamku, z pewnym ograniczeniem: zakazuje jej wejścia do jednej z komnat. Początkowo bohaterka respektuje zakaz, lecz narastająca ciekawość prowadzi ją do złamania obietnicy. Pod nieobecność męża otwiera pokój i odkrywa „ciała wszystkich poprzednich żon *Sinobrodego*”⁴⁸³. Przerażona próbuje ukryć swoje działanie, lecz klucz splamiony niezmywalną krwią zdradza jej nieposłuszeństwo. Po powrocie mąż postanawia ją zabić,

⁴⁸⁰ Tamże.

⁴⁸¹ Pierwowzorem *Sinobrodego* miał być francuski rycerz, Gilles de Rais. Zob. E. Kalinowska, *Cyjanofobia: Sinobrody od Perraulta do Ben Jellouna*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica” 2022, nr 17, s. 226. B. Kędzia-Klebeko, *L’origine d’une peur incarnée – Gilles de Rais vel Barbe bleue par Charles Perrault*, „Romanica Silesiana” 2016, t. XI, nr 1, s. 33.

⁴⁸² C. Perrault, *Sinobrody*, wersja elektroniczna, https://ririro.com/wp-content/uploads/2023/02/Sinobrody_CompressPdf.pdf, [dostęp: 29.11.2025].

⁴⁸³ Tamże.

lecz w ostatniej chwili zjawiają się bracia kobiety, którzy ratują ją i wymierzają sprawiedliwość, kończąc panowanie okrutnego arystokraty.

Protagonista Chainaniego to nie kobieta, lecz przebywający w sierocińcu szesnastoletni Pietro, młodzieniec o dziewczęcej urodzie:

Pietro, który dopiero co skończył szesnaście lat. Miał delikatne, dziewczęce rysy, długie jasne włosy [...] długie, smukłe kończyny, świetlistą cerę i pełne różowe wargi, a w przekłutych uszach nosił dwie małe perełki, jakby w ogóle nie był chłopcem. Pozostali odsuwali się, kiedy przechodził, szczególnie starsi, jakby obawiali się, że zarażą się tym, co sprawiało, że był w mniejszym od nich stopniu mężczyzną. Mimo to nie potrafili się na niego nie gapić z zarumienionymi policzkami i ślinką ciekącą do ust⁴⁸⁴.

Autor sportretował chłopaka w stereotypowy sposób, nawiązujący do obiegowego obrazu homoseksualnego mężczyzny reprezentującego „kobiece” cechy: „kiedy Pietro był mały, matka i ojciec czytali mu baśnie o miłości i o księżętach z pięknych zamków, przez których dziewczęta mdlały z zachwytu. Pietro wyobrażał sobie, że jest taką dziewczyną, która zaczyna życie jako zwyczajna szara myszka i trafia w ramiona przystojnego młodzieńca”⁴⁸⁵.

Bohater nie jest jednak bierny i bezwolny – zamordował swojego wuja ⁴⁸⁶, który prawdopodobnie go molestował. Gdy Sinobrody pojawia się w sierocińcu, by zaadoptować któregoś z chłopców, w szczególny sposób interesuje się właśnie Pietrem. Wybiera go jako „wychowanka”, gdyż wydaje mu się „cichy i posłuszny”⁴⁸⁷. „Ty jesteś wdzięczny, że ktoś taki jak ja będzie cię chronić”⁴⁸⁸ – powiada, zabierając go do posiadłości. Perspektywa nowego domu nie jawi się jednak chłopcu jako obietnica bezpieczeństwa – zna bowiem *modus operandi* mężczyzn udających troskliwych opiekunów: „takie same słowa usłyszał w swoim czasie od wuja. Od tamtej pory Pietro wiele się nauczył. Wiedział, jak niebezpieczni bywają mężczyźni. Co ukrywają za zamkniętymi drzwiami”⁴⁸⁹.

Dalsza część renarracji nie uległa większym zmianom, jednak zakończenie przynosi interesujące rozwiązania. Gdy Pietro odkrywa w tajemniczym pokoju Sinobrodego martwych, podobnych do niego chłopców, budzi się w nim wola walki. Nakrywa do stołu,

⁴⁸⁴ S. Chainani, *Piękno i bestie...*, dz. cyt., 176–177.

⁴⁸⁵ Tamże, s. 182.

⁴⁸⁶ Tamże, s. 177.

⁴⁸⁷ Tamże, s. 179.

⁴⁸⁸ Tamże.

⁴⁸⁹ Tamże, s. 178.

usadza przy nim zwłoki, jakby w akcie symbolicznego uczczenia pamięci martwych, a następnie dokonuje zemsty, zabijając swojego oprawcę:

byli tutaj. Czekali na niego. Sześciu chłopców siedzących za stołem, jakby czekali na obiad. Mieli rozchylone koszule. Na ich piersiach krwią wypisano imiona. *Alistair, który kochał koty. Rowan, który kochał czekoladę. Lucas, który kochał ocean. Stefan, który kochał bieganie. Pedro, który kochał konie. Sebastian, który kochał śpiew.* [...] Sinobrody uniósł Sebastiana i odrzucił na bok... Czekał na niego siódmy chłopiec. [...] *Pietro, który kocha swoich braci.* Sinobrody uniósł miecz... Pietro dźgnął go w serce nożem kuchennym, a potem uderzył krzesłem, popychając na okno. [...] pan na zamku spadł w dół, z szeroko otwartymi oczami, do wielkiego, okrutnego morza⁴⁹⁰.

Po odziedziczeniu fortuny Pietro wraca do sierocińca, by „uwolnić” dawnych współtowarzyszy niedoli – w tym również tych, którzy kiedyś wyśmiewali jego nieheteronormatywność. Ten gest wyraża pragnienie stworzenia bezpiecznej przestrzeni dla wszystkich skrzywdzonych, wolnej od uprzedzeń i przemocy.

Chainani, podobnie jak w innych opowiadaniach, dekonstruuje schemat *happily ever after*, wskazując, że małżeństwo, a w tym przypadku adopcja i nowy dom, nie zawsze są gwarancją szczęścia:

czytali mu także baśnie, stanowiące ostrzeżenie przed przystojnymi mężczyznami z przeszłością – mężczyznami gotowymi poderżnąć gardło swojej żonie. Czasem Pietro zastanawiał się, czy to się są te same baśnie – czy przystojni książęta, którzy zabierali niewinne dziewczyny do swoich zamków, nie wyrastali na bezdusznych mężczyzn, którzy je mordowali⁴⁹¹.

W ten sposób pisarz zdaje się stawiać pytanie o prawdziwą naturę baśniowych bohaterów: czy ci czarujący książęta, którzy zabierają niewinne dziewczyny do swoich zamków, nie są w rzeczywistości potencjalnymi oprawcami? Wyraźnie podkreśla, że należy przede wszystkim liczyć na siebie i własną siłę (w oryginale Perraulta bohaterka zostaje uratowana przez braci). Przełamuje stereotyp pasywnego, delikatnego bohatera reprezentującego męską nieheteronormatywność (o niewpisywaniu się martwych chłopców w stereotyp „prawdziwej” męskości świadczą również ich zainteresowania – śpiew, czekolada, konie etc.), pokazując, że taka męskość nie jest ani słabsza psychicznie, ani fizycznie od dominującego wzorca, lecz empatyczna, zdolna do tworzenia wspólnoty. Ponadto jest w stanie aktywnie przeciwstawić się opresji i przemocy. To także konflikt chłopięcości z dojrzałą męskością. Co więcej, Chainani demonstruje, że problem

⁴⁹⁰ Tamże, s. 194–195.

⁴⁹¹ Tamże, s. 182.

przemocy nie dotyczy wyłącznie kobiet – bycie ofiarą i doświadczanie cierpienia jest zjawiskiem uniwersalnym, które może dotknąć osoby niezależnie od wieku, płci czy orientacji seksualnej. Wprowadza tym samym bardziej holistyczne i złożone spojrzenie na tematykę krzywdy.

II.5. I żyli długo... i inaczej

W retellingach baśni, których liczba na współczesnym rynku literackim wciąż rośnie, można zaobserwować coraz większe zróżnicowanie strategii fabularnych oraz koncepcji ideowych. Autor i autorki analizowanych utworów nie tylko redefiniują motywy zaczerpnięte z narracji ludowych, lecz wprowadzają też nowe wątki, które odzwierciedlają współcześnie dyskutowane problemy społeczne, kulturowe i polityczne. W tych utworach transgresja tradycyjnych ról płciowych stanowi sposób konstrukcji postaci, ale też główny mechanizm dekonstrukcji baśniowej konwencji i przekodowania jej na potrzeby współczesnych narracji tożsamościowych.

Jednym z centralnych tematów przywoływanych utworów jest walka z opresyjnym, patriarchalnym porządkiem społecznym, w którym kobiety często bywają marginalizowane, dezawuowane lub podporządkowane. Pisarz i pisarki demaskują te zjawiska, ale proponują też alternatywne modele relacji społecznych i płciowych, stawiając na podmiotowość i emancypację bohaterek. Przykładem tego podejścia są powieści: *Cinderella Is Dead* Kalynn Bayron i *Pod taflą* Louise O'Neill, a także opowiadanie *Czerwony Kapturek* ze zbioru *Piękno i bestie* Somana Chainanego, w których baśniowe wątki zostają przekształcone i wykorzystane do refleksji nad współczesnymi wyzwaniami związanymi z (re)definicją tożsamości, władzą i oporem wobec norm społecznych. W tekstach tych wyraźnie pobrzmiewają idee charakterystyczne dla czwartej fali feminizmu – nurtu silnie związanego między innymi z walką z przemocą seksualną i dyskryminacją w przestrzeni publicznej. Można tu dostrzec swoisty przegląd tematów ważnych dla tego dyskursu: kulturę gwałtu, *slutshaming*, mechanizmy obwiniania ofiar, a także krytykę strukturalnej mizoginii, która legitymizuje przemoc, kontrolę i wykluczenie. Autorzy i autorki traktują baśń jako przestrzeń intensywnej krytycznej analizy – medium, które nie tylko odśłania mechanizmy podtrzymujące nierówności, lecz także umożliwia ich zakwestionowanie i

przeobrażenie. I choć tematyka tych utworów bywa społecznie istotna, niekiedy można w nich dostrzec ton pseudofeministyczny, który dewaluuje i karykaturuje dążenia równościowe. Bardziej optymistyczny wydźwięk mają utwory Chainanego, w których przepisane zakończenia losów bohaterek prowadzą do ich indywidualnego wzmocnienia. Obecne w tych narracjach znamiona postfeminizmu przybierają formę jednostkowej emancypacji – nie walki o zbiorową zmianę czy solidarność wszystkich kobiet, lecz raczej osobistego wyzwolenia, koncentrację postaci na własnym dobrostanie.

Autorki i autor sygnalizują także kulturowy kryzys męskości, szczególnie pojmowanej w tradycyjny sposób. Starają się pokazać, jak może wyglądać „stawanie się” mężczyzną w opozycji do proponowanych przez patriarchalne modele schematów. Światy przedstawione oparte na androcentrycznym fundamencie to jednakże w większości wizje jednowymiarowe i – mimo słuszných założeń – opierające się na stereotypie (np. że feminizmy dotyczą tylko kobiet), a przede wszystkim niezawierające propozycji jakiegokolwiek alternatywy. Walka z fallocentryczną władzą kończy się jego zniszczeniem (zazwyczaj w mikrowymiarze, bo dotyczącym tylko niewielkiej społeczności), po którym następuje ważne pytanie „co dalej?” – pozostawione jednak przez twórczynie i twórcę bez odpowiedzi. Tym samym można stwierdzić, że o ile pojawiają się pewne wzorce dla dziewcząt, o tyle niewiele jest pozytywnych wzorców dla chłopców lub są one potraktowane w sposób zdawkowy i ogólnikowy.

Pisarz i pisarki dokonują też przekształcenia paradygmatu złoczyźni – postaci tradycyjnie przedstawiane jako antagonistki zostają ukazane w nowym świetle, z uwzględnieniem ich motywacji, krzywd i doświadczeń. Przykłady tego typu reinterpretacji stanowią *Jaś i Małgosia* z antologii *Piękno i bestie* oraz dylogia *Malice/Misrule* Heather Walter. W obu przypadkach skoncentrowano się na odwróceniu perspektywy i redefinicji kategorii dobra i zła, co wpływa na większe zniuansowanie obrazu bohaterów dotychczas marginalizowanych lub demonizowanych.

Współczesne reimaginacje baśni coraz częściej podejmują również inne istotne społecznie i kulturowo tematy, które wcześniej pozostawały w cieniu dominujących dyskursów. Wśród nich należy wymienić wątki związane z ageizmem,

ciałopozytywnością, dekonstrukcją kanonu urody, krytyką ograniczających stereotypów dotyczących wyglądu lub męskim pragnieniem ojcostwa – także samotnego.

W analizowanych utworach wybrzmiewają głosy postaci czarnych i queerowych – twórcy i twórczynie próbują wprowadzać je do znanych opowieści jako aktywnych uczestników i uczestniczki zmiany narracyjnej, tożsamościowej i ideologicznej. Tego rodzaju retellingi nie tyle mają wpisywać się w trend inkluzywności, ile stawać się świadomą interwencją w utrwalone wzorce kulturowe, otwierając przestrzeń dla bardziej złożonej i sprawczej obecności dotychczasowych Innych w literaturze young i new adult. Jednocześnie należy zauważyć, że w nierzadko obecność tego rodzaju postaci ma charakter wyłącznie peryferyjny – autorki i autor nie pogłębiają ich perspektywy, nie rozwijają ich tożsamości ani funkcji fabularnej, ograniczając się do gestu deklaratywnej reprezentacji.

W kolejnym rozdziale skupię się na retellingach utworów z kanonu zachodnioeuropejskiego – mniej licznych niż baśniowe, ale bardziej zróżnicowanych, stanowiących bardziej kreatywne realizacje i przetworzenia klasycznych opowieści.

ROZDZIAŁ III

Ziemia jałowa? – o retellingach utworów z kanonu zachodnioeuropejskiego

Zawarte w tytule nawiązanie do utworu Thomasa Stearnsa Eliota stanowi asumpt do rozważań nad współczesnymi reinterpretacjami (mniej lub bardziej) znanych dzieł – czy stanowią one twórczy dialog z literackim dziedzictwem, oferując nowe perspektywy interpretacyjne, czy też poprzestają na powierzchownym recyklingu motywów, którego efektem jest wtórność *sensu largo*. Tak rozumiana wtórność oznaczałaby nie tylko powtarzalność fabularną czy estetyczną, lecz także brak pogłębionego namysłu nad źródłowymi tekstami, schematyczne odtwarzanie ich struktur oraz replikowanie istniejących już znaczeń bez próby ich reinterpretacji. Zamiast twórczej intertekstualności – pozorne odwołanie się do tradycji, pozbawione nowych propozycji odczytań. Jak postaram się wykazać, podobnie jak w przypadku renarracji baśni, także i w tych reimaginacjach pojawiają się uwspółcześnienia; porusza się aktualne problemy, bliskie dzisiejszym odbiorcom i odbiorczyniom.

Warto zauważyć, że retellingów utworów kanonicznych na rynku literackim jest nieco mniej niż tych opartych na baśniach, a także mitach – zwłaszcza w Polsce, gdzie powieści tłumaczonych ukazało się tylko kilka, a rodzimych, jak dotąd, nie ma w ogóle. „Mniej” nie znaczy jednak „mało”; można nawet mówić o swego rodzaju *embarras de richesse* tej literatury, zwłaszcza podczas prób jej ujednolicenia lub usystematyzowania. Reinterpretuje się bowiem poezję, libretta baletów, powieści i dramaty – nie wszystkie jednak to retellingi *per se*, nie stanowią zatem przedmiotu mojego zainteresowania.

Jako przykład „prze-pisania” utworu poetyckiego można wskazać *Not Good for Maidens* (2022) Tori Bovalino (na podstawie poematu *Goblin Market* Christiny Rossetti), a librett: *The Faceless Woman* (2018) i *The Raven’s Ballad* (2020) Emmy Hamm, *Zaklęta w łabędzia* (2023, 2024) Marii A. Kuzniar, *A Treachery of Swans* (2025) A.B. Poranek – wszystkie są inspirowane baletem *Jezioro łabędzie* Piotra Iljicza Czajkowskiego (autorami libretta są Władimir Biegiczew i Wasilij Gelcer).

W przypadku dramatów retellingów jest więcej, choć autorzy i autorki często podchodzą do pierwowzoru z dużą swobodą. Pojawiła się, na przykład, reinterpretacja *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego w *Niewidzialnym życiu Addie LaRue* (2020, 2021) Victorii E. Schwab, a prym na rynku pozycji new adult i young adult wiodą renarracje dzieł Williama Shakespeare’a. Na kanwie *Romea i Julii* powstały choćby *One For My Enemy* (2019, 2023) Olivii Blake, *West Side Love Story* (2022) Priscilli Oliveras, *An Arrow to the Moon* (2022) Emily X.R. Pan. *Poskromienie złościcy* stanowiło inspirację dla *Dating Dr. Dil* (2022) Nishy Sharmy, a *Wiele hałasu o nic* dla jej *Tastes Like Shakkar* (2023), *Two Wrongs Make a Right* (2022) Chloe Liese oraz *Ben and Beatriz* (2022) Kataliny Gamarry. *Wieczór Trzech Króli* zreinterpretowano w *Marriage & Masti* (2024) Nishy Sharmy, *Jak wam się podoba* w *Foul Lady Fortune. Nikczemna Fortuna* (2022, 2023) Chloe Gong, zaś *Hamleta* w *The King of Infinite Space* (2021) Lyndsay Faye. Wszystkie z nich (poza *Foul Lady Fortune*) rozgrywają się w czasach współczesnych – i niekoniecznie w realiach szeroko rozumianego Zachodu. O kilku innych reimaginacjach twórczości Shakespeare’a wspomnę później.

Kolejną liczną grupą retellingów są renarracje utworów prozatorskich. Wśród nich można wymienić *Północ w Everwood* (2019, 2020) Marii A. Kuzniar – reinterpretację *Dziadka do orzechów i Króla Myszy* Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, *The Daughter of Doctor Moreau* (2022) Silvii Moreno-Garcii – reimaginację *Wyspy Doktora Moreau* Herberta George’a Wellsa, *Demonia Copperheada* (2022, 2024) Barbary Kingsolver – przetworzenie *Dawida Copperfielda* Charlesa Dickensa czy *Hester* (2022) Laurie Lico Albanese – prze-pisanie *Szkarłatnej litery* Nathaniela Hawthorne’a. *Trzej muszkieterowie* Alexandra Dumasa są pierwowzorem *One for All* (2022) Lillie Lainoff, *Dziwne losy Jane Eyre* Charlotte Brontë *Nie z tego świata* (2023) Kelly Creagh, *Bracia Karamazow* Fiodora Dostojewskiego *The Family Chao* (2022) Lan Samanthy Chang, *Wielki Gatsby* Francisca Fitzgeralda Scotta *Beautiful Little Fools* (2022) Jillian Cantor, a *The Golden Bowl* Henry’ego Jamesa *The Prince* (2022) Dinitii Smith. Powieści Jane Austen, potraktowane „zbiorowo”, stanowiły kanwę dla *The Murder of Mr. Wickham* (2022) Claudii Gray, a *Emma* dla *The Emma Project* (2022) Sonali Dev. Autorki często sięgają po *Piotrusia Pana* Jamesa Matthew Barriego: np. w serii *Vicious Lost Boys* (2022–2023, 2023–) Nikki St. Crowe, powieści *Hooked* (2021, 2023) Emily McIntire oraz powieści *Lost*

Boy: The True Story of Captain Hook (2017) Christiny Henry. Inspirująca jest także *Alicja w krainie czarów* Lewisa Carrolla: odniesienia do powieści znajdziemy w serii *Splintered* (2013–2015, 2018–2019) A.G. Howard i serii *The Chronicles of Alice* (2015–2020, 2020–2023) Christiny Henry.

W przypadku tych retellingów trudno wyróżnić – tak, jak wskazywałam w przypadku baśni – strategie i konwencje (horroryzacji, romantyzacji etc.), bowiem ich pierwowzory już z założenia są wielowątkowe i różnogatunkowe. Zarazem dostrzegalny jest rozwój projektów o charakterze tożsamościowym, których celem jest prze-pisanie klasycznych dzieł literackich w sposób umożliwiający wyeksponowanie marginalizowanych perspektyw oraz podjęcie krytycznego dialogu między literaturą „dawną” a współczesną. Inicjatywy te, zbliżone założeniami do takich przedsięwzięć jak „Black Rose Auction”, zakładają świadomą reinterpretację kanonu w świetle doświadczeń grup dotąd niedostatecznie reprezentowanych w kulturze.

Przykładem takich działań jest seria *Remixed Classics*, publikowana przez wydawnictwo Macmillan, której autorzy i autorki

z marginalizowanych środowisk reinterpretują dzieła literatury światowej [konkretnie: anglosaskiej – K.M.] przez pryzmat własnej, wyjątkowej kultury. Ta seria nie tylko będzie służyć nastoletnim czytelnikom i czytelniczkom jako wciągająca i zabawna lektura, lecz również pozwoli zrewidować spojrzenie na to, co nasze społeczeństwo uznaje za „klasykę” – utwory w przeważającej mierze cishetowe⁴⁹², białe i męskie⁴⁹³.

Tego rodzaju podejście można rozpatrywać jako próbę przekształcenia literackiego dziedzictwa w przestrzeń bardziej inkluzywną, odpowiadającą złożoności współczesnych tożsamości kulturowych, etnicznych, płciowych i seksualnych. Równocześnie praktyki te wpisują się w szerszy nurt rewizji kanonu, nie tylko poprzez jego reinterpretację, ale także poprzez zakwestionowanie autorytatywności i neutralności samego pojęcia „klasyki”.

W *A Clash of Steel* (2022) C.B. Lee, powieści opartej na *Wyspie skarbów* Roberta Louisa Stevensona, akcję przeniesiono do XIX-wiecznych Chin. Opowieść koncentruje się na dwóch młodych dziewczętach – jedna z nich jest córką legendarnej piratki Zheng Yi

⁴⁹² Określenie odnosi się do osoby cisplciowej (czyli nietransplciowej) i heteroseksualnej. Zob. K. Matuszko, „Przekładać bez cishetowania”. O dylematach tłumaczy literatury queerowej, „Przekładaniec” 2024, nr 48, s. 86.

⁴⁹³ *Remixed Classics*, <https://us.macmillan.com/series/remixedclassics>, dz. cyt., [dostęp: 20.12.2023].

Sao – które wyruszają na poszukiwanie skarbu, jednocześnie odkrywając rodzące się między nimi uczucia. Kalynn Bayron w *My Dear Henry* (2023), reinterpretacji *Doktora Jekylla i pana Hyde’a*, opowiada o czarnym młodzieńcu, który próbuje wyjaśnić zaginięcie swojego przyjaciela i dawnego ukochanego – Henry’ego Jekylla – a przy okazji konfrontuje się z problemami homofobii, rasizmu i społecznego wykluczenia. Z kolei *Travelers Along the Way* (2023) Aminy Mae Safi to reimaginacja historii Robina Hooda, osadzona w realiach Bliskiego Wschodu epoki krucjat; główną bohaterką jest muzułmańska dziewczyna, która z grupą sojuszników i sojuszniczek staje do walki o sprawiedliwość i wolność. W *So Many Beginnings* (2022) Bethany C. Morrow przekształca *Małe kobiety* Louisy May Alcott w opowieść o czarnych siostrach żyjących podczas wojny secesyjnej, osadzoną w kolonii wyzwolenców i wyzwolenczyń na wyspie Roanoke. Tasha Suri w *What Souls Are Made Of* (2023), reinterpretując *Wichrowe wzgórza* Emily Brontë, czyni protagonistami Brytyjczyka i Brytyjkę pochodzenia indyjskiego – dzieci imigrantów z imperium – których losy toczą się w kontekście nierówności klasowych, uprzedzeń rasowych i przemocy strukturalnej. Równie znaczące przesunięcia tożsamościowe można zauważyć w *Self-Made Boys* (2022) Anny-Marie McLemore, queerowym i latynoskim prze-pisaniu *Wielkiego Gatsby’ego*, w którym transpłciowi i homoseksualni Nick Carraway i Jay Gatsby próbują odnaleźć swoje miejsce w społeczności latynoskich nowojorczyków lat 20. XX wieku. W *Teach the Torches to Burn* (2023) Caleb Roehrig reinterpretuje *Romea i Julię*, portretując Romea jako homoseksualnego chłopaka rozdartego między lojalnością wobec rodziny a rodzącym się uczuciem do Tybalta. Cherie Dimaline w *Into the Bright Open* (2023), opartym na powieści *Tajemniczy ogród* Frances Hodgson Burnett, tworzy opowieść o miłości między dziewczynami, z których jedna jest rdzenną Amerykanką. Gabe Cole Novoa w *Most Ardently* (2024), prze-pisując *Dumę i uprzedzenie* Jane Austen, opowiada historię transpłciowego Fitzwilliama Darcy’ego oraz Eliego Benneta, których relacja wpisuje się w konwencję queerowego romansu osadzonego w alternatywnej wersji epoki regencji.

Zmiany wprowadzone w powyższych utworach mogą być zabiegiem stylistycznym i rynkowym, a zarazem mają charakter polityczny i światopoglądowy. Reimaginacje klasyki służą tu nie tylko aktualizacji znanych narracji, lecz przede wszystkim ich otwarciu na grupy wykluczone lub marginalizowane w tradycyjnych ujęciach kultury zachodniej.

Przeniesienie akcentów tożsamościowych – etnicznych, seksualnych, genderowych, religijnych i klasowych – pozwala zakwestionować dotychczasową wizję kanonu jako przestrzeni „neutralnej” i uniwersalnej, a w rzeczywistości zdominowanej przez, cis-heteronormatywny lub kolonialny punkt widzenia białych Europejczyków (rzadziej Europejek). Tego rodzaju twórczość stanowi jednocześnie próbę demokratyzacji literatury i uelastycznienia klasycznych opowieści, które dzięki temu mogą przemówić do współczesnych odbiorców i odbiorczyń – nie jako relikty przeszłości osadzone w kontekstach minionych epok, lecz jako żywe narracje podatne na reinterpretację i negocjowanie znaczeń.

Szczególnie ciekawą grupę stanowią retellingi powieści grozy. Ten typ literatury pozwala mówić implicytnie o tym, co kontrowersyjne, traumatyczne bądź nieakceptowalne społecznie. W takich renarracjach rewizji ulega między innymi paradygmat monstrum. Zdaniem Judith Halberstam „gotycyzm jest «ekscysem» znaczenia i retoryki, który ukazuje ruinę znaczenia jako takiego, a czyni to za sprawą figury «potwora»”⁴⁹⁴. Badaczka dodaje:

w powieściach gotyckich, jak sądzę, sam kształt tekstu odgórnie zakłada wielość możliwości interpretacyjnych, a część doświadczenia grozy bierze się z czytelniczego spostrzeżenia, że znaczenia i sensy wymykają się spod kontroli. Powieści gotyckie symbolizują ten interpretacyjny zamęt za pomocą postaci potwora. To właśnie na potworze zawsze skupia się czytelni(cz)ka, a jego potworność jest rozumiana na niezliczoną ilość sposobów⁴⁹⁵.

Monstrum stanowi zatem odzwierciedlenie lęków, odczuć i potrzeb czytelników i czytelniczek. Jego ciało to

maszyna, która przełączona na tryb gotycki produkuje treści mogące odzwierciedlać wszelkie przerażające cechy, które czytelni(cz)ka skłonny/a jest przypisać narracji. Potwór zachowuje się jak na potwora przystało wtedy właśnie, gdy umożliwia skondensowanie tak wielu, jak to tylko możliwe, budzących strach przymiotów w jednej postaci. Stąd wrażenie, że potwór Frankensteina wręcz pęka w szwach – bo też istotnie przepełniony jest do rozpadu zarówno ciałem, jak i znaczeniami⁴⁹⁶.

Gotycyzm służył również obnażeniu patriarchalnej opresji, uobecnieniu kobiecej seksualności i „pomagał uczynić widocznym to, co jest niewidzialne kulturowo”⁴⁹⁷. Fikcja

⁴⁹⁴ P. Sobolczyk, *G(n)o(s)tycyzm. Female queer gothic, gnoza i dyskurs o kobiecej potworności (o „Almie” Izabeli Filipiak)*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 4, s. 30.

⁴⁹⁵ J. Halberstam, *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham–Londyn 1995, s. 2.

⁴⁹⁶ Tamże, s. 21.

⁴⁹⁷ R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londyn 1981, s. 69. Oczywiście rekwizytornia gotycka pozwala na ukazanie nie tylko miłości homoerotycznej kobiet, ale i mężczyzn, o czym pisał m.in.

gotycka „ukszałtowała się przed skodyfikowaniem seksualności w dzisiejszym rozumieniu, a wszystkie jej motywy, takie jak groza, strach, ucieczka i pożądanie, są nacechowane seksualnie oraz kwestionują i przekształcają heteronormatywne struktury”⁴⁹⁸. Zdaniem Maxa Finchera już sama zawziętość narracyjna opowieści gotyckich czyni je queerowymi⁴⁹⁹. Gotycyzm stał się nie tylko sposobem na opowiadanie o nieheteronormatywności, ale również o obawach i trudnościach związanych z życiem w nieakceptującym jej społeczeństwie. Jak wskazuje Laura Westengard:

skupienie się na szczelinach i pęknięciach gotycyzmu oznacza nowe podejście do traumy – większość dyskusji o niej koncentruje się na wywołujących ją przerażających wydarzeniach bez badania stopniowo kumulujących się, regularnych napastowań uprawomocnionych zaprzeczeniami i nieprawidłowościami systemowej natury. Twierdzę, że gotycyzm pozwala na wyrażanie tych powszechnych doświadczeń – często niezauważanych podczas tradycyjnego omawiania traumy – w szczególnie dobitny sposób. W tej książce rozważam, co oznaczałoby odczytanie gotycyzmu na nowo, zorientowane nie na jego prowokującym szokowaniu i satysfakcjonujących rozwiązaniach, lecz tym, co między nimi, jako wyrazie podstępnej traumy, szczególnie bycia innym w społeczeństwie stworzonym w celu unieważnienia i zniszczenia każdego, kto odbiega od normy⁵⁰⁰.

Gotycyzm jest zatem także strategią opowiadania o dramatycznych doświadczeniach osób queerowych. Takie narracje, nawet jeśli ich autorzy i autorki proponują sposób na przewyciężenie lęków i obsesji, zawierają ukrytą niespójność, ewokują niepokój stanowiący przestrzeń dla oddania traumatycznego queerowego doświadczenia, często będącego wynikiem odrzucenia tradycyjnych norm⁵⁰¹. Queer natomiast, rozumiany przeze mnie jako forma buntu wobec społecznie narzucanych reguł wymuszających jednoznaczną identyfikację płciową i seksualną oraz przyjmowanie wynikających z nich stereotypów⁵⁰², to narzędzie eksploracji nakładających się

Piotr Sobolczyk w artykule *Queer gothic – queer modernism. Odnawianie modernizmu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 24.

⁴⁹⁸ L. Westengard, *Queer Gothic Literature and Culture* [w:] *Twentieth-Century Gothic*, red. S. Ní Fhlainn, Edynburg 2022. Zob. także: G.E. Haggerty, *Queer Gothic*, Urbana 2006, s. 2.

⁴⁹⁹ „Gothic stories never follow a «straight» course, a fact that in itself makes them queer”. Użyta przez badacza gra słów zanikłaby w polskim przekładzie, bowiem „straight” należy rozumieć jako „prosty”, ale może oznaczać także „heteroseksualny”. Zob. M. Fincher, *Queering Gothic in the Romantic Age: The Penetrating Eye*, Nowy Jork 2007, s. 4.

⁵⁰⁰ L. Westengard, *Gothic Queer Culture. Marginalized Communities and the Ghosts of Insidious Trauma*, Lincoln 2019, s. 2–3.

⁵⁰¹ L. Brown, *Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma* [w:] *Trauma: Explorations in Memory*, red. C. Caruth, Baltimore 1995, s. 100–112.

⁵⁰² Por. J. Kochanowski, J. Mizielińska, *Queer studies* [w:] *Encyklopedia gender...*, dz. cyt., s. 461–464. T. de Laurentis, *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities*, „Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies” 1991, nr 2(3).

tożsamości – pochodzenia etnicznego, płci i orientacji seksualnej, statusu społecznego i ekonomicznego⁵⁰³.

Wśród retellingów literatury grozy można wymienić: *Every Exquisite Thing* (2023) Laury Steven (reinterpretacja *Portretu Doriana Graya* Oscara Wilde’a), *Carmilla and Laura* (2018) S.D. Simper (renarracja *Carmilli* Josepha Sheridana Le Fanu) oraz *An Education in Malice* (2023) S.T. Gibson (ponownie reimaginacja *Carmilli*, tym razem w konwencji dark academia⁵⁰⁴), *Hungerstone* (2025) Kat Dunn (kolejna współczesna „odsłona” *Carmilli*), *This Wretched Beauty* (2026) Elle Grenier (nowe spojrzenie na *Portret Doriana Graya*), *Lucy Undying* (2024) Kiersten White (retelling *Draculi* Brama Stokera), *The Brides* (2026) Charlotte Cross (etiam), *Co porusza martwych* (2022, 2024) T. Kingfisher (na kanwie *Zagłady domu Usherów* Edgara Allana Poe’go), *Angelika Frankenstein Makes Her Match* (2022) Sally Thorne oraz *A Botanical Daughter* (2024) Noaha Medlocka (na podstawie *Frankensteina* Mary Shelley), *Her Wicked Roots* (2025) Tanyi Pell (retelling *Córki Rappacciniego* Nathaniela Hawthorne’a). Najczęstszym przekształceniem zauważalnym w retellingach literatury gotyckiej jest eksplorowanie miłości homoerotycznej i społecznego wykluczenia (stąd szczególne zainteresowanie *Carmillą*). Co więcej niektóre z nich wpisują się we współcześnie powstające i zyskujące popularność podgatunki ekohorroru⁵⁰⁵, takie jak *botanical horror* (horror, w którym rośliny stają się zagrożeniem dla człowieka), *rot horror* (horror skupiony na rozkładzie, gniciu i degeneracji biologicznej) czy *sporrer/fungal horror* (gdzie grzyby i pleśń odgrywają główną rolę w tworzeniu zagrożenia).

Fakt, że reinterpretacje klasycznych tekstów tak płynnie adaptują się do tych nowych konwencji gatunkowych dowodzi, że dzieła literatury „dawnej” nie są skostniałe ani zamknięte w ustalonych ramach. Wręcz przeciwnie – okazują się pojemnymi i

⁵⁰³ A. Haefele-Thomas, *Introduction to Queer Gothic: ‘I Would Like, if I May, to Take You on a Strange Journey’* [w:] *Queer Gothic. An Edinburgh Companion*, red. też, Edynburg 2023, s. 2.

⁵⁰⁴ Zob. M. Głos, K. Matuszko, *Dark academia* [hasło], „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2025, nr 2.

⁵⁰⁵ Zob. np. *Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*, red. D. Keetley, A. Tenga, Cham 2016. T. Fitzpatrick, *Green Is the New Black: Plant Monsters as Ecogothic Tropes; Vampires and Femmes Fatales* [w:] *Ecogothic Gardens in the Long Nineteenth Century: Phantoms, Fantasy and Uncanny Flowers*, red. S. Edney, Manchester 2020. E. McCausland, *From the Plant of Life to the Throat of Death: Freakish Flora in the Late Nineteenth Century*, „Nineteenth-Century Contexts” 2014, nr 5. S. Blazan, *Fungal Horror and Vegetal Ontologies* [w:] *Haunted Nature: Entanglements of the Human and Nonhuman*, red. też, Edynburg 2021.

elastycznymi matrycami, które umożliwiają eksplorację współczesnych problemów, lęków i estetyk, także w ujęciu genologicznym.

Obiektem mojego zainteresowania w tym rozdziale będą cztery retellingi – dwa będące reinterpretacjami utworów Shakespeare’a (*Romea i Julii* oraz *Makbeta*) i dwa wpisujące się w konwencję literatury gotyckiej. Są to: dylogia *This Violent Delights/Our Violent Ends* (2022) Chloe Gong, *Lady Makbet* (2024) Avy Reid, *Mroczne dzieje Elizabeth Frankenstein* (2019) Kiersten White oraz *Kiedy nadciąga mgła* (2025) Julie C. Dao (powieść inspirowana *Draculą*).

III.1. W blasku Barda znad Avonu

III.1.1. *Female rage* – o kobiecym gniewie w *Lady Makbet*

Utwory Williama Shakespeare’a od dawna cieszą się dużą popularnością wśród autorek i autorów retellingów, którzy najczęściej wykorzystują je jako pretekst do wyeksponowania wątków romansowych. Ava Reid obrała jednak inną drogę – w swojej reinterpretacji new adult *Makbeta* stworzyła studium kobiecego gniewu (tzw. *female rage*⁵⁰⁶) na podstawie losów Lady Makbet, żony tytułowego bohatera. W dziele Shakespeare’a⁵⁰⁷ szkocki tan po zwycięskiej bitwie spotyka trzy wiedźmy, które przepowiadają mu, że zostanie władcą: „cześć ci, Makbecie! Cześć ci, tanie Glamis! Cześć ci, tanie Kawdor! Przyszły królu, cześć ci!”⁵⁰⁸. Zainspirowany ich słowami oraz podjudzany przez żonę Makbet zabija króla Duncana i przejmuje tron. Wkrótce ogarnia go paranoja – obawia się utraty władzy i zagrożenia ze strony Banqua, któremu wiedźmy również wróżyły wielką przyszłość: „nie będąc królem, królów płodzić będziesz”⁵⁰⁹. Makbet zleca jego zabójstwo, lecz syn Banqua, Fleance, uchodzi z życiem. Później

⁵⁰⁶ Zob. K. Hawkins, *Monsters in the Attic: Women’s Rage and the Gothic*, „M/C Journal” 2022, nr 1. J. Boyce Kay, *Introduction: Anger, Media and Feminism: The Gender Politics of Mediated Rage*, „Feminist Media Studies” 2019, nr 4. N.R. Lowinsky, *The Muse of Women’s Rage*, „Psychological Perspectives” 2019, nr 2–3. M. Pistone, *Just Another Angry Woman: Adaptations of Female Rage Through Euripides, Shakespeare, and Whedon*, „Slayage: The International Journal of Buffy+” 2023, nr 1. L. Penny, *Most Women You Know Are Angry — and That’s All Right*, „Teen Vogue”, 2 sierpnia 2017, <https://www.teenvogue.com/story/women-angry-anger-laurie-penny>, [dostęp: 31.08.2025].

⁵⁰⁷ Dla ujednolicenia zapisu w pracy posługuję się tymi wersjami imion, które znajdują się w polskim wydaniu *Lady Makbet*. Tłumaczka niektóre z nich przekłada (np. Makbet), niektóre pozostawia w oryginale (np. Banquo).

⁵⁰⁸ W. Shakespeare, *Makbet* [w:] tegoż, *Tragedie. Tom II*, tłum. J. Paszkowski, Warszawa 1974, s. 145.

⁵⁰⁹ Tamże, s. 146.

mężczyzna dokonuje kolejnych zbrodni, w tym brutalnego mordu na rodzinie Makdufa. Tymczasem Lady Makbet, dręczona wyrzutami sumienia, popada w obłąd – ciągle widzi ślady krwi: „precz, przekłeta plamo! Precz, mówię!”⁵¹⁰. Ostatecznie popełnia samobójstwo. W końcu Makduf, wspierany przez wojska angielskie, obala tyrana. Przepowiednia wiedźm wypełnia się – Makbet ginie z ręki Makdufa, a tron obejmuje prawowity następca, Malcolm.

Postać Lady Makbet była przedmiotem wielu analiz. Uosabia odwagę i siłę, a zarazem ukazuje tragiczne skutki ograniczeń narzuconych kobietom przez średniowieczne społeczeństwo. Po otrzymaniu listu od męża prosi duchy o odebranie jej cech kobiecych i zastąpienie ich bezwzględnością i brutalnością. W interpretacjach feministycznych wskazuje się, że jej siła wynikała z wyobcowania – kobiety były pozbawione realnej władzy, więc jedyną przestrzenią sprawstwa pozostawała jej zdolność wywierania wpływu na męża⁵¹¹. Camila Reyes i Amy Kenny podkreślają konflikt między aktami przemocy, których się dopuściła, a równoczesną reprodukcją patriarchalnych wzorców: choć łamie normy płciowe, wspiera system, by zabezpieczyć własną pozycję⁵¹². Min Huang twierdzi, że Lady Makbet pełni rolę „drugiego ja” Makbeta: to ona motywuje go do działania, a później bierze na siebie ciężar wyrzutów sumienia i dezintegruje relację małżeńską jako odbicie jego alienacji od samego siebie⁵¹³. Stephanie Chamberlain interpretuje pojawiający się w dramacie motyw dzieciobójstwa jako świadome odrzucenie macierzyństwa i „naturalnej” kobiecości, co symbolizuje status „antymatki”⁵¹⁴. Z kolei Jenijoy La Belle zwraca uwagę, że Lady Makbet prosi o zatrzymanie menstruacji, którą postrzega jako przeszkodę w realizacji celów⁵¹⁵. Ponadto wskazuje się, że „zredukowanie” Lady Makbet do szaleństwa jest wyrazem powrotu do

⁵¹⁰ Tamże, s. 229.

⁵¹¹ M.A. Davis, *A Brief Look at Feminism in Shakespeare's Macbeth*, „Inquiries Journal/Student Pulse” 2009, nr 1.

⁵¹² C. Reyes, A. Kenny, *Shakespeare's Violent Women: A Feminist Analysis Of Lady Macbeth*, „UC Riverside Undergraduate Research Journal” 2020, nr 14.

⁵¹³ M. Huang, *A Battle Against One's Soul: An Analysis of Lady Macbeth's Functions as the Other Self to Macbeth*, „International Journal of English Linguistics” 2020, nr 5.

⁵¹⁴ S. Chamberlain, *Fantasizing Infanticide: Lady Macbeth and the Murdering Mother in Early Modern England*, „College Literature” 2005, nr 2.

⁵¹⁵ J. La Belle, *A Strange Infirmary: Lady Macbeth's Amenorrhea*, „Shakespeare Quarterly” 1980, nr 3.

hegemonii patriarchalnej polityki – system społeczny nie akceptuje kobiety o realnej sile, więc eliminuje ją poprzez psychiczny i symboliczny upadek⁵¹⁶.

Ava Reid w *Lady Makbet* próbuje uwypuklić przedstawione wyżej aspekty i sportretować tytułową bohaterkę jako ofiarę stworzonego przez i dla mężczyzn systemu społeczno-kulturowego. Zabieg ten okazał się nie do końca udany – nie tylko przypomina powierzchowne podejście do problemu, znane choćby z *Cinderella Is Dead*, ale ponadto ośmiesza protagonistkę, jej zachowanie i wybory.

W tej wariacji Lady Makbet (Francuzka o imieniu Roscille) nie jest sprytną intrygantką, której machinacje doprowadziły do politycznego przewrotu, lecz narzędziem w rękach mężczyzn, lustrem, w którym się przeglądają, a zarazem pewnym *spiritus movens* wydarzeń. Szczególnie wyraźnie funkcje te realizują się w relacji z synem Banqua, Fleance’em. Młody mężczyzna, jako pozbawiony doświadczenia bitewnego, nie zostaje uznany za pełnoprawnego członka wspólnoty wojowników Makbeta – jego męskość wciąż wymaga potwierdzenia. Roscille proponuje mu więc plan „oszukania” zarówno jej męża, jak i jego ojca: inscenizują pozorną napaść, podczas której Fleance zostaje „pobity” w jej obronie. Cios wymierza protagonistka. Ów gest pozorowanego heroizmu pozwala młodzieńcowi przejść rytuał symbolicznego wtajemniczenia i uzyskać pozycję w strukturach władzy.

Motyw lustra ma tu podwójne znaczenie: Lady Makbet nie tylko odzwierciedla męskie fantazje o sile i honorze, ale również umożliwia ich urzeczywistnienie. To odbicie staje się zwierciadłem demaskującym: ukazuje pęknięcia w patriarchalnej opowieści o męskości. Intryga wychodzi na jaw w końcowych partiach powieści, kiedy bohaterka – znienawidzona przez lud i uznana za zdrajczynię – zostaje osadzona w lochu. Dla Fleance’a ujawnienie mistyfikacji oznacza potwarz i hańbę, tym dotkliwszą, że „inicjacja” odbyła się nie tylko bez prawdziwego zagrożenia, lecz także – co jeszcze bardziej kompromitujące – po uderzeniu przez kobietę.

To lustro odbija również ją samą – Roscille, choć formalnie pozbawiona mocy sprawczej, wykorzystuje swą pozycję, by wykraść minimum władzy i siły. Uderzając Fleance’a, nie tylko symbolicznie włącza go w społeczność wojowników, ale również –

⁵¹⁶ S. Antinora, „Eliminating the Female”: *The Problematics of the State and Gender in Macbeth*, „Feminist Studies in English Literature” 2013, nr 3.

przez utoczenie krwi – zawłaszcza jego cielesność. Fizyczne zranienie konotuje symboliczną kastrację: kobieta rani mężczyznę, by wprowadzić go we „właściwą” dorosłość, a tym samym uzależnia jego tożsamość od własnego działania. Ustanawia performans płciowy⁵¹⁷, w którym definicja męskości zostaje wyreżyserowana i ukonstytuowana przez jej czyny. W tym sensie „męskość” Fleance’a jest nie tyle wrodzona, ile konstruowana i odgrywana w interakcji z kobietą. Jednocześnie Lady Makbet zdobywa nad nim przewagę w sferze niematerialnej – poprzez tajemnicę, która ich łączy. Fleance nie może jej zdradzić bez ryzyka utraty honoru, ale Lady Makbet, jeśli zechce, może wyjawiać ich sekret.

Roscille trudno odnieść do analiz Shakespeare’owskiej bohaterki w kontekście macierzyństwa, ta tematyka nie zostaje bowiem rozwinięta w powieści. Zamiast tego czytelnicy i czytelniczki mają wgląd w obawy protagonistki związane ze współżyciem płciowym, które kojarzy jej się z bólem i krwią. O krwi Roscille myśli wyjątkowo często, gdyż postrzega ją jako naturalną (ale i niechcianą) konsekwencję obcowania z mężczyzną: zarówno aktu seksualnego, jak i porodu: „tego właśnie Roscille obawia się [...] bardziej niż krwi na pościeli i własnych udach [...]. Szaleństwa”⁵¹⁸.

I choć kobieta przyznaje, że jeszcze bardziej boi się utraty zmysłów, to właśnie strach przed seksem wprowadza w ruch machinę, która doprowadzi do dramatycznych wydarzeń i osadzenia Makbeta na tronie. Podczas nocy poślubnej kobieta powołuje się na legendarne szkockie prawo i prosi męża, by spełnił jej trzy życzenia, nim dojdzie do współżycia. Pierwszym z nich jest zdobycie złotego naszyjnika z rubinem. Roscille wie, że takich kosztowności nie da się znaleźć w ubogim w skarby natury Glamis, więc jej mąż będzie musiał ruszyć na wojnę z Cawdorem. W tym celu wymyśla intrygę: fałszuje list, w którym obecny tan Cawdoru rzekomo planuje zdradę stanu. Makbet zaś miałby wymierzyć mu sprawiedliwość. Wyjazd męża jawi się protagonistce nie tylko jako chwilowe uwolnienie spod władzy „nieokrzesanego” Szkota, lecz również zapowiedź śmierci – jego samego i wielu innych mężczyzn:

Roscille pociesza się, że większość tych, którzy zginą, to będą mężczyźni – a iluż z nich zostawi w domach niekochane, brane siłą żony? Ilu przymuszało do spółkowania służące, czasem nawet własne córki? Jedna wyprawa i tak nie zakończy cierpienia, na świat wciąż

⁵¹⁷ Zob. rozważania Judith Butler w publikacji: *Uwikłani w płęć*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2024.

⁵¹⁸ A. Reid, *Lady Makbet*, tłum. A. Kłosiewicz, Kraków 2024, s. 224.

będą przychodzić nowi mężczyźni i nowe kobiety, które oni będą sobie brać na własność. Potrzeba by mocy potężniejszej od ludzkiej woli, by wywrócić ten naturalny porządek rzeczy⁵¹⁹.

Tego rodzaju obraz patriarchalnego świata jest, przynajmniej w ogólnym zarysie, zgodny z wyobrażeniem o średniowiecznej opresji kobiet w społeczeństwach feudalnych. Jednak sposób, w jaki zostaje on ujęty w słowach Roscille, problematyzuje pierwotnie trafną diagnozę. Zamiast krytyki struktur przemocy, jest uogólniającą, stereotypizującą perspektywą, która redukuje wszystkich mężczyzn do roli oprawców. Przemoc staje się tu nie tyle funkcją konkretnego systemu społeczno-kulturowego, ile nieusuwalną cechą męskości jako takiej. W efekcie wypowiedź bohaterki wpisuje się w założenia pseudofeminizmu i mizoandrii – stanowi kalkę krytykowanej patriarchalnej logiki, w której zbiorowa odpowiedzialność stereotypowo przypisywana jest jednej płci. Powieściowa narracja wręcz ośmiesza równościowe ideały, czego dowód można odnaleźć w przemyśleniach protagonistki:

zginie wielu ludzi – wojów, to oczywiste, ale też wieśniaków, których wioski zostaną splądrowane i spalone, a nawet kóz i owiec, więc tym, którzy przeżyją, zostaną jedynie prochy i truchła zwierząt. Wszystko tylko dlatego, że nie chciała spółkować z mężem. Że wzdragała się przed wypełnieniem obowiązku, który wypełniały przed nią tysiące kobiet⁵²⁰.

Przymusowe współżycie kobiet w małżeństwach – choć przez wieki legalne, akceptowane społecznie i traktowane jako norma – jest dziś powszechnie uznawane za fakt o charakterze opresyjnym. W tym sensie nie stanowi już tezy nowej ani kontrowersyjnej. Dlatego też przywoływanie tego wątku bez pogłębionej refleksji, kontekstualizacji czy rewizji nie tylko nie wnosi nowej wartości poznawczej, ale może też prowadzić do trywializacji tematu. W ten sposób złożona problematyka dopuszczenia do głosu kobiet i ich pragnień w realiach średniowiecznych zostaje w powieści zbanalizowana, ukazana jako kobiecy kaprys.

Najazd kończy się powodzeniem – Makbet zostaje tanem Cawdoru i otrzymuje od trzech wiedźm przepowiednię, że zostanie królem. Do postaci tych kobiet powrócę w dalszej części analizy, wcześniej jednak warto prześledzić drogę Makbeta do objęcia tronu. O ile w Shakespeare’owskim pierwowzorze tytułowy bohater własnoręcznie morduje Duncana – choć wspierany i podlegany przez żonę – o tyle w omawianym

⁵¹⁹ Tamże, s. 59.

⁵²⁰ Tamże, s. 58.

retellingu dochodzi do znaczącej rearanżacji ról. To Lady Makbet zabija króla, zmuszona do tego przez męża. Staje się „sztyletem w jego dłoni”⁵²¹ – narzędziem przemocy, które pozwala mu zachować fizyczną i symboliczną niewinność. Makbet dokonuje w ten sposób swego rodzaju autokastracji: nie tylko unika odium zabójcy, ale też przenosi odpowiedzialność moralną na kobietę. Zabieg ten stanowi wyraźne nawiązanie do motywu obecnego w tragedii Shakespeare’a, w której Lady Makbet – choć nie dokonuje mordu osobiście – zostaje przytłoczona poczuciem winy, a niezmywalne plamy krwi stają się potwierdzeniem jej zbrodni. W reinterpretacji postać Lady Makbet zostaje pozbawiona realnego wpływu na bieg wydarzeń – nie jest już żadną władzą intrygantką, lecz podporządkowaną, uległą kobietą. Znowu zostaje sprowadzona do roli lustra, w którym odbijają się projekcje męskiego lęku, agresji i potrzeby dominacji. Roscille nie tyle sprawuje władzę, ile jest jej medium – osobą, poprzez którą mężczyźni realizują przemoc, zachowując iluzję moralnej czystości.

Warto zwrócić uwagę na dwór Makbeta, który tworzy gromada brutalnych, barbarzyńskich Szkotów kierujących się pierwotnymi impulsami. „Honor to wymysł słabych ludzi. Liczy się tylko władza”⁵²² – stwierdza tam Glamis stanowiący esencję stereotypów o prymitywnym wojowniku, który stosuje przemoc nie tylko w polityce, ale też „zepchnie po prostu ciężarną ze schodów”⁵²³, gdyby dziecko w jej łonie okazało się dziewczynką. Taki obraz jest nie tylko mizoandryczny, lecz również ksenofobiczny – jedyne wartościowane pozytywnie postaci tj. Roscille i jej kochanek (syn króla Duncana) nie są pochodzenia szkockiego. Lady Makbet, jak wspominałam, jest Francuzką, zaś Lisander pół-Anglikiem, co wyróżnia ich jako bardziej „cywilizowanych”, szlachetnych, „wyższych” kulturowo i moralnie. Roscille uznaje współplemieńców męża za ludzi mniej wartościowych niejako *a priori*, jeszcze podczas podróży z ojczyzny. To uproszczone i jednoznacznie negatywne przedstawienie Szkotów utrwala etniczne uprzedzenia i reprodukuje stereotypy.

Należy także podkreślić, że w Glamis nie mieszkają inne kobiety poza Roscille – nie ma tam żon wojowników, służących lub mamek – to męskie *locus amoenus*, w którym

⁵²¹ Tamże, s. 139.

⁵²² Tamże, s. 258.

⁵²³ Tamże, s. 324.

pierwiastek kobiecy jest niepotrzebny, wręcz niepożądany, bo zakłócający utopijny fantazmat braterstwa przypominającego homospołeczność. Ze względu na to, że chronotop powieści ogranicza się głównie do zamku, brak kobiet (poza Roscille) staje się strukturalnie znaczący – ich nieobecność podkreśla izolację elementu kobiecego i uwydatnia funkcję protagonistki jako jedyne katalizatora zmiany w społeczności mężczyzn.

Dla wymowy utworu znaczące są również postaci „wiedźm”. U Reid są nimi trzy przetrzymywane w lochach, piorące ubrania byłe żony Makbeta. Nie wliczam ich do kobiet żyjących w Glamis, postrzegam je bowiem jako postaci graniczne – kogoś pomiędzy rzeczywistą postacią (byłe żony) a emanacją zbiorowej, transgeneracyjnej świadomości żeńskiej. Pranie w tym kontekście pełni funkcję rytuału i metaforycznego oczyszczenia, lecz staje się również wyrazem uwięzienia i powtarzalności ich losu. Makbet interpretuje ich wróżby wedle własnego uznania. Ostatnia przepowiednia jest jednak przejawem swego rodzaju siostrzeństwa z „najnowszą” żoną tana. Roscille namawia je bowiem do przekazania proroctwa, wedle którego królem ma zostać Banquo. Prowadzi to do wyjawienia tajemnicy Lady Makbet i Fleance’a oraz osadzenia jej w lochu. Tam bohaterka wchłania w siebie świadomość pozostałych trzech kobiet, uwalnia się i rusza do walki z Makbetem – nie tylko jako jednostka, ale jako ucieleśnienie zbiorowego głosu kobiet, które wcześniej zostały uciszone.

Decyzja Roscille ma stanowić przejaw kobiecego gniewu, dążenia do wymierzenia kary za dotychczasowe grzechy. Autorka, w duchu czwartej fali feminizmu, stara się przekonać czytelników i czytelniczki o trudnym losie kobiet w świecie zdominowanym przez mężczyzn, lecz jej działania powodują ośmieszenie kobiecych lęków i trudności. Karykatura równościowych ideałów dotyczy głównie protagonistki – w Shakespeare’owskim pierwowzorze postaci o głębokim feministycznym potencjale, w retellingu zabawki w męskich rękach. Istotny jest tutaj finał powieści. Bohaterka nie popada w obłąd i nie popełnia samobójstwa, lecz jest jedyną osobą zdolną pokonać Makbeta (proroctwo brzmi: „żaden zrodzony z kobiety mąż nie może go pokonać”⁵²⁴ –

⁵²⁴ Tamże, s. 378.

w renarracji dotyczy kobiety⁵²⁵) i tym samym zniszczyć fallocentryczny porządek społeczny.

Zastanawia zatem, dlaczego autorka zdecydowała się na „feministyczne przepisanie” dzieła, które już w oryginale miało ogromny potencjał do krytycznej, genderowej interpretacji (zwłaszcza w kontekście chęci „odpłciowienia się” bohaterki i niechęci do macierzyństwa, ambicji, pragnienia władzy etc.). Reid – zamiast pogłębić i rozwinąć te tropy – wybiera uproszczenia. Mimo deklaratywnie feministycznego charakteru swojej rewizji nie eksploruje złożoności kobiecej podmiotowości, lecz operuje na poziomie jednoznacznych etycznych opozycji: mężczyźni jako agresorzy, kobiety jako ofiary lub mścicielki. Postać Lady Makbet została zbanalizowana i pozbawiona motywacji, jaką posiadała w pierwowzorze. Niezależnie więc od tego, czy pisarka kierowała się potrzebą rehabilitacji żony Makbeta, czy też chęcią stworzenia alternatywnej historii *new adult* z feministycznym przesłaniem, należy uznać ten zabieg za nieudany. Wynika to z ograniczonej głębi psychologicznej i społecznej, a także braku zaufania do intelektualnego potencjału młodych odbiorców i odbiorczyń, którzy (być może) potrafią odnaleźć feministyczne inklinacje także w dziele Shakespeare’a.

III.1.2. „Vous êtes à Shanghai, la belle Shanghai.

La ville où tout le monde se déteste⁵²⁶ – o gangsterskiej reimaginacji *Romea i Julii*

W przeciwieństwie do *Makbeta* dramat *Romeo i Julia* doczekał się licznych reinterpretacji osadzonych w różnych kontekstach kulturowych i społecznych. Dobrze znana opowieść o dwóch zwaśnionych rodach i zakazanej miłości stanowi podstawę wielu powieści z wątkiem *enemies to lovers*, przetwarzających ten schemat mniej lub bardziej oryginalnie. Na ich tle wyróżnia się dylogia *These Violent Delights*⁵²⁷ Chloe Gong,

⁵²⁵ W taki sam sposób inspirację *Makbetem* wykorzystał J.R.R. Tolkien w trylogii *Władca pierścieni*, w scenie, gdy Éowina, księżniczka Rohanu, z pomocą hobbita Meriadoka zabija Króla Upiorów, którego, wedle przepowiedni, nie mógł zgładzić mężczyzna. W polskim przekładzie zanika dwuznaczność proroctwa, w oryginale bowiem „not by the hand of man will he fall” nie odnosi się nie tylko do kobiety („man” jako mężczyzna), ale i niziołka („man” jako człowiek), w rozumieniu ludów Śródziemia będącego reprezentantem innej rasy niż ludzie.

⁵²⁶ Cytat jest parafrazą wersu „Vous êtes à Vérone, la belle Vérone La ville où tout le monde se déteste” (pol. „Jesteś w Weronie, pięknej Weronie. Mieście, w którym wszyscy się nienawidzą”) z piosenki *Vérone* z francuskiego musicalu *Roméo et Juliette, de la Haine à l'Amour* z 2001 roku Gérarda Presgurvica. G. Presgurvic, *Vérone* [w:] *Roméo et Juliette*, Mercury France 2000.

⁵²⁷ Tytuły powieści (*These Violent Delights* i *Our Violent Ends*) to nawiązanie do cytatu z *Romea i Julii*: „Gwałtownych uciech i koniec gwałtowny” (oryg. „These violent delights have violent ends”). W.

która przeniosła historię nieszczęśliwych kochanków w realia Szanghaju początku XX wieku (rok 1926)⁵²⁸.

Ponieważ dzieło Shakespeare’a należy do klasyki literatury światowej, jedynie zarysuję jego treść. Romeo, syn Montekich, przypadkowo trafia na bal u Kapuletów, gdzie poznaje Julię – córkę wrogiego rodu. Ich zauroczenie błyskawicznie przeradza się w miłość, choć oboje wiedzą, że muszą „kochać przedmiot nienawiści”⁵²⁹. Tej samej nocy Romeo wyznaje uczucie pod jej balkonem. Mimo ryzyka kochankowie decydują się na potajemny ślub, licząc – jak mówi ojciec Laurent – że „może z tego zawiązania wyniknie węzeł, który wasze rody zawistne złączy w piękny łańcuch zgody”⁵³⁰. Wkrótce jednak Romeo, mszcząc śmierć Merkucja, zabija Tybalta i zostaje wygnany z Werony. Tymczasem Kapuleti planują ślub Julii z Parysem. Aby uniknąć niechcianego zamążpójścia, Julia przyjmuje nasenną miksturę i pozoruje swoją śmierć. Romeo – przekonany, że ukochana naprawdę nie żyje – przybywa do grobowca i popełnia samobójstwo. Gdy Julia budzi się i widzi martwego Romea, również odbiera sobie życie. Dopiero śmierć dzieci skłania zwaśnione rody do pojednania. Księżę Werony zamyka tragedię słowami: „smutniejszej bowiem los jeszcze nie zdarzył jak ta historia Romea i Julii”⁵³¹.

W narracji Gong, usytuowanej na styku kategorii young i new adult, Romeo, czyli rosyjski migrant Roma Montagow i Julia, czyli Junli „Juliette” (bohaterka używa imienia Juliette, które przybrała podczas pobytu w Nowym Jorku) Cai, należą do dwóch wrogich sobie gangów rządzących miastem – odpowiednio: Białych Kwiatów i Szkarłatnego Gangu. Nie ich historia miłosna jest jednak głównym tematem powieści, lecz rozważania o antykolonializmie. Gong odmalowała bowiem panoramę wielonarodowościowego Szanghaju, w którym autochtoni i autochtonki muszą koegzystować z przybyszami i przybyszkami z Europy (głównie brytyjską i francuską arystokracją), zaś w tle rozgrywa

Shakespeare, *Romeo i Julia* [w:] tegoż, *Tragedie...*, dz. cyt., s. 66. Kierunki analizy tej dylogii proponowałam w artykule: K. Matuszko, *In the Shadow of Tradition – Reinterpretations of the Western European Literary Canon in Retellings: The Case of Chloe Gong’s “These Violent Delights” Duology*, dz. cyt.

⁵²⁸ Wątki postkolonialne były analizowane np. w artykule Vanessa I. Corredery: *Decommissioning the Bard: Chloe Gong’s “These Violent Delights” as Anticolonial Edutainment*, „Comparative Drama” 2023, nr 1.

⁵²⁹ W. Shakespeare, *Romeo i Julia* [w:] tegoż, *Tragedie...*, dz. cyt., s. 39.

⁵³⁰ Tamże, s. 54.

⁵³¹ Tamże, s. 136.

się polityczny konflikt między chińskimi nacjonalistami a komunistami. Dylogia *These Violent Delights* jest wielowątkowa również pod względem przekształceń pierwowzoru. Skupię się zatem na kilku aspektach – obecności postaci queerowych, kreacji głównych bohaterów i bohaterek i wątku antykolonialnym.

Kwestie związane z reprezentacją osób niehetero- i cisnormatywnych zostają w powieści Gong zrealizowane poprzez losy drugoplanowych bohaterów i bohaterek. Szczególne znaczenie mają: kuzyn Romy – Benedikt Montagow (reimaginacja Benwolii), Marshall Seo (odpowiednik Merkucja) oraz Celia Lang, oryginalna postać stworzona przez autorkę, będąca kuzynką Juliette i siostrą Rosalind (czyli literackiej Rosaline).

Wątek Benedikta i Marshalla dotyczy ewolucji ich bliskiej przyjaźni w kierunku uczucia romantycznego. Początkowo ich więź opiera się na emocjonalnym napięciu, niepewności i niedopowiedzeniach (homoerotyczny podtekst pojawiał się już w niektórych odczytaniach postaci Merkucja⁵³²). Z czasem jednak ich uczucie zostaje zwerbalizowane i przekształca się w miłość o zmiennej dynamice. Roma sam zastanawiał się, „czy ich przeznaczeniem jest się w końcu pozabijać, czy też pocałować”⁵³³. Ta niejednoznaczność stopniowo ustępuje miejsca delikatnym gestom, jak wtedy, gdy Marshall dotyka twarzy wybranka „leciutko opuszkiem palca, jakby chciał sprawdzić, czy Benedikt naprawdę tutaj jest”⁵³⁴. W dalszym toku akcji emocje stają się coraz bardziej jednoznaczne. Pojawia się natrętna myśl: „kocham cię, pomyślał. Czy ty o tym wiesz?”⁵³⁵, by ostatecznie przerodzić się w otwarte, rozpaczliwe szczere wyznanie: „jestem straszliwie, koszmarnie zakochany w twojej zakazanej gębie i musimy natychmiast uciekać”⁵³⁶. Wprowadzenie tej pary wpisuje się w projekt kulturowego prze-pisania klasyki tak, by uwzględniała perspektywy i doświadczenia marginalizowanych w kanonicznych literackich fabułach mniejszości.

Równie interesującą i znaczącą reprezentacją jest Celia Lang – kobieta transpłciowa, której tożsamość w powieści ujawniana jest stopniowo poprzez subtelne,

⁵³² Zob. np. A. Murphy, *Antonio, Mercutio, and Shakespeare's Portrayal of Homosexuality in Elizabethan England*, „Articulâte” 1996, nr 2. C. Bacchiocchi, *Mercutio and Romeo: an Analysis of Male Friendship in the Renaissance*, „Honors Theses” 2013, nr 64.

⁵³³ C. Gong, *These Violent Delights. Gwałtowne pasje*, tłum. M. Kaczarowska, Warszawa 2022, s. 152.

⁵³⁴ Tamże, s. 380.

⁵³⁵ Taż, *Our Violent Ends. Burzliwe zakończenia*, tłum. M. Kaczarowska, Warszawa 2022, s. 298.

⁵³⁶ Tamże, s. 494.

lecz konsekwentne wskazówki narracyjne. Gong unika jednoznacznych deklaracji, zamiast tego posługując się wypowiedziami i reakcjami otoczenia, by ukazać transpłciowość Celi. Bohaterka sama deklaruje, że „że jeśli ludzie mają się gapić na jej szyję, to woli, żeby robili to z powodu wisiora, a nie widocznego ponad nim jabłka Adama”⁵³⁷. Innym razem kontrastuje swoją przeszłość z doświadczeniami siostry, Rosalind, zauważając, że „podczas kiedy ciebie uczono, jak dbać o siebie i być damą, mnie uczono, jak machać kijem golfowym i mocno ścisnąć dłoń na powitanie”⁵³⁸. Dysonans między pamięcią a aktualną rzeczywistością pojawia się także w rozmowach bohaterki z innymi postaciami: „– Madame była zakłopotana. – Była was trójka rodzeństwa, prawda? Miałyście jeszcze brata”⁵³⁹. Ważnym elementem konstrukcji tej postaci jest relacja z ojcem, który nie akceptuje tożsamości płciowej córki i odmawia jej prawa do wybranego imienia:

nie mam zamiaru cię teraz słuchać – warknął. Zmierzył ją wzrokiem od stóp do głów, z najgłębszym obrzydzeniem przyglądając się jej sukience. – Dopóki nie przestaniesz nosić takich... [...] – Nie będę nazywać cię Celią – oznajmił ojciec w porcie, zabierając ich walizki. – Nie takie imię ci dałem. – Rzucił jej spojrzenie z ukosa. – Ale będę nazywać cię Kathleen. A ty, poza Rosalind, nie możesz nikomu o tym powiedzieć. To dla twojego własnego bezpieczeństwa. Na pewno to rozumiesz. Rozumiała. Przez całe życie walczyła z całych sił, aby móc być nazywana Celią, teraz zaś ojciec chciał dać jej inne imię, a ona... się zgodziła. Trojaczki rodziny Lang wyjechały z Szanghaju na tak długo, że kiedy siostry w końcu powróciły, nikt nie zwrócił uwagi na zmienione rysy twarzy Kathleen. Poza Juliette – Juliette zauważała wszystko, ale potrafiła błyskawicznie dostosować się do sytuacji i przestała nazywać Kathleen Celią równie gładko, jak wcześniej zaczęła używać tego imienia⁵⁴⁰.

Rodzeństwo to trojaczki: Rosalind (Shālín), Kathleen (jej chińskie imię nie pada w książce) i Celia (Selin). Słowa ojca unaocniają przemoc symboliczną, jakiej doświadcza kobieta. Równie wyraźny jest motyw siostrzanego wsparcia – po powrocie trojaczek Juliette natychmiast dostosowuje się do nowej sytuacji i nie kwestionuje wyborów kuzynki. W ten sposób Gong nie tylko wprowadza do swej reinterpretacji postaci transpłciowe i homoseksualne, lecz czyni z ich wątków integralny i konsekwentnie prowadzony element fabularny. Nie traktuje ich tożsamości jako dodatku czy ozdobnika, lecz stara się eksplorować wielowymiarowy obraz queerowego doświadczenia w alternatywnej, szanghajskiej rzeczywistości lat 20. XX wieku.

⁵³⁷ Taż, *These Violent Delights...*, dz. cyt., s. 22.

⁵³⁸ Tamże, s. 75.

⁵³⁹ Tamże, s. 132.

⁵⁴⁰ Tamże, s. 157; 159.

Ponadto Celia to jedyna postać o wyraźnie pacyfistycznych poglądach. Może być to implikowane jej „odmiennością” – zarówno płciową, jak i światopoglądową. Brak akceptacji ze strony rodziny, szczególnie ojca, nie tylko wpłynął na kształtowanie się jej osobowości, lecz mógł również stać się asumptem do głębszego zakwestionowania samej idei konfliktu jako sposobu organizacji społecznej. Celia konsekwentnie reprezentuje alternatywny model działania – oparty na empatii, dialogu i pokojowym rozwiązywaniu sporów:

ona nie opisywałaby najnowszej ofiary wojny gangów, żeby spuentować to powiedzeniem o zaklętym kręgu przemocy. Ona rozpisalaby na kolejne kroki procedurę pozwalającą uniknąć dalszych ofiar, żeby wszyscy mogli żyć w pokoju, a potem zaczęłaby się zastanawiać, dlaczego nikt w Szkarłatnym Gangu nie jest zdolny do czegoś takiego⁵⁴¹.

Szczególnie istotne są kreacje protagonistów, w których pisarka zdecydowanie przełamała stereotypowe, binarne wyobrażenia o płci. Główne postacie nie reprezentują cech genderowych kulturowo przypisywanych kobietom i mężczyznom. Juliette stanowi wyraźne odejście od tradycyjnego obrazu delikatnej, biernej i podporządkowanej młodej kobiety. Od początku ukazana jest jako silna, bezkompromisowa i aktywna członkini świata przestępczego. Współpracuje z ojcem w strukturach Szkarłatnego Gangu, co stanowi źródło napięcia w jej relacjach z kuzynem Tylerem (Tailem, czyli Shakespeare’owskim Tybałem), który rości sobie prawo do władzy, mimo że to Juliette została wyznaczona na dziedziczkę:

krewni zerwali się z miejsc na widok Tylera, żeby pospiesznie przynieść mu krzesło, podać herbatę, podsunąć talerz, najlepiej z połączanym brzegiem, ozdobiony kryształem. Jej nigdy nie starano się w ten sposób przypochlebiać, chociaż to Juliette była dziedziczką Szkarłatnego Gangu. Była dziewczyną. A co za tym idzie, w ich oczach, nawet będąc prawowitą następczynią, nigdy nie stanie się dość dobra⁵⁴².

Konflikt między Juliette a Tylerem nie ogranicza się jedynie do rywalizacji o władzę – dotyczy przede wszystkim odmiennego rozumienia, czym władza jest i jak powinna być sprawowana. Tyler postrzega rządy przez pryzmat siły, dominacji i zastraszania. W jego rozumieniu autorytet buduje się przez przemoc i agresję – nie jako środki ostateczne, lecz jako podstawowe narzędzia utrzymania pozycji. Juliette preferuje rozwiązania dyplomatyczne, rozważne i strategiczne, co świadczy o jej zdolności do długofalowego

⁵⁴¹ Tamże, s. 138.

⁵⁴² Tamże, s. 49.

myślenia politycznego i unikania niepotrzebnego rozlewu krwi. Niechęć kobiety do krewniaka przejawia się zarówno w słowach: „chcesz dostarczyć się w prezencie na terytorium Białych Kwiatów? [...] Nie będę przeszkadzać. Poproszę pokojówkę, żeby rozplątała twoje flaki, kiedy odeślą cię w trumnie”⁵⁴³, jak i czynach:

jej prawa dłoń wystrzeliła w górę, zaciśnięta w pięść, z usztywnionym nadgarstkiem i przygotowanymi kłykciami. Precyzyjnym ciosem trafiła prosto w policzek kuzyna. [...] Na jego policzku została czerwona kreska po lśniącem pierścionku Juliette, który zadrapał mu skórę. [...] Nie zdążył się ruszyć, zrobił tylko krok do tyłu, gdy Juliette wyciągnęła z kieszeni nóż. Przycisnęła go do skaleczenia na twarzy kuzyna i syknęła:

– Nie jesteśmy już dziećmi, Tyler. Jeśli spróbujesz grozić mi absurdalnymi oskarżeniami, będziesz musiał za to zapłacić. Rozległ się cichy śmiech.

– Bo co? – wykrztusił ochryple Tyler. – Zabijesz mnie tutaj, na korytarzu? Dziesięć kroków od jadalni?

Juliette mocniej przycisnęła nóż. Strużka krwi spłynęła po policzku kuzyna, a potem po jej dłoni i zaczęła ściekać wzdłuż jej ramienia. Tyler przestał się śmiać.

– Jestem dziedziczką Szkarłatnego Gangu. [...] I możesz mi wierzyć, *tángdì*, że prędzej cię zabiję, niż pozwolę, żebyś mi go odebrał⁵⁴⁴.

Skłonność do agresji stanowi istotny element jej osobowości, pojawiający się w dylogii wielokrotnie i w różnych kontekstach. Dziedziczka Szkarłatnego Gangu potrafi być bezwzględna i okrutna, zwłaszcza gdy w grę wchodzi władza lub życie bliskich. Nie waha się grozić śmiercią starej stręczycielce, by wydobyć od niej informacje: „Madame skrzeknęła, kiedy Juliette zacisnęła drut garoty. Madame próbowała się bronić, ale w tym momencie drut owijał się już wokół jej szyi, a miniaturowe ostrza wbijały się w skórę”⁵⁴⁵. Zabija również w sytuacji, gdy czuje, że jej wartość jako dziedziczki zostaje podważona. Jest gotowa udowadniać swoją skuteczność nie tyle ze względu na moralne przekonania, ile z lęku przed utratą autorytetu: „na ich twarzach nie zobaczyła ulgi, tylko zdziwienie [...] dlaczego Tyler okazał się skuteczniejszy. Juliette uniosła pistolet i także wystrzeliła, kończąc dzieło kuzyna. [...] obawiała się dezaprobaty bardziej niż brudu na swojej duszy”⁵⁴⁶. Niekiedy, podobnie jak Tyler, ucieka się do zachowań opresyjnych również wobec własnych podwładnych. Wykorzystuje zatem przemoc nie tylko jako formę obrony, ale jako sposób dyscyplinowania i podporządkowania sobie otoczenia:

Juliette wyrwała nóż z pochwy [...] i rzuciła. Ostrze wbiło się idealnie w drzwi frontowe [...]. Wytoczyło także pojedynczą kroplę krwi z ucha gońca, które drasnęło. – Ty na mnie nie gwizdziesz – powiedziała zimno Juliette. – Ja gwizdę na ciebie. Czy to jasne? Goniec spojrzał

⁵⁴³ Tamże, s. 50–51.

⁵⁴⁴ Tamże, s. 53–54.

⁵⁴⁵ Tamże, s. 134.

⁵⁴⁶ Tamże, s. 107–108.

na nią: teraz dopiero naprawdę na nią spojrział. Dotknął ręką swojego ucha. Już przestało krwawić, ale męczyzna skinął głową z szeroko otwartymi oczami⁵⁴⁷.

Wszystkie te cechy składają się na złożoną charakterologicznie postać – Juliette nie pasuje do tradycyjnego obrazu „delikatnej kobiety”, nie mieści się także w roli etycznej bohaterki. Ponadto jej światopogląd to kombinacja idei typowych dla postfeminizmu. Gong portretuje protagonistkę jako kobietę świadomą społecznych oczekiwań, a zarazem ich więźniarkę. Juliette dostrzega arbitralność kanonów urody i ich kolonialny wymiar, ale mimo to podporządkowuje się im, wiedząc, że jej przywódcza pozycja również jest oceniana przez pryzmat wyglądu:

obrzydlistwo. Mogłaby postawić oszczędności całego życia, że uważał ją za piękną tylko dlatego, że pasowała do zachodnich standardów. Jej kobieca uroda była tak samo ulotna jak koncept władzy. Gdyby się opaliła, przybrała trochę na wadze lub postarzała o kilka dekad, uliczni artyści nie rysowaliby jej twarzy na reklamach swoich kremów. Chińskie i zachodnie standardy były tak samo arbitralne i żałosne. Mimo to Juliette musiała panować nad swoim wyglądem i zmuszać się do przestrzegania tych standardów, jeśli chciała, żeby ludzie ją podziwiali. Gdyby nie jej uroda, miasto zwróciłoby się przeciwko niej. Stwierdzono by, że nie zasługuje na to, aby być tak wszechwładna, jak jest. Natomiast mężczyźni mogli być opaleni, grubi i starzy, jeśli tylko chcieli. Ich wygląd nie miał związku z tym, jak ich postrzegano⁵⁴⁸.

To niejednoznaczna moralnie postać, przejmująca negatywne zachowania kojarzone ze stereotypowo rozumianą „silną” męskością, a tym samym przekraczająca genderowe podziały. Juliette odgrywa rolę tradycyjnie przypisane mężczyznom, jednakże jest do tego zmuszona społecznymi uwarunkowaniami – jako kobieta ma mniejsze szanse zyskać uznanie jako dziedziczka. Dlatego sięga do arsenału zachowań aprobowanych i znanych, a przez to uznanych za bezpieczne i niekwestionowanych w środowisku, z którego się wywodzi. Musi mierzyć się nie tylko z tradycją – wszyscy „postępowi”, a zarazem politycznie istotni członkowie i członkinie jej rodziny, poza jej rodzicami, używają angielskich imion zamiast nadanych przy urodzeniu chińskich. Są także poliglotami i posługują się kilkoma europejskimi językami. Dodatkowo napotyka na ograniczenia związane z jej płcią w XX-wiecznych realiach⁵⁴⁹, zatem kreuje się na piękną i groźną *femme fatale*. (Nie)moralność wyborów bohaterów i bohaterek *These*

⁵⁴⁷ Tamże, s. 182.

⁵⁴⁸ C. Gong, *This Violent Delights...*, dz. cyt., s. 214.

⁵⁴⁹ Zob. J.F. Andrews, S. Kuyi, *The Traditionalist Response to Modernity: The Chinese Painting Society of Shanghai* [w:] *Visual Culture in Shanghai, 1850s–1930s*, red. J.C. Kuo, Waszyngton 2007. S. Shih, *Shanghai Women of 1939: Visuality and the Limits of Feminine Modernity* [w:] tamże. P.J. Bailey, *Women and Gender in Twentieth-Century China*, Nowy Jork 2012.

Violent Delights... pozostaje zatem poza podziałem genderowym, a autorka nie przekonuje czytelników i czytelniczek o wyższości jednej płci nad drugą ani nie usprawiedliwia ich postępowania.

W dylogii pojawia się również korozja „tradycyjnych” męskości. Roma (Shakespeare’owski Romeo) ma niewiele wspólnego z męskością typową dla modelu „macho” i (pop)kulturowym obrazem mafiosa, w którym dominują agresja i siła⁵⁵⁰ (stosowane w obronie siebie, „swojej” kobiety, reputacji lub własności⁵⁵¹). Został sportretowany jako osoba spokojniejsza i łagodniejsza od swej wybranki. W przeciwieństwie do ojca-hegemonu (który m.in. nie waha się bić swoich dzieci) Roma reprezentuje męskość podporządkowaną:

wściekał się przez cały dzień. Nie mógł zmusić lekarzy, żeby zastosowali się do jego żądań. Nie mógł przekonać własnego ojca, żeby postępował zgodnie ze zdrowym rozsądkiem. Był następcą bossa Białych Kwiatów: dziedzicem podziemnego imperium składającego się z morderców, gangsterów i twardych kupców, którzy uciekli z szarpanego wojną kraju. Jeśli nie potrafił zasłużyć na ich szacunek, jeśli nie potrafił nimi rządzić i karmić się ich strachem, to do czego, u diabła, się nadawał?⁵⁵²

Wpisuje się także w kategorię męskości „niedestrukcyjnej”, która będzie zaangażowana w aktualne problemy świata, bez dążenia do dominacji. Autorka wskazuje na rozpad tradycyjnej męskiej tożsamości wynikający z presji otoczenia, lecz przede wszystkim ciężaru patriarchalnego dziedzictwa: młodziemiec musi sprostać oczekiwaniom i przejść rytuał inicjacji, by zasłużyć na miejsce w gangu. Nie chce rozczarować ojca, ale jednocześnie wie, że nie potrafi żyć wedle jego *credo*. Dopuszcza się zatem zdrady rodzinnych interesów, silnie sprzężonych z wizerunkiem gangstera. Bohater, wykazując się niepotrzebną wedle patriarchalnych standardów empatią i emocjonalnością, staje się nieprzydany w strukturach mafii.

Innym ważnym elementem dylogii są wątki antykolonialne. Gong przedstawia Szanghaj jako miasto „obce we własnym kraju. [...] Brytyjczycy rządzą jedną jego częścią,

⁵⁵⁰ Zob. P. Spierenburg, *Masculinity, Violence, and Honor: An Introduction* [w:] *Men and Violence: Gender, Honor, and Rituals in Modern Europe and America*, red. tenże, Columbus 1998. J.A. Vandello, D. Cohen, *Male Honor and Female Fidelity: Implicit Cultural Scripts that Perpetuate Domestic Violence*, „Journal of Personality and Social Psychology” 2003, nr 84.

⁵⁵¹ Zob. J.A. Vandello, D. Cohen, S. Ransom, *U.S. Southern and Northern Differences in Perceptions of Norms about Aggression: Mechanisms for the Perpetuation of a Culture of Honor*, „Journal of Cross-Cultural Psychology” 2008, nr 2. L. Paoli, *Mafia Brotherhoods: Organized Crime, Italian Style*, Oksford 2003, s. 74.

⁵⁵² C. Gong, *These Violent Delights*, dz. cyt., s. 261.

Francuzi inną, a rosyjskie Białe Kwiaty przejmowały te dzielnice, które teoretycznie pozostawały pod władaniem Chińczyków. Od dawna spodziewano się utraty kontroli [...]”⁵⁵³. Cudzoziemcy i cudzoziemki „naprawdę uważali się za dostatecznie potężnych, aby wyznaczać przestrzeń «zarezerwowane dla Społeczności Międzynarodowej», twierdząc, że zagraniczne środki finansowe, jakie zostały włożone w nowo budowane parki i nowo otwierane lokale rozrywkowe, usprawiedliwiały ich przejęcie”⁵⁵⁴. Tym samym mieszkańcy i mieszkanki zaczynają być świadomi, że „w obecnych czasach [...] najbardziej niebezpieczni są wpływowi biali, którzy poczuli się urażeni”⁵⁵⁵ i uważający, że Chińczycy i Chinki są „dzikusami [...] Dzięki Bogu, że utworzyliśmy tę kolonię. Inaczej ci Chińczycy mogliby się sami pozabijać”⁵⁵⁶. Co ciekawe nie dotyczy to Rosjan i Rosjank⁵⁵⁷, którzy:

przybyli do tego kraju i wtopili się w niego, starając się nauczyć tutejszego sposobu myślenia i ulepszyć go. Cudzoziemcy przytyli tutaj i z szerokim uśmiechem przyjęli tutejszą przestępczość. Patrzyli na wykruszające się powoli kawałki układanki i wiedzieli, że wystarczy zaczekać, aż szaleństwo zbierze dostatecznie wielkie żniwo, aż napięcie polityczne pomiędzy frakcjami rozerwie to miasto na tyle, żeby dało się je zaatakować. Nie musieli nawet brudzić sobie rąk. Wystarczyło, że zauważą właściwą chwilę⁵⁵⁸.

Autorka odwołuje się również do historii wojen opiumowych i szkód, jakie wyrządziły w Chinach te konflikty: „pamięta pan, co się wydarzyło, kiedy poprzednim razem Brytyjczycy postanowili sprzedawać w Szanghaju «nowy produkt?»”⁵⁵⁹, choć nie rozwija tego wątku.

Walka o władzę rozgrywa się nie tylko między autochtonami i autochtonkami a cudzoziemcami i cudzoziemkami, ale i chińskimi frakcjami politycznymi – nacjonalistyczną i komunistyczną. Pierwsza z nich utrzymuje dobre stosunki z szanghajskimi gangami: „Szkarałatny Gang pozostawał w przyjaznych stosunkach z nacjonalistami – partią polityczną Kuomintang – od momentu jej założenia. Ostatnio te stosunki jeszcze bardziej się zacieśniły w celu przeciwstawienia się wzrastającej

⁵⁵³ C. Gong, *These Violent Delights...*, dz. cyt., s. 26.

⁵⁵⁴ Tamże, s. 78.

⁵⁵⁵ Tamże, s. 211.

⁵⁵⁶ Tamże, s. 229–230.

⁵⁵⁷ O rosyjskiej diasporze zob. np. K. Knyazeva, *Mapping the Russian Diaspora in Shanghai* [w:] *Urban Exile. Theories, Methods, Research Practices*, red. B. Dogramaci, E. Aygün, M. Hetschold, L. Karp Lugo, R. Lee, H. Roth, Bristol–Chicago 2023.

⁵⁵⁸ Tamże, s. 418.

⁵⁵⁹ Tamże, s. 25.

popularności ich komunistycznych «koalicjantów»⁵⁶⁰. Ostatecznie zbuntowane związki robotnicze doprowadzają do wybuchu rewolucji:

państwo nadal będzie nas gnębić. Państwo nadal będzie nas oszukiwać. Każdy, kto mieni się zbawcą tego miasta, jest oszustem. Wszyscy królowie są tyranami, wszyscy rządzący to złodzieje. Rewolucja nie powinna dążyć do zysku ani do pokoju. Tylko do wolności! [...] Gangsterzy z tego miasta poświęcają nas w imię swojej dumny i bezsensownej wojny gangów. Cudzoziemcy z tego miasta poświęcają nas w imię bogacenia się, w imię niekończących się zapasów złota wypełniających ich statki. Musimy się wyzwolić z tych oków!⁵⁶¹

Narracja Gong ukazuje więc nie tylko wielowarstwowość ucisku (klasowego, kolonialnego, politycznego), ale i napięcie między różnymi wizjami przyszłości Szanghaju – od konserwatywnej stabilizacji po rewolucyjny przewrót. Autorka retellingu urodziła się w Szanghaju (choć wychowała i studiowała w krajach anglosaskich), zatem nie pojawia się tutaj problem zawłaszczenia kulturowego. I chociaż zmiana miejsca akcji i narodowości bohaterów i bohaterek może być działaniem marketingowym, formą zainteresowania białych odbiorców i odbiorczyń tym, co dla nich egzotyczne (a tym samym często fetyszyzowane), można ją też odczytać w inny sposób. Jest to próba odzyskania dziedzictwa i poruszenia problemów charakterystycznych wyłącznie dla danej mniejszości⁵⁶².

Warto wskazać także inne przekształcenia fabularne. Osią utworu jest próba rozwiązania zagadki enigmatycznego „potwora” wywołującego u ludzi chorobę prowadzącą do szaleństwa. Objawiała się poprzez rój owadów atakujących narządy wewnętrzne, głównie mózg. Zainfekowany człowiek rozdrapywał sobie gardło, co doprowadzało do wykrwawienia. Roma i Juliette zostają zmuszeni do sojuszu – współpracy przy odkryciu złooczyńcy stojącego za tajemniczą epidemią i uratowania społeczności Szanghaju. Istotną zmianą jest wiek protagonistów – mają odpowiednio osiemnaście i dziewiętnaście lat, nie są zatem dziećmi, a ich romans – zwłaszcza w aspekcie fizycznym – z perspektywy współczesnych odbiorców i odbiorczyń nie jest naruszeniem norm społecznych. Ich relacja sięga kilku lat wcześniej, gdy jako nastolatkwie zakochali się w sobie wbrew przynależności do wrogich stronnictw.

⁵⁶⁰ Tamże, s. 44.

⁵⁶¹ Taż, *Our Violent Ends...*, dz. cyt., s. 320.

⁵⁶² Podobne wątki pojawiają się w powieściach Rebekki F. Kuang: *Yellowface* (2023), *Babel* (2022, 2023) i *Taipei Story* (2026) oraz Trang Thanh Tran: *Nakarmię cię strachem* (2023, 2025).

Porachunki między rodzinami uniemożliwiły im zbudowanie związku, który stał się fuzją miłości i nienawiści. Wymuszone zawieszenie broni stanowi asumpt do przepracowania dawnych krzywd i ponownego rozkwitu uczucia. Juliette oskarża bowiem Romę o pośredni udział w morderstwie jej niani, jednakże chłopak starał się chronić w ten sposób ukochaną:

to był kompromis. [...] Mój ojciec chciał, żebym cię zabił, a ja odmówiłem. [...] Dlatego poszedłem do niego i przedstawiłem lepszy plan. Taki, który zada większe straty Szkarłatnym. Taki, który potwierdzi, że moje miejsce jest u jego boku. [...] To miało cię zabić bardziej niż śmierć, ale przynajmniej pozostałaś żywa⁵⁶³.

Gong przetwarza także inne kluczowe elementy Shakespeare'owskiego dramatu. Ojciec Laurenty zostaje przekształcony w postać holenderskiego naukowca Lourense'a, który pomaga bohaterom zidentyfikować źródło zarazy. Motyw upozorowanej śmierci pojawia się już w finale pierwszego tomu, choć dotyczy nie protagonistów, lecz Marshalla. Juliette finguje jego zabójstwo, a następnie ukrywa go przez większą część drugiego tomu (w oryginale Merkucjo ginie z rąk Tybalta), by Tyler nie dowiedział się o jej uczuciu do dziedzica Białych Kwiatów. Także scena pojedynku między Romą a Tylerem ulega istotnej transformacji – to nie Roma, lecz Juliette zabija rywala, pragnąc ocalić ukochanego:

Tyler dotknął swojej piersi, na której wykwitła czerwień i płynęła coraz szybciej. Roma cofnęła się o krok [...]. To nie on oddał strzał niezgodny z kodeksem honorowym. Zrobiła to Juliette. [...] Nie było teraz czasu na żal. Zrobiła to, co zrobiła. Zrobiła to i nie mogła na tym poprzestać. Odwróciła się i tłumiąc szloch, zastrzeliła wszystkich ludzi Tylera, zanim zdążyli zrozumieć, co się dzieje. [...] – Dlaczego – zapytał ochryple. [...] – Ponieważ [...]. Kocham go. Kocham go, Tylerze, a ty chciałeś mi go odebrać⁵⁶⁴.

W przeciwieństwie do kanonicznej Julii, podporządkowanej losowi i uczuciu, Juliette sama kształtuje relacje i podejmuje decyzje – często w sposób drastyczny, ale zgodny z zasadami świata, w którym żyje.

Gdy przez miasto przetacza się komunistyczna rewolta, protagoniści rozwiązują zagadkę tajemniczej choroby i odkrywają tożsamość złoczyńcy. W wyniku nieszczęśliwego splotu wypadków zostają jednak zmuszeni do poświęcenia życia, by powstrzymać rozprzestrzenianie się zarazy. Doprowadzają do wybuchu, w którym giną

⁵⁶³ Taż, *These Violent Delights...*, dz. cyt., s. 446; 450.

⁵⁶⁴ Taż, *Our Violent Ends...*, dz. cyt., s. 348–350.

wszystkie zarażone osoby. Autorka wskazuje jednak, że ich śmierć została upozorowana – młode małżeństwo ucieka z Szanghaju:

było na tyle jasno, żeby dało się zauważyć przepływającą barkę rybacką i dwie sylwetki z profilu. Alisa zobaczyła je przez najkrótszą chwilę: cień dziewczyny w zbyt eleganckiej sukience, pochylającej się, żeby pocałować znajomo wyglądającego chłopca. Rozległ się śmiech, lekki i beztroski, który odbił się od powierzchni wody. Zaraz potem łódź odpłynęła dalej, zniknęła pod osłoną wierzb, które zwieszały się nad wodą, i skryła się w labiryncie kanałów przecinających ciche miasteczko⁵⁶⁵.

Potwierdzeniem ich przeżycia jest nowela *Last Violent Call. Ostatnie wezwanie*, której akcja rozgrywa się po wydarzeniach dylogii. Juliette i Roma kierują siatką handlarzy bronią i wiodą spokojne życie w Zhouzhuang jako anonimowe małżeństwo. Gong zrywa z paradygmatem niemożliwej miłości i poświęcenia za sprawę, zmieniając tym samym wymowę oryginału. Tragiczne zakończenie dramatu Shakespeare’a zostaje przekształcone w *happy end* pary, której udaje się wyzwolić nie tylko z uwikłań rodzinnych, ale i tych implikowanych przez niestabilną politycznie rzeczywistość Szanghaju.

III.2. W mroku gotyckiego dziedzictwa

III.2.1. Oblicza potworności w renarracji *Frankensteina*

Choć *Frankenstein* nie doczekał się wielu retellingów⁵⁶⁶, powieść Kiersten White *Mroczne dzieje Elizabeth Frankenstein*⁵⁶⁷ stanowi ciekawą próbę renarracji tej powieści z perspektywy dotąd marginalizowanej postaci. Warto przypomnieć, że w utworze Shelley protagonistą jest Victor Frankenstein, ambitny student medycyny i nauk przyrodniczych, zafascynowany możliwością odkrycia sekretu życia. Sam Victor przyznaje: „świat był dla mnie tajemnicą, którą pragnąłem odgadnąć”⁵⁶⁸ – i właśnie ta obsesja popycha go do działań, które szybko wymkną się spod kontroli. W tajemnicy prowadzi eksperymenty, które kończą się stworzeniem istoty złożonej z fragmentów ludzkich zwłok. Prerażony wyglądem „potwora” Victor porzuca go, wyznając, że kiedy

⁵⁶⁵ Tamże, s. 566.

⁵⁶⁶ Nie tylko retellingów, ale i filmowych adaptacji. Najnowsza, w reżyserii Guillerma del Toro, miała premierę w 2025 roku.

⁵⁶⁷ Utwór stanowił przedmiot badań w następujących pracach: M. Raad Ghazi, *The Frankenstein Network: A Study of Transtextuality in Selected Postmodernist Novels*, praca magisterska, Uniwersytet Bagdadzki, Bagdad 2023; M. Raad Ghazi, I. Hashim Taher, *The Uncanny and The Abject in Postmodern Frankenstein Novels by Peter Ackroyd and Kiersten White*, „Nasdaq Journal” 2023, nr 1.

⁵⁶⁸ M. Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein*, Wrocław 1996, s. 23.

„skończyłem to dzieło, piękny sen rozpułynał się w próżni, a zapierająca dech groza i wstręt wypełniły moje serce”⁵⁶⁹. Pozbawiony imienia, rodzicielskiej troski i miłości samotnie przemierza świat, ucząc się języka i ludzkich zachowań, lecz nieustannie spotyka się z odrzuceniem i wrogością z powodu swej odrażającej fizjonomii. Jego samotność zostaje ujęta w jednym z najbardziej poruszających wyznań: „byłem dobry i życzliwie usposobiony, nędza zrobiła ze mnie czarta”⁵⁷⁰. Wreszcie, zrozpaczony i ogarnięty gniewem, postanawia zemścić się na twórcy – morduje młodszego brata Victora, Williama. O zbrodnię zostaje niesłusznie oskarżona Justine, wierna służąca rodziny, która zostaje stracona. Stwór w końcu konfrontuje się z Frankensteinem i żąda, by ten stworzył mu towarzyszkę, wskazując, że jest „samotny i nieszczęśliwy. Człowiek nie chce mi być towarzyszem; ale istota płci odmiennej, która byłaby tak samo zeszpecona jak ja, z pewnością by mnie przyjęła [...]. Istotę tę musisz dla mnie stworzyć”⁵⁷¹. Obiecuje w zamian wycofać się z ludzkiego świata. Victor początkowo się zgadza, jednak ostatecznie niszczy rozpoczęte dzieło w obawie przed konsekwencjami. Rozwścieczony potwór odpowiada kolejnymi zbrodniami – zabija najbliższych Victora, w tym jego przyjaciela Henry’ego i niedawno poślubioną żonę Elizabeth. Zrozpaczony Frankenstein podejmuje pogoń za monstrem, która prowadzi go aż do dalekiej Arktyki. Tam umiera na statku kapitana Roberta Waltona, w którego relacji zostaje utrwalona cała historia. Stwór, widząc ciało swego twórcy, wyraża żal i zapowiada, że odejdzie, by umrzeć w samotności: „ten, co powołał mnie do życia nie żyje; a kiedy i ja odejdę na zawsze, nawet pamięć o tym, że kiedyś istnieliśmy obaj, szybko zginie”⁵⁷².

Kiersten White nie koncentruje się ani na osobie Victora Frankensteina, ani na stworzonym przez niego potworze, lecz na Elizabeth Lavenzie – w oryginale zaledwie epizodycznej ukochanej naukowca. W pierwowzorze retellingu jej brutalna śmierć – następująca tuż po ślubie – pełni funkcję katalizatora męskiego cierpienia i obsesji. To projekcja lęku Victora przed samotnością i utratą. Jednocześnie Elizabeth wpisuje się w charakterystyczny dla romantyzmu model kobiety jako ofiary – medium, przez które wyraża się męska trauma. Shelley, choć zapewne świadoma wymowy tej relacji,

⁵⁶⁹ Tamże, s. 41.

⁵⁷⁰ Tamże, s. 79.

⁵⁷¹ Tamże, s. 120.

⁵⁷² Tamże, s. 190.

pozostaje wierna gotyckim konwencjom epoki, czyniąc z Lavenzy bardziej symbol niż pełnowymiarową postać.

White redefiniuje postać monstrum i zadaje pytanie o wyznaczniki potworności. Odbiorcy i odbiorczynie poznają Elizabeth jako młodą kobietę podróżującą w towarzystwie przyjaciółki Justine do Ingolstadt w poszukiwaniu Victora. To pierwsze subtelne odejście od fabuły pierwowzoru – w oryginale reprezentowała bowiem figurę damy serca, której morderstwo zredefiniowało poglądy badacza na temat życia i śmierci. Autorka przedstawiła protagonistkę jako osobę decyzyjną i sprytną, dokonującą chłodnych kalkulacji wymuszonych jej sytuacją osoby ubogiej i płcią.

Do rodziny Frankensteinów trafiła jako mała dziewczynka – początkowo towarzysza Victora, który przejawiał niepokojące, trudne do zrozumienia dla otoczenia zachowania. Można dopatrzeć się w nich znamion neuroatypowości, objawiających się nieprzewidywalnością reakcji, skłonnością do izolacji oraz emocjonalną nadwrażliwością. Elizabeth szybko orientuje się, że potrafi wpływać na jego nastrój i decyzje, a zdolność do „oblaskawiania” Victora staje się dla niej strategią przetrwania – sposobem na zapewnienie sobie względnego bezpieczeństwa i miejsca w domu. Jednym z takich momentów jest sytuacja, gdy zachęca przyjaciela do rozpoczęcia nauki w szkole – nie z pobudek altruistycznych, lecz z potrzeby uzyskania kilku godzin dziennie tylko dla siebie. Jej prośba ma formę gry, w której młodzieniec zostaje odkrywcą zdobywającym dla niej wiedzę:

więc chcesz, by nas rozłączono? – W jego oczach pojawiły się błyskawice, a ja wiedziałam, że zwiastują nadciągającą burzę. Byliśmy nierozłączni od lat, tak bardzo, że już sama nie wiedziałam, gdzie przebiega między nami granica. – Nie! Nigdy! Ale skoro ja nie mogę chodzić do szkoły, ty będziesz musiał uczyć się za nas oboje i przekazywać mi całą wiedzę tutaj. Będziesz jak mój odkrywca, który wyrusza na wyprawę do dziczy i przynosi mi skarby. Proszę, Victorze. – Miałam ledwie jedenaście lat, ale chciałam czegoś więcej. [...] Myśl, że mogłabym mieć kilka godzin dziennie tylko dla siebie, głęboko we mnie zapadła. [...] Gdyby on wychodził na lekcje, nikt by mnie nie potrzebował. Przynajmniej w ciągu tych kilku cennych godzin. A wracając, przynosiłby książki, z których mogłabym się uczyć⁵⁷³.

Scena ta odsłania mechanizm subtelnej manipulacji – pozbawiona formalnego dostępu do edukacji dziewczynka instrumentalizuje relację z Victorem, by osiągnąć choćby namiastkę autonomii. Od najmłodszych lat pełni funkcję opiekunki chłopaka, kogoś, kto pomaga mu regulować uczucia i gwarantki jego funkcjonowania w

⁵⁷³ K. White, *Mroczne dzieje Elizabeth Frankenstein*, tłum. R. Ośliżło, Białystok 2019, s. 55–56.

społeczeństwie – ale jej rola daleko wykracza poza obecność czy tradycyjne ramy „damskiego wsparcia”. Chroni chłopca przed konsekwencjami jego czynów, uspokaja, gdy jego emocje wymykają się spod kontroli i bez zastrzeżeń uczestniczy w jego niekonwencjonalnych zabawach – nawet jeśli wymagają one odgrywanie rytuałów śmierci. Jedna ze scen ukazuje jej podwójną lojalność i błyskawiczne kalkulacje:

Ernest był jak ranne zwierzę, trzymając się za rękę, która była rozcięta aż do kości [...]. Victor siedział na krześle. Był blady i wybałuszonymi oczami wpatrywał się w brata. [...] Jedyne dwie rzeczy wiedziałam na pewno: Po pierwsze, musiałam pomóc Ernestowi, żeby się nie wykrwawił na śmierć. A po drugie, musiałam coś wymyślić, aby o ten incydent nie obwiniono Victora. Bo gdyby tak się stało, mogliby go gdzieś odesłać. A już z pewnością odesłano by mnie. [...] Musiałam ochronić nas troje⁵⁷⁴.

Dziewczynka zdaje sobie sprawę, że agresja Victora zagraża nie tylko innym, lecz także jej, a obrona chłopca przed zewnętrznym światem to zarazem strategia ochrony samej siebie. Jej interwencje nie są więc empatyczne, lecz podszyte pragmatyzmem i głęboko uwewnętrznioną świadomością zależności. Zdolność dziewczyny do łagodzenia napadów szału młodzieńca zostaje wyraźnie zarysowana również w scenie, w której grozi on w bibliotece rodzicom, trzymając w ręku nóż: „w tamtej chwili ujrzałam w oczach [ojca Victora – K.M.] rozpaczliwe błaganie. Poczułam też ogromny ciężar oczekiwania. [...] Nucąc cichym gardłowym głosem, ruszyłam powoli ku Victorowi”⁵⁷⁵. Elizabeth wchodzi w rolę, której oczekuje od niej nie tylko sam Victor, ale i jego rodzina – staje się osobą „udomawiającą potwora”, przewidującą jego impulsy i zarządzającą nimi z niemal terapeutyczną precyzją.

Dziewczyna uczestniczy również w grach i fantazjach, które znacznie wykraczają poza to, co społecznie akceptowalne – i czyni to bez oporu, traktując jako część własnej roli: „kolejne dwa lata paraliśmy się wszystkim, co zdaniem Victora powinniśmy zgłębiać. [...] Wolałam leżeć na mchu i udawać zwłoki, które on badał, niż bujać na kolanie śliniące się dziecko!”⁵⁷⁶. To zdanie – z pozoru ironiczne – nasuwa myśl, że Elizabeth znajduje w tej perwersyjnej dynamice nie tylko satysfakcję, ale i pewną ulgę: jej tożsamość jest konstruowana w opozycji do społecznie oczekiwanych ról (opieka nad dzieckiem), a zgoda na odgrywanie „zwłok” okazuje się być formą ucieczki od nudy i „zniewolenia”

⁵⁷⁴ Tamże, s. 97–98.

⁵⁷⁵ Tamże, s. 67–68.

⁵⁷⁶ Tamże, s. 52.

tradycyjnej kobiecej roli. Wszystkie te strategie prowadzą do uzależnienia Victora od towarzyszki, które ta doskonale rozpoznaje i wykorzystuje. „Jesteś moja, Elizabeth Lavenzo, i nikt mi ciebie nie odbierze. Nawet śmierć”⁵⁷⁷ – mówi bohater, a ona wie, że jego przywiązanie może być użyte jako karta przetargowa. Z wiekiem doskonali repertuar technik, którymi operuje w relacji z Victorem z coraz większą świadomością:

rano pójde do mieszkania Victora. Nie będę go oskarżać ani się złościć. To nigdy na niego nie działało. [...] A jeśli wspomni o Henrym, udam niewinne zdziwienie. [...] jeśli Victor nie odpowie na moją czułość, zacznę płakać. Nigdy nie potrafił znieść moich łez. To go zrani. [...] Musiałam odzyskać Victora. I wiedziałam, że nie pozwolę, by znów mnie opuścił⁵⁷⁸.

Sytuacja Elizabeth ulega zasadniczej zmianie wraz z wyjazdem najstarszego syna Frankensteinów na studia – traci wówczas swoją funkcję i przestaje być potrzebna jako towarzyszka Victora. W obliczu ryzyka całkowitego odrzucenia ze strony sędziego, bohaterka uświadamia sobie, jak niepewne jest jej miejsce w rodzinie i jak łatwo może zostać pozbawiona środków do życia, gdyby bowiem patriarcha rodu usunął ją z domu „nie miałabym prawa niczego ze sobą zabrać. Mógłby to zrobić w każdej chwili, a wówczas znów stałabym się tylko Elizabeth Lavenzą, bez rodziny, bez domu i bez pieniędzy. Nie mogłam mu na to pozwolić”⁵⁷⁹. W tej sytuacji protagonistka podejmuje walkę o przetrwanie i podąża za Victorem do Ingolstadt. Tam staje się znów opiekunką złożonego chorobą naukowca i podejmuje decyzję o zniszczeniu warsztatu, w którym prowadził swoje mroczne eksperymenty. Nie spodziewa się jednak, że jego największe „dzieło” – śledzące ją monstrum – przetrwało.

W oryginale piastunem chorego bohatera był jego przyjaciel Henry, który w retellingu jest wzmiankowany jedynie jako przyjaciel z przeszłości, aktualnie zaginiony. Ta modyfikacja uwypukla sprawczość protagonistki, jednocześnie podkreślając tragizm jej sytuacji. Elizabeth, jako kobieta pozbawiona formalnego wykształcenia i zawodu, nie mogłaby podjąć pracy zarobkowej zgodnie z ówczesnymi konwenansami. Tym samym rola „strażniczki” staje się jedną z nielicznych dostępnych jej form aktywności i przetrwania w ówczesnym świecie.

⁵⁷⁷ Tamże, s. 132.

⁵⁷⁸ Tamże, s. 165–166.

⁵⁷⁹ Tamże, s. 145.

Kobieta, po obietnicy Victora, że niedługo do niej dołączy, wraca do domu. Wkrótce ginie najmłodszy syn Frankensteinów, a o morderstwo zostaje oskarżona Justine. Po powrocie Victora, który spotyka stworzone przez siebie monstrum, Lavenza podąża za nim do Szkocji, gotowa zabić potwora, ponieważ obwinia go o śmierć Williama i przyjaciółki. W chacie na odludziu odkrywa ciało Justine i dochodzi do wniosku, że

potwór zrzucił winę na Justine nie tylko po to, by ukarać Victora. Zrobił to, aby zdobyć jej ciało. Właśnie o tym musieli rozmawiać wtedy w górach! Stwór zażądał, aby Victor stworzył dla niego towarzyszkę równie ohydną jak on sam. Ale dlaczego Victor na to przystał? Wiedział, że jego dzieło jest wynaturzeniem. Nie wątpiłam w to, bo pamiętałam, co mówił w gorączce. Dlaczegoż więc zgodził się spełnić to potworne żądanie? I nagle zrozumiałam: monstrum już raz zabiło. Nie zawahałoby się zabić ponownie. I z pewnością dość długo obserwowało Victora, by wiedzieć, jak nim manipulować. Zagroziło, że mnie skrzywdzi. Nic dziwnego, że Victor wyjechał tak daleko, by prowadzić swe diabelskie eksperymenty! Musiał wywabić potwora jak najdalej ode mnie, bo to ja byłam zakładnikiem⁵⁸⁰.

Elizabeth zabiera ciało i zakopuje w pobliskim grobie, a następnie sekwencja wydarzeń się powtarza. Monstrum grozi swemu stwórcy, że zjawi się w noc poślubną (co podsłuchuje dziewczyna), protagonistka zaś wraca do domu i oczekuje na Victora. Zgodnie z pierwowzorem młodzi biorą ślub, po czym akcja retellingu zmierza do punktu kulminacyjnego. Mordercą Williama i Justine okazuje się najstarszy syn Frankensteinów. Między małżonkami wybucha kłótnia, podczas której Victor przyznaje, że planuje uśmiercić (a następnie wskrzesić) swoją żonę, czyniąc ją w ten sposób nieśmiertelnym, najdoskonalszym dziełem. Następnie usypia ją i wywozi do szpitala psychiatrycznego. Ratuje ją księgarka Mary, którą Elizabeth poznała podczas poszukiwań Frankensteina. Kobieta, dowiedziawszy się o śmierci wuja i zobaczywszy jego poćwiartowane zwłoki, domyśla się, kto był sprawcą tajemniczych śmierci w Ingolstadsie i postanawia wymierzyć mu sprawiedliwość. Uwypukla to postfeministyczną wymowę powieści i nawiązuje do obecnej w wielu feministycznych dyskursach idei siostrzeństwa. Młode kobiety postanawiają bowiem powstrzymać szalonego męża Lavenzy i dokonać zemsty. To charakterystyczny, omówiony już wątek prozy young i new adult.

Kolejny zwrot akcji ma miejsce w domu rodzinnym Frankensteinów. Bohaterki odkrywają zwłoki patriarchy rodu przygotowane do makabrycznego eksperymentu, a chwilę później dochodzi do starcia z Victorem. Szamotaninę przerywa monstrum stworzone z fragmentów kilku ludzkich ciał, także zaginionego Henry'ego Clerval i wuja

⁵⁸⁰ Tamże, s. 273–274.

Mary. Potwór rozpoznaje w Elizabeth dawną przyjaciółkę, a Frankenstein ucieka. Drużyna, złożona z dwóch kobiet oraz ożywionego mężczyzny, który przyjął imię Adam, przemierza świat śladami mordercy. Mary podkreśla konieczność nadania mu nowej tożsamości, która odpowiada jego przemianie i obecnej naturze:

- Więc jak brzmi twoje imię? – spytała Mary.
- Kiedyś brzmiało Henry. I Felix, jak sądzę.
- Mój wuj nazywał się Carlos.
- Zatem i ja tak się nazywam.
- To byłoby zbyt długie imię – orzekła. – Stałeś się kimś nowym, więc sam powinienś się nazwać.
- Po chwili milczenia stwór skinął głową.
- Adam – powiedział głosem tak cichym jak burza, która już się oddalała od naszej doliny.
- Podoba mi się. Znaczące i nieco ironiczne⁵⁸¹.

Przybranie nowego imienia to ważny moment – symboliczny początek nowego życia, zerwanie z przeszłością i uwolnienie się od dawnych osobowości. Miano „Adam” niesie ze sobą potężny archetypiczny ładunek – to odwołanie do prapoczątku ludzkości, do pierwszego człowieka. Trop prowadzi ich do Sankt Petersburga – tam Elizabeth stawia czoła mężowi. Wciąga Victora pod wodę i sama (prawdopodobnie) umiera, lecz nie jest to koniec jej egzystencji:

panowała nicość. I nagle nastąpił wstrząs tak potężny, że wyrwał mnie z uścisku wieczności, wtłaczając ból w każdy uśpiony nerw dopóty, dopóki nie poczułam i nie ujrzałam jaskrawej bieli, która przyzywała mnie i zmuszała do powrotu. Zacerpnęłam powietrza. Otworzyłam oczy. Nie znałam tego pomieszczenia, nie wiedziałam, co to za miejsce. Niczego nie wiedziałam. Czułam rosnącą panikę, dopóki na moim policzku nie spoczęła chłodna dłoń. Nade mną stała Mary, uśmiechając się do mnie przez ły. Obok niej zamajaczyła postać Adama, a na jego udręczonej twarzy dostrzegłam błysk nadziei. – Witaj z powrotem, Elizabeth Frankenstein – powiedziała Mary. Byłam wolna. I... – Żyję – wyszeptałam⁵⁸².

Lavenza zostaje przywrócona do życia w analogiczny sposób jak „stworzenia” Frankensteina. Co istotne, jej zmartwychwstanie jest dziełem kobiety, której imię z jednej strony ma konotacje biblijne, z drugiej może odnosić się do twórczyni oryginału. White tym samym zdaje się sugerować, że w swej re narracji oddała życie pominiętej i tragicznej postaci Elizabeth „rękami” Shelley. Jest to zarazem świadome odwrócenie tradycyjnego schematu, w którym to mężczyzna pełni rolę stwórcy, demiurga czy boga, jak ma to miejsce zarówno w *Genesis*, jak i w *Frankensteinie*. W tej wersji to kobieta staje się twórczynią i dawczynią życia, co odpowiada naturalnemu porządkowi, w którym to

⁵⁸¹ Tamże, s. 365.

⁵⁸² Tamże, s. 387–388.

właśnie ona rodzi, formuje i kształtuje nowe ciało we własnym łonie. Taki zabieg ma wyraźnie feministyczny wymiar: uwypukla charakter i siłę kobiecego działania, podkreślając, że są kobiety są zdolne do tworzenia, regeneracji i przemiany świata.

Warto dodać, że Mary to samowystarczalna, pracowita młoda kobieta, która nigdy nie poślubiłaby „uczonego. Chcę kogoś godnego zaufania. Najlepiej niezbyt urodziwego robotnika, który pod koniec dnia potrzebuje tylko porządnego posiłku i zwykłej, niewymagającej rozmowy. Towarzystwo książek wystarcza mi aż nadto”⁵⁸³. Nie potrzebuje partnera podobnego jej intelektem, który byłby towarzyszem życia i odczytanym interlokutorem. Zakłada, że główną rolą mężczyzny ma być utrzymanie rodziny, zaś kobiety – opieka nad ogniskiem domowym. Niewychodzenie poza te stereotypowe ramy miałoby stanowić remedium na społeczne wyalienowanie i ostracyzm. Nie musiałaby już pracować, lecz mogłaby w pełni poświęcić się książkom. Ponadto White redefiniuje paradygmat potwora i wskazuje, że do największego zła zdolny jest jedynie człowiek:

może to dlatego Victor tak rozpaczliwie usiłował stworzyć imitację życia. Zastąpić je własną wypaczoną wersją. Nie był zdolny do głębszych uczuć; wychował się w domu, w którym królowały pozory i nikt nie mówił prawdy. Nawet ja. Oskarżałam Victora o stworzenie monstrum, ale ja zrobiłam to samo⁵⁸⁴.

Ten fragment odsłania złożoność pozycji Elizabeth. Przez wiele lat wywierała na Frankensteinia istotny wpływ, który nie zawsze był wyłącznie pozytywny. To słodko-gorzka konstatacja, że kobieca sprawczość i podmiotowość mają różne oblicza – nie tylko te heroiczne czy emancypacyjne, lecz także ciemniejsze, wiążące się z odpowiedzialnością za skutki własnych działań.

W reinterpretacji pisarki Frankenstein nie jawi się jako badacz zmagający się z pytaniami ontologicznymi, lecz jako aspołeczna osoba z poważnymi problemami psychicznymi. Choć w oryginale jego działania wymykały się spod kontroli, to tragiczne skutki miały niezamierzony charakter. Tutaj zaś to właśnie on ponosi pełną odpowiedzialność za wszystkie śmierci. White nawiązuje do oryginału poprzez dziennik Victora, w którym ten usiłuje umniejszyć własną winę i zafałszować prawdę o swoim postępowaniu:

⁵⁸³ Tamże, s. 74.

⁵⁸⁴ Tamże, s. 342.

Victor. Jest genialny [...]. A także przewrotny. Wiedziałaś, że prowadził też dziennik? Opisywał w nim swoje życie, pomijając jednak te chwile, kiedy mordował ludzi, by zdobyć części ich ciał. Udawał bohatera. Zapewne obawiał się, że ktoś mógłby odkryć, co zrobił, i wołał ujawniać tylko to, co zechce. Ciebie przedstawia, jeśli chcesz wiedzieć, jako anioła na ziemi; kobietę nieskazitelną, piękną, wielbiącą go i bez reszty w nim zakochaną⁵⁸⁵.

Z kolei monstrum jawi się jako istota pełna uczuć i w pełni ludzka:

nigdy go nie opuścimy. A on nie opuści nas. Rodzina, która niemal mnie zniszczyła, sprawiła bezwiednie, że znalazłam swoich najbliższych. Dotrzymam obietnicy danej Justine. Póki mego osobliwego życia starczy, będę się nim cieszyła. I gdy Mary opierała głowę na moim ramieniu, a Adam powoził saniami, pozwoliłam sobie na uśmiech, którego nikt nie widział [...] Och, Elizabeth, słodka smutna istota – rzekła pogodnie Mary. – Ja uważam cię za wyjątkową. A kocham wielu ludzi. Cóż. W każdym razie kilkoro... – Urwała. – Co najmniej dwoje. Z pewnością kocham dwie osoby. O ile uważamy Adama za osobę, a tak przecież jest⁵⁸⁶.

Te słowa i gesty podkreślają, że Adam nie jest tylko „stworem”, ale pełnoprawnym członkiem rodziny, zdolnym do miłości i akceptacji, a nowa więź między bohaterami to dla nich ratunek i źródło nadziei. Uczłowieczenie potwora staje się fundamentalnym elementem narracji, przewartościowując stereotypy o „monstrum” jako istocie wyłącznie złej i z tego powodu odrzucanej. Przez wprowadzenie takiego obrazu autorka kreśli nową perspektywę: pokazuje, że człowieczeństwo to nie tylko cechy fizyczne czy pochodzenie, lecz przede wszystkim zdolność do tworzenia relacji, odczuwania empatii i budowania wspólnoty.

Stworzenie nowej „rodziny” przez grupę outsiderów ma tu wymiar symbolicznego (a w przypadku Elizabeth i Adama także dosłownego) odrodzenia. Elizabeth to kobieta o niepewnym, niepoświadczonym szlacheckim pochodzeniu, pozbawiona pieniędzy i dachu nad głową. Mary prawdopodobnie wywodzi się z klasy średniej i jest imigrantką – ma ciemniejszą skórę niż przeciętne mieszkanki Niemiec, a jej wuj nosił imię Carlos. Z kolei Adam to w gruncie rzeczy ciało stworzone z wielu ludzkich szczątków, pozszywane z fragmentów ofiar Victora. Ich wspólnota staje się więc formą wyzwolenia spod społecznych konwenansów. To także akt wzajemnej akceptacji, który pozwala im „narodzić się” na nowo – w relacji budowanej dobrowolnie, a nie narzuconej przez normy społeczne.

W powieści pojawiają się również motywy, które można odczytywać z perspektywy psychoanalitycznej, zwłaszcza w kontekście symboliki kolorów oraz relacji

⁵⁸⁵ Tamże, s. 377–378.

⁵⁸⁶ Tamże, s. 375; 378–379.

bohaterki z naturą i społecznymi normami. Pisarka wielokrotnie podkreśla biel ubrań Elizabeth, która kontrastuje z intensywną, często krwistą czerwienią otoczenia: „czerwone liście. Czerwony nóż. Czerwone dłonie. Ale białe sukienki, zawsze”⁵⁸⁷. Biel staje się tu symbolem czystości, niewinności i oczekiwań wobec kobiety, które jednak pozostają jedynie fasadą lub maską narzucaną przez otoczenie i patriarchalne struktury.

Jednocześnie autorka ukazuje dzikość i pierwotność osobowości Elizabeth, manifestujące się w jej kontakcie z naturą, z dala od restrykcyjnych norm domowego i społecznego życia: „gdy tylko odchodziłam na tyle daleko, że domownicy nie mogli mnie widzieć, zdejmowałam białą sukienkę i ostrożnie chowałam ją w wyczyszczonej dziupli. Potem, nie bojąc się, że zniszczę ubranie i wrócę do domu z dowodem nieposłuszeństwa, mogłam snuć się wśród drzew jak dzika istota”⁵⁸⁸. Jej zachowanie można interpretować jako wyraz konfliktu pomiędzy *ego* a *superego*, czyli walki pomiędzy indywidualnym pragnieniem a wymaganiami społeczeństwa. Biel symbolizuje więc społeczny „nakaz” czystości i pasywności, podczas gdy kontakt z naturą – świadomą eksplorację nieświadomości, autentyczność i odbudowę integralności psychicznej. Elizabeth zmagają się z wewnętrznym konfliktem między uległością a sprzeciwem i pragnieniem wolności. To rozdarcie doskonale oddaje złożoność jej tożsamości. Ów motyw jest charakterystyczny dla literatury gotyckiej, która często implicytnie ukazuje kobiecie zmagania z próbą wyjścia poza narzucone ramy i oczekiwania.

III.2.2. Manifestacje pożądania i inności w retellingu *Draculi*

Ostatnią analizowaną powieścią jest *Kiedy nadciąga mgła* Julie C. Dao, amerykańsko-wietnamskiej autorki, czyli renarracja *Draculi* Brama Stokera. Utwór irlandzkiego pisarza rozpoczyna się, gdy młody prawnik Jonathan Harker przybywa do Transylwanii, by sfinalizować transakcję z tajemniczym hrabią Draculą. Już na początku niepokoi go atmosfera miejsca – jak zapisuje w dzienniku: „dryfuję w bezmiarze dziwów, dręczony niepewnością i lękiem”⁵⁸⁹. Wkrótce okazuje się, że został uwięziony w zamku, tymczasem Dracula planuje przenieść się do Anglii. Na miejscu jedną z jego pierwszych ofiar jest Lucy Westenra – młoda, piękna i delikatna kobieta, budząca podziw mężczyzn

⁵⁸⁷ Tamże, s. 114.

⁵⁸⁸ Tamże, s. 45.

⁵⁸⁹ B. Stoker, *Dracula*, tłum. M. Moltzan-Małkowska, Czerwonak 2018, s. 27.

i zaręczona z Arthurem Holmwoodem. Nie jest świadoma zagrożenia; nagle zapada na tajemniczą chorobę. Jej stan pogarsza się stopniowo. Wezwany na pomoc lekarz i naukowiec Abraham Van Helsing zauważa: „ona umrze z upływu krwi, jej serce tego nie wytrzyma”⁵⁹⁰. Przyjaciele – Arthur, doktor Seward, Quincey Morris i profesor Van Helsing – próbują ratować ją transfuzjami krwi. Mimo ich wysiłków Lucy umiera. Po pochówku wychodzi na jaw, że powróciła jako wampirzyca. Nocami jako „biała dama”⁵⁹¹ zwabia dzieci na cmentarz. Bohaterowie decydują się ją unicestwić. Arthur, jej narzeczony, wykonuje spoczywający na nim obowiązek – kiedy przebija jej serce kołkiem, Seward notuje: „w trumnie nie spoczywała już wstrętna nam, plugawa Istota [...] tylko Lucy, jaką pamiętaliśmy, o twarzy pełnej słodyczy i niewinności”⁵⁹². Lucy staje się pierwszą ważną ofiarą Draculi i postacią symboliczną – metamorfoza z eterycznej, niewinnej dziewczyny w uwodzicielską wampirzycę odzwierciedla lęki epoki dotyczące kobiecej seksualności i utraty kontroli nad ciałem. Jej śmierć jest momentem przełomowym – to właśnie jej przemiana i późniejsze uwolnienie mobilizują bohaterów do podjęcia walki z Draculą. Ze względu na to, że *Kiedy nadciąga mgła* dotyczy losów Lucy, przytaczanie dalszej fabuły nie jest niezbędne.

Lucy Westenra to bez wątpienia jedna z najbardziej intrygujących – jeśli nie najciekawsza – postaci z *Draculi*, która doczekała się licznych i wieloaspektowych analiz⁵⁹³. W powieści Dao ma azjatyckie korzenie – jej prababka była Wietnamką. Nie jest zresztą jedyną bohaterką o pozaeuropejskim pochodzeniu: Van Helsing przedstawiony jest jako Chińczyk, a Quincey P. Morris jako czarny mężczyzna. Co istotne, w przeciwieństwie do pozostałych autorek i autora, którzy zmieniają pochodzenie etniczne postaci bez głębszego uzasadnienia, w przypadku *Kiedy nadciąga mgła* przekształcenia te są wyraźnie umotywowane i fabularnie uzasadnione. Pisarka nie tylko wskazuje konkretne genealogiczne powiązania, na przykład prababkę Lucy pochodzącą z Wietnamu. Umieszcza je również w szerszym kontekście tożsamości kulturowej i historycznej. Dzięki temu zyskują znaczenie, które wykracza poza powierzchowną

⁵⁹⁰ Tamże, s. 134.

⁵⁹¹ Tamże, s. 212.

⁵⁹² Tamże, s. 234.

⁵⁹³ Zob. np. C. Craft, „Kiss Me with those Red Lips”: Gender and Inversion in Bram Stoker’s *Dracula*, „Representations” 1984, nr 8. T. Schaffer, „A Wilde Desire Took Me”: The Homoerotic History of *Dracula*, „ELH” 1994, nr 2.

reprezentację. Pradziadek Lucy poznał swoją przyszłą żonę, Van, w Wietnamie podczas podróży po świecie pod zwierzchnictwem wuja, wysoko postawionego urzędnika na francuskim dworze. Jeszcze zanim dołączyła do Anglii, Van została zmuszona do zmiany swojego imienia na bardziej „przystępne” dla europejskiego otoczenia – Vanessa. Ten akt przemianowania nie był jedynie drobną formalnością, lecz symbolicznym wymazaniem jej korzeni. Zmiana imienia stanowiła część szerszego procesu narzucania zachodnich norm i wartości, który w praktyce oznaczał ukrycie i marginalizację jej wietnamskiego dziedzictwa. To zjawisko wpisuje się w kolonialną logikę dominacji, gdzie jednostki z kultur podporządkowanych są zmuszane do adaptacji, „udomowione” w nowym środowisku, co często prowadzi do utraty oryginalnej tożsamości i historii. Po prababce Lucy odziedziczyła skórę określaną jako „złota” i czarne oczy.

Z kolei przodkowie i przodkinie Quinceya Morrisa „zostali przymusowo wywiezieni do Ameryki, by zajmować się ziemią, której nie mogli nawet posiadać”⁵⁹⁴. „Ale dzięki łasce Boga, gdy miałem zaledwie kilka lat”⁵⁹⁵, dodaje „zmieniły się obowiązujące prawa. Człowiek, dla którego pracowali moi rodzice, okazał się uczciwszy niż większość i dał im ziemię za darmo”⁵⁹⁶. Mężczyzna nie jest w pełni akceptowany przez angielską socjetę, której niektórzy członkowie stwierdzają, że powinien „przerzucać węgiel lub sprzętać końskie łajno w stajni”⁵⁹⁷.

Natomiast Van Helsing urodził się „w wiosce w Chinach, gdzie mama pracowała jako szwaczka. Przez przypadek zaprzyjaźniła się z uprzejmą holenderską parą. Mężczyzna obejmował posadę lekarza”⁵⁹⁸. Przybysze zaoferowali jego matce pracę w swoim domu, a jemu „zapewnili możliwość edukacji. Stali się naszą rodziną i chętnie przyjęliśmy ich nazwisko”⁵⁹⁹. Choć te historie zawierają elementy naiwnego optymizmu – nieskomplikowanego obrazu asymilacji i korzystnej przemiany losu za sprawą „dobrych białych ludzi” – należy podkreślić, że są one logicznie osadzone w fabule i uzasadnione porządkiem opowieści. To odróżnia je od wielu innych przypadków zmiany etnicznego pochodzenia postaci w retellingach. Dao podejmuje próbę historycznego i

⁵⁹⁴ J.C. Dao, *Kiedy nadciąga mgła*, tłum. M. Kęsy, Oświęcim 2025, s. 111.

⁵⁹⁵ Tamże.

⁵⁹⁶ Tamże.

⁵⁹⁷ Tamże, s. 48.

⁵⁹⁸ Tamże, s. 90.

⁵⁹⁹ Tamże.

kulturowego zakorzenienia postaci, nawet jeśli czyni to w sposób uproszczony i z pewną dozą idealizacji.

Zarówno historia przodków Quinceya Morrisa, jak i przeszłość Van Helsinga – wpisują się w klasyczny trop tzw. *white savior*, czyli postaci białego wybawcy, który „ratuje” bohaterów lub bohaterki z grup marginalizowanych. W obu przypadkach poprawa sytuacji życiowej mężczyzn nie wynika z ich własnych działań czy oporu wobec systemu, lecz z łaskawego gestu przedstawicieli klas i kultur dominujących: właściciela ziemskiego, który „uczciwie” obdarowuje dawnych niewolników, i holenderskiej pary, która zapewnia edukację dziecku chińskiej szwaczki. Tego rodzaju historie przesuwają sprawczość na postaci o pozycji uprzywilejowanej i sugerują, że systemową przemoc da się złagodzić poprzez indywidualne akty dobroci.

W powieści pojawia się również wątek o wyraźnym queerowym potencjale – w wypowiedziach Lucy ujawniają się jednoznaczne aluzje do fizycznego i emocjonalnego, a także odwzajemnionego zainteresowania Miną: „przyjaciółka odwraca się do mnie i kieruje wzrok na nagą skórę moich ud, widoczną między halką a koronkowym wykończeniem pończoch. Jej policzki oblewają się rumieńcem i przez chwilę się zastanawiam, czy ona również pamięta nasz pocałunek”⁶⁰⁰. Mimo tej erotycznej intensywności autorka nie rozwija relacji między bohaterkami, pozostawiając ją w sferze niedopowiedzeń i domysłów. Sugerowana bliskość zostaje potraktowana raczej jako postgotycki ornament – stylizowany na emocjonalną egzaltację znaną z klasycznej literatury grozy – niż jako pełnoprawny element fabularny. Wpisuje się ona w konwencję *queerbaitingu* – wykorzystania nieheteronormatywnych insynuacji jako estetycznego zabiegu, pretekstu dla działań marketingowych wydawców i wydawczyń, który przyciąga uwagę czytelników i czytelniczek, ale nie zostaje ostatecznie potwierdzony w fabule ani pogłębiony psychologicznie.

Warto zwrócić uwagę na kreację głównej bohaterki zwłaszcza z perspektywy postfeminizmu (do pewnego stopnia także i pseudofeminizmu). Jak sama mówi o sobie: „jeśli Minę można uznać za anioła budzącego nadzieję w każdym mężczyźnie, to ja jestem diabolicą z ich snów”⁶⁰¹. Lucy jawi się tu jako postać pewna siebie, żądna przygód,

⁶⁰⁰ Tamże, s. 18.

⁶⁰¹ Tamże.

otwarcie manifestująca swoje pragnienie przekroczenia granic wyznaczonych przez role społeczne, charakterystyczna dla prozy new adult, której protagonistki bardzo często są gotowe do eksploracji swojej tożsamości i cielesności. Deklaruje chęć podróżowania, poznawania świata i doświadczania życia na własnych zasadach. W jednym z fragmentów stwierdza: „potrafię być bardzo niebezpieczna, zwłaszcza jeśli staję się zdana wyłącznie na siebie”⁶⁰². Tego rodzaju autodefinicje wpisują się w postfeministyczną ideę *girl power*, promującą wzmocnienie jednostkowej podmiotowości kobiet, ich siły i swobody wyboru. Choć przyjęta tu konwencja opiera się na prostym schemacie kontrastu między dziewczynami o różnych osobowościach, zachowuje przy tym neutralny charakter. Pseudofeministyczne odwołania pojawiają się natomiast w relacjach Lucy z mężczyznami. Bohaterka jest świadoma swojej urody i seksualności, a przy tym frywolna – lubi igrzać z uczuciami adoratorów, zwłaszcza że mężczyźni pożądamy jej ze względu na „oryginalną” w ówczesnym społeczeństwie urodę i postrzegają jako „egzotyczne trofeum”⁶⁰³. Jej zalotnicy, zgodnie z oryginałem, to Arthur Holmwood – przyjaciel z dzieciństwa, Jack Seward – lekarz poznany na balu u państwa Stokerów (co stanowi czytelne nawiązanie do pierwowzoru), oraz Quincey P. Morris – kowboj z Teksasu. W *Draculi* każdy z nich reprezentował odmienny typ męskości, jednak w wersji Dao ich indywidualność w dużej mierze się zaciera. Choć narracja koncentruje się na samej Lucy, zabrakło bardziej pogłębionego zarysowania męskich postaci – potencjalnie stanowiących przestrzeń dla reinterpretacji ról płciowych i rozwoju wątków kontrastujących z emancypacyjną postawą bohaterki.

Śmiałość protagonistki ujawnia się również poprzez swobodę w prowadzeniu rozmów, często ironicznych lub mających podtekst erotyczny. W jednej ze scen flirtu z Quinceyem Morrisem bohaterka żartobliwie prowokuje:

- Czy mógłbyś odpowiedzieć na jedno pytanie? [...]
- Cokolwiek zechcesz. [...]
- Słyszałam, że amerykańscy kowboje mają bardzo, ale to bardzo duże... [...] kapelusze. Czy to prawda?⁶⁰⁴

⁶⁰² Tamże, s. 19.

⁶⁰³ Tamże, s. 31.

⁶⁰⁴ Tamże, s. 46.

Dowcip oparty na dwuznaczności, typowy dla postfeministycznych bohaterek, wskazuje na kobietę przebojową, pewną siebie, operującą seksualnością jako narzędziem kontroli sytuacji.

Główny problem Lucy – jeszcze przed przemianą w wampirzycę – nie polega na niemożności wyboru jednego z trzech zalotników, lecz na niechęci wobec samej instytucji małżeństwa. Bohaterka zdaje sobie sprawę z ograniczeń, jakie społeczeństwo narzucało kobietom. Jako żona, matka i pani domu nie mogłaby podróżować inaczej niż w roli towarzyszki męża ani w pełni poświęcać się własnym pasjom. Równocześnie wie, że samotna kobieta także napotka liczne bariery utrudniające samorealizację. Postawa Lucy znajduje się w wyraźnej opozycji do uosabianej przez Minę idei „anielicy w domu” (*angel in the house*)⁶⁰⁵ – popularnego w epoce wiktoriańskiej wzorca kobiety cnotliwej, łagodnej i uległej, która realizuje się poprzez opiekę nad rodziną i wspieranie mężczyzny. Lucy nie aspiruje do takiej roli – jest impulsywna, ciekawa świata, niezależna, a nade wszystko nieskłonna do podporządkowania się patriarchalnemu porządkowi. Czuje się „przysłana [...] świadomością, że społeczeństwo decyduje za mnie o tym, co powinnam wybrać, a z czego zrezygnować. Jestem niczym więcej niż zwierzęciem hodowlanym z jarzmem na szyi, zmuszanym do robienia tego, co mi każą i nie mogę cieszyć się wolnością”⁶⁰⁶. Jej bunt przeciwko określonym scenariuszom życia kobiety czyni z niej postać wykraczającą poza ramy przypisane płci. Jednocześnie można ją wpisać w gotycki motyw kobiecej transgresji, która zostaje ukarana, choć – jak udowodnię – w przypadku Westenry nie jest to tak oczywiste.

Ponadto bohaterka nie myśli o macierzyństwie: „odwzajemniam jej uśmiech, by zamaskować konsternację, gdy wyobrażam sobie wrzeszczące niemowlę we własnych

⁶⁰⁵ Zob. R. Cleary, *The Angel in the House: A Victorian Ideal of Domesticity*, „The Cultural Me”, 16 września 2018, <https://thecultural.me/the-angel-in-the-house-a-victorian-ideal-of-domesticity-945805>, [dostęp: 04.08.2025]. I. Dobosiewicz, *Od „Anioła domowego ogniska” do „Nowej Kobiety”: kwestia kobieca w wiktoriańskiej Anglii [w:] Między tradycją a nowoczesnością: tożsamość kobiety w przestrzeni domu, w historii, kulturze i na drogach emancypacji*, red. W. Laszczak, D. Ambroziak, B. Pudełko, K. Wysoczańska-Pająk, Opole 2014.

Określenie pochodzi z poematu *The Angel in the House* (1854–1862) Coventry’ego Patmore’a, w którym opisywał idealną angielską żonę. Koncepcję skrytykowała w 1931 roku Virginia Woolf w eseju *Professions for Women*, wskazując, że „anielica” jest opresyjnym wyobrażeniem kobiecości, które należy zniszczyć. Zob. S. Brooke Cameron, *Virginia Woolf’s Post-Victorian Feminism* [w:] *też: Critical Alliances: Economics and Feminism in English Women’s Writing, 1880–1914*, Toronto 2020.

⁶⁰⁶ J.C. Dao, *Kiedy nadciąga mgła*, dz. cyt., s. 71.

ramionach, z mokrą i cuchnącą pieluszką, wierzące się i sięgające maleńkimi rączkami do moich włosów. Ja... miałabym zostać matką? Odpycham od siebie tę okropną, przerażającą myśl”⁶⁰⁷. Ten fragment odzwierciedla ważny aspekt społeczno-kulturowy, który w epoce wiktoriańskiej pozostawał jednak nieczęsto artykułowany – nie każda kobieta pragnęła dziecka i czuła się powołana do macierzyństwa. W literaturze i społecznych przekonaniach dominowało przekonanie, że rola matki jest naturalnym i obligatoryjnym elementem kobiecej tożsamości. W rzeczywistości wiele kobiet odczuwało niechęć i opór wobec tego obowiązku, który łączył się z poświęceniem własnej autonomii, wolności i aspiracji. Lęk Lucy przed macierzyństwem stanowi wyraz głębszego konfliktu między oczekiwaniami społecznymi a osobistymi pragnieniami.

Ten sprzeciw wobec idei macierzyństwa nabiera jeszcze głębszego znaczenia, gdy zestawia się go z wizerunkiem Lucy w oryginale. W powieści Stokera bohaterka po przemianie w wampirzycę staje się zagrożeniem nie dla dorosłych, ale przede wszystkim dla dzieci, mordując je i karmiąc się ich krwią. Ów motyw symbolizuje radykalną transgresję wobec tradycyjnych oczekiwań względem kobiecości, a zwłaszcza rodzicielstwa, które miało kojarzyć się z opieką i ochroną. W ten sposób Lucy w oryginale uosabiała archetyp „potworzycy” – postaci, która nie tylko odrzuca normy społeczne, ale niszczy ich podstawy, w tym świętość życia dziecka. Ta dewiacja potęgowała lęk wobec kobiecej seksualności. W wersji Dao wątek przemocy wobec dzieci jest nieobecny (Lucy-wampirzyca odmawia mordowania nieletnich), ale wciąż istnieje niechęć wobec macierzyństwa jako instytucji, której Lucy się obawia i którą odrzuca. Można to odczytać jako feministyczne przewartościowanie tradycyjnych ról, ale też świadome nawiązanie do pierwotnej gotyckiej symboliki.

Ostatecznie bohaterka decyduje się wyjść za mąż za jednego z kandydatów, by wypełnić wolę ukochanej matki. Zarazem nie zamierza biernie oczekiwać na oświadczyń – wbrew społecznej normie narzucającej kobietom pasywną rolę postanawia wyjść z inicjatywą. Zaprasza Arthura na schadzkę na cmentarzu, gdzie posługuje się subtelnym szantażem emocjonalnym. Sugeruje, że pozostali mężczyźni wkrótce poproszą ją o rękę, a ona będzie zmuszona wybrać któregoś z nich. Ucieka się

⁶⁰⁷ Tamże, s. 69.

przy tym do narzędzi stereotypowo postrzeganych jako „kobiece”: erotycznej gry, flirtu i prowokacji. Scena kończy się namiętnym pocałunkiem, po którym onieśmielony Arthur ucieka – wyraźnie zakłopotany bezpośredniością Lucy i jej nieskrywaną seksualnością. Zachowanie bohaterki stanowi zarazem przykład postfeministycznej afirmacji kobiecej wolności w sferze seksualno-romantycznej, choć zarazem ograniczonej przez obowiązujący porządek społeczny. Lucy byłaby skłonna oświadczyć się jednemu z mężczyzn, ale ma świadomość niestosowności takiego postępowania. Jak przyznaje w rozmowie z matką: „doskonale wiesz, że wolałabym sama oświadczyć się jednemu z nich, ale społeczeństwo tego zakazuje”⁶⁰⁸. Wypowiedź ta unaocznia kulturowy paradoks – kobieta może flirtować, prowokować, nawet kierować grą miłosną, ale nie wolno jej przekroczyć niewidzialnej granicy i przejąć pełnej kontroli, na przykład przez wyrażenie jednoznacznej deklaracji uczucia lub zamiaru zawarcia małżeństwa.

Dao wprowadza tu zatem motyw żywy także we współczesnym dyskursie. Choć społecznie deklaruje się równość płci, kobieta – wedle tradycjonalistów i tradycjonalistek – nadal „nie powinna” jako pierwsza wyznawać miłości, inicjować zbliżenia czy, co najistotniejsze, oświadczać się mężczyźnie, lecz czekać cierpliwie na jego inicjatywę. Choć reguła ta wydaje się anachroniczna, społeczna moc jej oddziaływania pozostaje zaskakująco trwała, co czyni z Lucy postać balansującą między konwencją a transgresją. Jej śmiałość zostaje ukarana – mężczyzna się wycofuje, a ona sama nie może osiągnąć niezależności w ramach obowiązującego porządku. Niedługo później, podobnie jak w oryginale, dochodzi do potrójnych oświadczeń i Lucy mimo obaw wybiera Arthura:

do tego wszystkiego doprowadziła moja krótka egzystencja na tej ziemi. Od chwili, gdy zostałam umieszczona w ramionach matki, malutka, umorusana krwią krzycząca, a wszem wobec obwieszczono, że jestem dziewczynką, tego właśnie ode mnie oczekiwano. Przez dziewiętnaście lat uczyłam się, jak się ukłonić, poprawnie trzymać w ręku widelec, jak tańczyć, śpiewać i bawić się przy muzyce. Przez cały ten czas kształcono mnie, przygotowywano i ubierano jak lalkę tylko po to, abym mogła stać się chlubą ojca, a potem męża. Nie istnieje inna droga, jaką mogłabym obrać, ani żadna ukryta w zaroślach ścieżka, którą podążała każda kobieta przede mną, nawet moja prababcia, mająca królewską i romantyczną przeszłość w odległej krainie. Od tej pory nie wyruszę już w żadną podróż, nie popłynę przez morze, nie zobaczę rozległych ruin, skąpanych w promieniach słońca gór czy pograżonych w cieniu lasów. Wszystko to pozostanie jedynie niezaspokojoną tęsknotą i bezużyteczną nadzieją snutą wyłącznie po ciemku. [...] Zaczynam sobie wyobrażać nasze wspólne życie. Na moim palcu znajdzie się obrączka, dzięki czemu zostanę z nim nierozdzielnie związana. Pozbawi mnie mojego nazwiska i podaruje mi swoje, aby cały świat wiedział, że należę do niego tak samo jak koń czy powóz. Zamieszkać w jego

⁶⁰⁸ Tamże, s. 85.

posiadłości, gdzie przyjdzie mi zajmować się gośćmi i zadowalać teściów. Na każdym przyjęciu zasiądę u jego boku jako kolejne trofeum myśliwskie zdobyte po długim i zwycięskim polowaniu. I... – z trudem przełykam ślinę z powodu ucisku w gardle – ...wszystkie urodzone przeze mnie dzieci zostaną uznane za jego, choć ich przyjście na świat okupię bólem i własną krwią⁶⁰⁹.

Choć Lucy podejmuje decyzję zgodną z oczekiwaniami społecznymi i własnymi uczuciami, doskonale rozpoznaje, że „wybór” jest w rzeczywistości pozorem – efektem wieloletniego szkolenia jej w roli kobiety-ozdoby, podporządkowanej męskiej kontroli. Jej wizja małżeństwa jako formy symbolicznego zniewolenia – mężczyzna „pozbawi mnie mojego nazwiska i podaruje mi swoje” – stanowi wyraźną krytykę tej instytucji, w której również współcześnie dominuje tradycja przyjmowania nazwiska męża. Dodatkowo opis fizyczności – krwi, bólu, oddania własnego ciała dzieciom, które staną się własnością mężczyzny – ujawnia, że cena kobiecego cierpienia wciąż bywa pomijana w publicznym dyskursie, gdzie macierzyństwo uchodzi za „naturalne” powołanie kobiety. O patriarchalnym przejęciu kobiecych doświadczeń macierzyństwa w podobny sposób pisała Adrienne Rich, sygnalizując, że gdy tylko kobieta „poczucie nowe życie w swoim ciele, wpada we władanie teorii, ideałów, archetypów, opisów jej nowej egzystencji, z których prawie żadne nie pochodzą od innych kobiet”⁶¹⁰.

Po przyjęciu oświadczyń Lucy wraz z matką wyjeżdża na lato do Whitby, oczekując na przyjazd Miny. W międzyczasie odwiedza je Arthur, jednak pomiędzy narzeczonymi ponownie dochodzi do nieporozumienia – Lucy pragnie spędzić z nim noc, on zaś, kierując się normami, odmawia, powołując się na konieczność zachowania jej „cnoty”. Odpowiedź kobiety stanowi jednoznaczne odrzucenie tego typu konwenansów: „pieprzyć to wszystko! [...] Co nas, do cholery, obchodzi honor czy cnota, skoro mamy siebie nawzajem?”⁶¹¹. Reakcja Lucy nie tylko unaocznia jej wewnętrzne rozdarcie między indywidualnym pragnieniem a społeczną normą, lecz stanowi także głos sprzeciwu wobec wiktoriańskiej ideologii kobiecej czystości jako warunku moralnej wartości i społecznej akceptacji. Jej buntowniczy głos wyraża postulat równouprawnienia także w sferze cielesnej – domaga się nie tyle dostępu do przywilejów zarezerwowanych dla mężczyzn, ile zniesienia podwójnych standardów moralnych, zgodnie z którymi męska

⁶⁰⁹ Tamże, s. 120–123.

⁶¹⁰ A. Rich, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, tłum. J. Mizielińska, Warszawa 2000, s. 47.

⁶¹¹ Tamże, s. 141.

aktywność seksualna uchodzi za naturalną, podczas gdy kobieca – za niemoralną, a nawet degradującą. W rozmowie z Miną wyraża przekonanie, że ich narzeczeni mają już za sobą pierwsze kontakty seksualne, których kobietom zakazano: „[podtrzymywanie tradycji – K.M.] jest wymagane wyłącznie od kobiet. Mężczyźni zaspokajają swoje potrzeby gdzie indziej. [...] Jestem przekonana, że Arthur i Jonathan nie spędzą z nami nocy poślubnych niedoświadczeni. Te ich rozterki mają na celu wyłącznie zachowanie naszej godności. Dlaczego nie miałybyśmy zaspokoić również własnych potrzeb?”⁶¹².

Niezrozumienie między parą nie ogranicza się do sfery seksualnej – Arthur nie potrafi pojąć fascynacji Lucy śmiercią⁶¹³ i wierzy, że ta „wyleczy się” z niej, gdy zostanie panią domu i matką. Bohaterka lunatykuje i podczas nocnych eskapad poznaje Vlada, tajemniczego i intrygującego mężczyznę, który odwzajemnia jej zainteresowanie, a przede wszystkim zdaje się ją rozumieć. Relacja Lucy z wampirem wpisuje się w schematy koncepcji pseudofeminizmu, nosi też wyraźne znamiona *groomingu*. Choć kobieta jest pełnoletnia (ma dwadzieścia lat), Dracula jest od niej znacznie starszy, co tworzy asymetrię władzy i kontroli. Manipuluje nią, jak pokazuje jego wypowiedź: „sprawiłaś, że poczułem się tak, jakbym przestał być dla ciebie ważny”⁶¹⁴. Stanowi to próbę wzbudzenia w Lucy poczucia winy i odpowiedzialności za jego emocje. Warto w tym miejscu skupić się na pseudofeministycznym wydźwiękiem ich związku. Dotychczasowe postulaty Westenry korespondowały z feministycznym paradygmatem emancypacji kobiet, opartym na afirmacji ich autonomii, podmiotowości oraz prawa do decydowania o własnym ciele i seksualności. Jej zachowanie – odważne, otwarte artykułowanie pragnień i potrzeb – zdawało się wpisywać w nurt wspierający kobiecą sprawczość. Jednakże kolejne wybory bohaterki ukazują stopniowe wypaczenie tych idei, co prowadzi do głębszej refleksji nad mechanizmami pseudofeminizmu obecnymi w powieści. Lucy, zafascynowana wizją nieśmiertelności i życia poza społecznymi konwencjami, prosi Vlada o przemianę w wampirycę. To symboliczny gest porzucenia dotychczasowej tożsamości na rzecz nowej, pozornie suwerennej egzystencji. Gdy

⁶¹² Tamże, s. 185.

⁶¹³ Podobny motyw pojawia się w *Nosferatu* (2024) Roberta Eggersa – remake’u *Nosferatu – symfonia grozy* z 1922 roku w reżyserii Friedricha Wilhelma Murnau, który z kolei był luźno inspirowany *Draculą* Stokera. Ellen, główna bohaterka obrazu Eggersa, również ma obsesję śmierci i lunatykuje.

⁶¹⁴ Tamże, s. 190.

mężczyzna odmawia, kobieta nie rezygnuje. Podczas jednego z nocnych spotkań decyduje się na inicjację seksualną, licząc na to, że akt ten wymusi na nim ugryzienie i tym samym „przypieczętowanie” jej przemiany. Owa cielesna „ofiarność” nie jest jednak wyrazem autentycznej wolności, lecz desperacką próbą podporządkowania sobie mężczyzny – wpisania się w jego wizję, by uzyskać pozór sprawczości. Choć Lucy rzekomo wybiera sama, jej decyzja zostaje wpisana w system, który sankcjonuje władzę mężczyzny nad kobiecym ciałem i pragnieniem. Obnaża to pozorność jej autonomii: ostatecznie to Dracula decyduje, czy i kiedy metamorfoza nastąpi:

nie mam już w sobie godności i żadnego skrupowania. Oddałam mu to, co dobra dziewczyna zachowałaby dla męża, ofiarowałam mu się jak kwiat gotowy do zerwania. Podjęłam ostateczną decyzję i on o tym wie, co dostrzegam w jego pełnym pogardy spojrzeniu. Wciąż odczuwa odrazę, że domagałam się prawa wyboru. Chce jednak usłyszeć moją zgodę, by przypieczętować naszą więź niczym zaklęcie wypowiedziane wśród podmuchów nocnego, chłodnego powietrza⁶¹⁵.

W tym kontekście szczególnie istotne staje się to, że Lucy łamie umowę zawartą z własnej woli (narzeczeństwo), kierując się chęcią przekroczenia granic. Zdrada staje się tu nie tylko aktem cielesnym, ale symbolicznym – manifestacją poddania się marzeniu o nieśmiertelności, wolności i potędze. Wybór bohaterki wynika więc wyłącznie z dążenia do spełnienia własnych pragnień, co – interpretowane w kontekście pseudofeminizmu – powoduje instrumentalizację innych relacji.

Przemiana w wampiryzę nie następuje, a kobieta zapada na tajemniczą chorobę i jest bliska śmierci. Vlad odwiedza ją ponownie, lecz tym razem bohaterka zaprasza go do łóżka i prosi o zakończenie jej życia. Gdy wampir pochyla się nad nią, Lucy gryzie go i wysysa jego krew – będącą swoistym derridiańskim farmakonem (powoduje zarówno chorobę, jak i uzdrowienie) – by samodzielnie dokończyć proces transformacji. Następnie ponownie uprawia z nim seks – już nie z wyrachowania, lecz z chęci spełnienia własnych pragnień: „z każdym jękiem pozbywam się resztek dawnej siebie, a z każdym ruchem powtarzam sobie, że zarówno moje ciało, jak i dusza należą do mnie i że dawna Lucy Westenra zniknęła na zawsze. Oddałam się nie Vladowi, ale nowemu światu, gdzie dostanę to, czego tylko zapragnę”⁶¹⁶.

⁶¹⁵ Tamże, s. 313.

⁶¹⁶ Tamże, s. 357.

Tak skonstruowany akt kobiecej emancypacji jest jednak problematyczny. Działania protagonistki, choć pozornie wyrażają swobodę i samostanowienie, stanowią emanację pseudofeminizmu, w którym potrzeba autonomii jednostki zostaje oderwana od odpowiedzialności za innych. Lucy zdradza narzeczonego, któremu sama wcześniej przyrzekła miłość i wierność, kierując się wyłącznie własnymi pragnieniami. Jej zachowanie ukazuje paradoks niezależności opartej na jednostkowym spełnieniu. Nie jest to wolność uwzględniająca innych, lecz egocentryczna – realizowana kosztem relacji i zobowiązań emocjonalnych.

Kobieta ucieka, po czym, by przypieczętować swoją metamorfozę, zabija przypadkowego mężczyznę i ukrywa się w rodzinnym grobowcu. Nieświadomie przyciąga sieroty, co stanowi czytelne nawiązanie do oryginału, w którym Lucy mordowała właśnie dzieci. W wersji Dao bohaterka odmawia jednak wysysania z nich krwi. Mimo to jej dawni przyjaciele oraz narzeczoney nie dają wiary jej zapewnieniom i podejmują próbę jej zgładzenia. Lucy do samego końca pozostaje konsekwentna: „sama dokonałam tego wyboru. Nie rozumiałam go w pełni, ale chcę, byście wiedzieli, że podjęłam tę decyzję bez względu na to, jak wielkim błędem się okazała”⁶¹⁷. W przeciwieństwie do powieści Stokera, bohaterka nie ginie. Ucieka w Karpaty, gdzie dołącza do pozostałych żon Draculi. Jej dalsze losy są tematem drugiego tomu – *So Blooms the Dawn* (pol. *Tak rozkwita świt*) – którego premierę zaplanowano na jesień 2025 roku.

Kiedy nadciąga mgła to wśród omawianych retellingów powieść, w której idee postfeministyczne zostają najpełniej rozwinięte. Autorka eksponuje nierówności płciowe – charakterystyczne dla społeczeństwa wiktoriańskiego, lecz wciąż rozpoznawalne we współczesnych kontekstach – wskazując, że zmiany kulturowe i prawne nie zawsze przekładają się na rzeczywistą równość. Szczególną uwagę poświęca problemowi podwójnych standardów moralnych dotyczących seksualności oraz społecznych oczekiwań wobec kobiet w sferze relacji i cielesności. Dao wykreowała zniuansowany portret kobiety, która jest uwikłana w konflikt między indywidualnymi aspiracjami a społecznymi zobowiązaniami i wymyka się jednoznacznym odpowiedziom.

⁶¹⁷ Tamże, s. 415.

Zarazem niektóre wybory protagonistki budzą wątpliwość i wymagają odczytania w kategoriach pseudofeminizmu.

III.3. „Wiemy, czy jesteśmy, lecz nie wiemy, czym możemy być”⁶¹⁸...

Kwestia Shakespeare'owskiej Ofelii doskonale oddaje wydźwięk współczesnych retellingów utworów z kanonu literatury zachodniej. W odróżnieniu od przetworzeń baśni, których zasadniczym celem pozostaje krytyka i demontaż struktur społeczeństw patriarchalnych, reimaginacje omówione w tym rozdziale pracy ujawniają szersze spektrum problematyki. Niemniej zagadnienie męskości pozostaje w nich w znacznym stopniu pomijane – wyjątek stanowi dylogia Gong i postać Romy – u Reid ponownie pojawia się figura mężczyzny-opresora, zaś pozostałe autorki nie przywiązują większej wagi do konstruowania pogłębionych męskich portretów. Należy zatem podkreślić, iż potencjał tkwiący w możliwościach dekonstrukcji i rewizji wzorców męskości pozostaje w tych narracjach w dużej mierze niewykorzystany.

W analizowanych utworach pojawiają się także wątki związane z tożsamością etniczną, płciową oraz orientacją seksualną, choć wyraźniejsze rozwinięcie zyskują one jedynie w utworach Gong. Elementy queerowe obecne u Dao sprawiają wrażenie *queerbaitingu*, a jednocześnie to właśnie ona jako jedyna w zniuansowany i interesujący sposób umotywowwała zmianę pochodzenia etnicznego swoich bohaterek i bohaterów.

W powieściach, którym poświęciłam uwagę w tym rozdziale, najpełniej ujawniają się związki z postfeminizmem, który przybiera formę zbliżoną do pseudofeminizmu, ale występuje też w wariacie „wzmacniającym”. Ten pierwszy jest w pewnym stopniu obecny u Dao oraz u Reid, u której zyskuje wyrazistszą postać poprzez karykaturalne przedstawienie kobiecych lęków i doświadczeń, co prowadzi do ich, zapewne niezamierzonej, deprecjacji i banalizacji. Druga forma, związana z narracjami emancypacyjnymi i eksponującymi sprawczość bohaterek, wybrzmiewa przede wszystkim u Dao i Gong, gdzie widoczne są próby reinterpretacji kanonicznych wzorców w duchu afirmacji kobiecości i różnorodnych form podmiotowości. Zarazem – w przeciwieństwie do omawianych wcześniej retellingów baśni – w analizowanych w tym rozdziale renarracjach raczej nie wybrzmiewają postulaty czwartej fali feminizmu.

⁶¹⁸ W. Shakespeare, *Hamlet* [w:] tegoż, *Tragedie*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 2016, s. 341.

Odpowiadając na pytanie o oryginalność i innowacyjność reinterpretacji utworów kanonicznych, zawarte we wstępie do rozważań nad nimi, należy stwierdzić, że cechuje je większa wielowątkowość i narracyjna złożoność niż w przypadku reimaginacji baśni. Pojawia się w nich szersze spektrum problemów, związanych nie tylko *stricte* z tożsamością bohaterów i bohaterek. Ponadto trudno je klasyfikować jako literaturę z kategorii young adult – wpisują się raczej w kategorię new adult kierowaną do nieco dojrzałych czytelników i czytelniczek. Taka charakterystyka może wynikać również z faktu, że pierwowzory tych retellingów pierwotnie były kierowane do dorosłej publiczności, a współczesne reinterpretacje zachowują tę perspektywę.

ZAKOŃCZENIE

„Przeszłość nigdy nie umiera. Nie jest nawet przeszłością”⁶¹⁹

Słowa Williama Faulknera doskonale oddają ideę imaginarium literackich retellingów. Współczesne przetworzenia pokazują bowiem, że dawne opowieści nie należą wyłącznie do zamkniętego, historycznego porządku, lecz pozostają żywe i podatne na ciągłe reinterpretacje. Pisarze i pisarki ujawniają, że prze-pisywane historie nie są jedynie martwym dziedzictwem, ale dynamiczną matrycą znaczeń, do której powracają, by konfrontować ją z aktualnymi pytaniami, wartościami i lękami. W tym procesie pojawiają się także nowe kreacje tożsamości – bohaterowie i bohaterki zostają przepisani, by oddawać różnorodność współczesnych doświadczeń, perspektyw płciowych, kulturowych czy etnicznych. Dzięki temu retelling staje się przestrzenią negocjowania tego, kim jesteśmy dziś i jak pozycjonujemy się wobec standardów minionych epok.

Moja praca wyrosła z przekonania, że popkulturowe prze-pisywanie dzieł ważnych dla kultury zachodnioeuropejskiej nie dezawuuje ich, nie jest niepotrzebne ani nie fałszuje i nie parodiuje dzieł uznanych twórców i twórczyń. Rozmiar i długotrwała obecność tego trendu na rynku wydawniczym świadczą zarówno o jego atrakcyjności, jak i o społecznej potrzebie jego tworzenia. Jak wielokrotnie wspominałam, obecnie retellingów jest nie tylko bardzo dużo, ale wciąż powstają nowe. Nawet po zakończeniu głównych prac nad dysertacją wielokrotnie uaktualniałam ją o wzmianki o nowo wydanych reinterpretacjach. Kwerendy, które przeprowadzałam podczas pisania książki *So, they killed Cassandra first 'cause she feared the worst* – bohaterki retellingów mitów w najnowszej literaturze kobiet z kręgu anglosaskiego w ujęciu (post)feministycznym uzmysłowiły mi, że stworzenie kompendium retellingów, nawet po zawężeniu ich do konkretnych kategorii (mity, literatura anglosaska), jest niewykonalne. Natomiast z

⁶¹⁹ W. Faulkner, *Requiem dla zakonnic*, tłum. W. Niepokólczycki, Warszawa 1980, s. 60.

pewnością można, a wręcz należy, badać wycinki tego rozległego nurtu literatury, czego dowodem jest ta rozprawa.

W pierwszym rozdziale przedstawiłam koncepcję kanonu literackiego oraz jego współczesne postrzeganie, wskazując na znaczenie wybranych nurtów feministycznych – głównie postfeminizmu i czwartej fali – jako tła dla analizy konstruowania modeli kobiecości i męskości w kulturze popularnej. Odniosłam się też do teorii męskości Raewyn Connell, pomocnej w interpretacji relacji płci w omawianych tekstach. Omówiłam funkcje tradycyjnej baśni oraz kierunki jej współczesnych rewizji, a także przedstawiłam zjawisko literatury young adult i new adult, które stanowią istotny kontekst dla dalszych analiz. Najważniejszą częścią tego rozdziału było przedstawienie różnych definicji retellingu oraz zaproponowanie własnej w odniesieniu do już istniejących w polu literaturoznawstwa. Dzięki temu możliwe było nakreślenie ram, w których można badać zarówno rewizje klasycznych opowieści, jak i sposoby ich współczesnej recepcji.

Następnie skoncentrowałam się na wieloaspektowych reinterpretacjach baśni, porządkując je w formie czterech uzupełniających się obszarów analitycznych. W pierwszym przyjrzałam się renarracjom, w których centralnym motywem jest walka bohaterów z opresyjnym, androcentrycznym systemem funkcjonującym w dystopijnych światach przedstawionych. Później omówiłam reimaginacje zmieniające zakończenia losów protagonistek, a tym samym przekształcające ideowe przesłanie pierwowzorów. Kolejna część dotyczyła retellingów redefiniujących postaci antagonistów i antagonistek – zwłaszcza zjawiska demonstryfikacji tradycyjnych „czarnych charakterów”. W ostatnim podrozdziale skupiłam się natomiast na utworach eksplorujących możliwości dekonstrukcji ról i stereotypów płciowych. Większość omawianych reinterpretacji (poza dylogią *Malice/Misrule* Heather Walter) można wpisać w kategorię young adult.

W ostatnim rozdziale skupiłam się na retellingach dzieł należących do kanonu zachodnioeuropejskiego. Analizowałam powieści inspirowane dramatem Shakespeare’a, a także reimaginacje klasyki literatury gotyckiej, czyli *Frankensteina* Mary Shelley oraz *Draculi* Brama Stokera. Omawiane utwory, w zdecydowanej większości wpisujące się w nurt literatury new adult, pozwoliły mi prześledzić, w jaki

sposób twórczynie transformują teksty zakorzenione w tradycji, dostosowując je do wrażliwości współczesnych odbiorców i odbiorczyń.

W omawianych utworach najpełniej ujawniła się perspektywa postfeministyczna – jak wspominałam, oceniana przez badaczki feministyczne w różnoraki sposób. Nie oceniam jej negatywnie – wręcz przeciwnie, w jej ramach pojawiają się interesujące możliwości reinterpretacji tradycyjnych motywów, pozwalające na podejmowanie istotnych problemów społecznych w sposób zrozumiały i atrakcyjny dla współczesnych czytelników i czytelniczek. Choć tematyka ta jest często przedstawiana w sposób uproszczony, charakterystyczny dla popkultury, nie umniejsza to jej znaczenia jako pola refleksji nad aktualnymi wyzwaniami kulturowymi. Większość bohaterek wpisuje się w ideę tzw. *empowermentu*, czyli wzmocnienia – stają się wzorami dla czytelniczek, pokazując, że warto walczyć o siebie, swoje marzenia i redefiniować lub negocjować role płciowe. Postfeministyczne wątki w omawianych powieściach i opowiadaniach obejmują także samodzielność, świadome podejmowanie decyzji czy eksplorację seksualności.

W wybranych przeze mnie utworach są poruszane kwestie trudne, charakterystyczne dla tematów konstytutywnych czwartej fali feminizmu, takie jak problemy stereotypów dotyczących wieku, wyglądu i działań kobiet, *victim blaming*, kultura gwałtu czy uprzedmiotowienie kobiecego ciała. Dzięki temu odbiorczynie mogą uświadomić sobie, jakie zachowania są w myśl dzisiejszych norm nieetyczne i że należy się im przeciwstawiać. Autorki i autor wskazują także, że kobiety mogą aktywnie uczestniczyć w życiu politycznym i społecznym, podejmując rozmaite inicjatywy oraz angażując się w działania na rzecz zmian. Motywacja bohaterek wydaje się kreowana w duchu tez Sary Ahmed zawartych w *Killjoy Manifesto* (2017) – opartych na motywie feministycznej „psujabawy”, która poprzez odmowę podtrzymywania pozornej harmonii ujawnia strukturalne formy przemocy i nierówności. W tym ujęciu gniew, sprzeciw i nienormatywne afekty nie są oznaką porażki czy nadmiaru emocjonalności, lecz ważnymi narzędziami poznawczymi i politycznymi, pozwalającymi nazwać to, co dotąd było wypierane. Postawy bohaterek wpisują się tym samym w rozumienie feminizmu jako praktyki „zakłócającej” – świadomie wystawiającej się na stygmatyzację, lecz koniecznej dla utrzymania krytycznego potencjału dyskursu emancypacyjnego.

Warto jednak podkreślić, że w niektórych retellingach pojawiają się narracje wyraźnie pseudofeministyczne, w których walka kobiet z patriarchalnym systemem władzy zostaje ukazana w sposób trywializujący. Takie przedstawienia mogą nie tylko spłycać percepcję problematyki równościowej, lecz także przyczyniać się do jej częściowej delegitymizacji w odbiorze społecznym. Poprzez redukcję złożonych mechanizmów władzy i struktur społecznych do powierzchownych, spektakularnych gestów, w historiach tych dochodzi do reprodukcji stereotypów i ograniczenia potencjału krytycznego dyskursu feministycznego. Nie zgadzam się jednak z poglądem, że współczesne retellingi baśni tkwią w postfeministycznym impasie, a

za iluzją sprawczej, zbuntowanej i samoświadomej bohaterki kryje się znajomy schemat: jednostkowa przemiana i spektakularny sukces, usankcjonowany zdobyciem miłości lub władzy, a najlepiej ich obu. Analizowane tu powieści nie tyle zatem opowiadają klasyczne baśnie „na nowo”, ile w nowy sposób prezentują ten sam przekaz; bohaterka nadal musi udowodnić swoją wartość — tyle że już nie jako idealna wybranka serca, dobra, niewinna i życzliwa, lecz jako inspirująca i utalentowana liderka. Sam retelling jako odmiana gatunkowa staje się zresztą wtórny i skostniały, operując ograniczonym i powtarzalnym repertuarem strategii intertekstualnych gier z tradycją baśniową⁶²⁰.

Teza o ich skostnieniu i powtarzalności opiera się na redukcji analizowanych narracji do jednolitego modelu postfeministycznego. Takie spojrzenie jest pominięciem bądź przemilczeniem uwikłań tych narracji w czwartą falę feminizmu, która wprowadza dodatkowe wątki i modele kobiecej podmiotowości — np. współpracę, solidarność, relacyjność czy refleksję nad systemowymi ograniczeniami. Dzięki temu działania bohaterek nie sprowadzają się wyłącznie do jednostkowej przemiany i spektakularnego sukcesu. Ponadto twierdzenie badaczki opiera się na założeniu, że współczesny feminizm — zwłaszcza w jego popkulturowych artykulacjach — jest formacją jednorodną i łatwą do jednoznacznej kategoryzacji, a nie hybrydą zróżnicowanych nurtów. Perspektywa ta opiera się również na milczącym założeniu, iż popkultura może funkcjonować poza utrwalonymi schematami reprezentacji i narracyjnymi uproszczeniami.

Nieco inaczej wygląda kwestia wzorców dla męskich czytelników. W większości omawianych utworów bohaterowie pozostają na drugim planie lub są prezentowani w negatywnym świetle, co sprawia, że liczba alternatywnych modeli dla chłopców jest

⁶²⁰ W. Kostecka, *Disneyfikacja literatury young adult: powieściowe retellingi baśni z perspektywy postfeministycznej*, dz. cyt., s. 52.

znacznie mniejsza. Wśród wyjątków pojawiają się jednak reprezentacje heteronormatywnych męskości niehegemonicznych i niepatriarchalnych, męskości queerowych czy męskich postaci wyrażających pragnienie „tacierzyństwa” – stanowiące interesujące propozycje różnorodności doświadczeń mężczyzn, umożliwiające odbiorcom i odbiorczyniom identyfikację z wieloma sposobami przeżywania ról społecznych.

Kolejnym komponentem, który często pojawiał się w badanych retellingach, jest różnorodne pochodzenie etniczne bohaterów i bohaterek oraz ich przynależność do społeczności niehetero- i cishnormatywnych. Obecność takich tożsamości pozwala wzbogacić narracje, oferując czytelnikom i czytelniczkom możliwość identyfikacji z postaciami, które odzwierciedlają szerokie spektrum doświadczeń kulturowych, płciowych i seksualnych. Warto jednak zaznaczyć, że w wielu przypadkach wątki te są problematyczne – np. *queerbaiting*, czyli jedynie sugerowanie queerowości lub nieheteronormatywności bez jakiegokolwiek rozwinięcia tego aspektu, albo uproszczone przedstawienia pochodzenia etnicznego, które mogą sprowadzać inne kultury do stereotypów i ozdobników. W kontekście postaci czarnych lub wywodzących z innych mniejszości etnicznych sformułować też czasem można zarzut tzw. *racebendingu*, czyli powierzchownej zmiany koloru skóry postaci bez realnej zmiany jej kontekstu kulturowego, co osłabia autentyczność reprezentacji. Obecność takich bohaterów i bohaterek bywa jedynie tokeniczna, czyli pozorna, wyłącznie rytualno-symboliczna.

Inną istotną wartością omawianych retellingów, niezwiązaną *stricte* z kreowaniem tożsamości, jest ich funkcja pomostu między dziedzictwem kulturowym a współczesnością. Teksty te umożliwiają młodym odbiorcom i odbiorczyniom zapoznanie się z dawnymi opowieściami i często zachęcają do sięgania po „oryginały”, pełniąc tym samym rolę edukacyjną i popularyzatorską. W reinterpretacjach obecny jest element ludyczny – wyraża się zarówno w zabawie formą i konwencją, jak i w kreatywnym przekształcaniu znanych wątków – który stymuluje ciekawość i zachęca do eksploracji „pierwowzorów”. Istotne jest przy tym, że renarracje te nie karykaturują pierwowzorów. Wręcz przeciwnie: ukazują zawartą w nich ponadczasową wartość jako kanwę lub matrycę, na której można budować nowe narracje dostosowane do współczesnych

realiów i problemów. Nawet gdy autorzy i autorki krytycznie odnoszą się do niektórych treści dawnych historii, wskazując na ich nieprzystawalność do obecnych norm społecznych i wartości, sama opowieść okazuje się na tyle uniwersalna i elastyczna, że możliwe jest jej przekształcenie bez utraty znaczenia. Retellingi mają zatem podwójną funkcję: z jednej strony umożliwiają krytyczne spojrzenie na dziedzictwo kulturowe, z drugiej – dowodzą trwałości i aktualności klasycznych narracji, pokazując, że dobrze skonstruowana opowieść może służyć jako inspirująca podstawa dla nowych wersji, które trafniej i w atrakcyjniejszy dla czytelników sposób podejmują dzisiejsze problemy. Mimo zróżnicowanego, czasem wręcz relatywnie niskiego poziomu artystycznego tych powieści, należy docenić ich rolę jako łącznika między tradycją a nowoczesnością.

Wyniki badań pozwalają na jeszcze jeden istotny wniosek – procesom przetworzenia najczęściej podlegają baśnie o wysokim stopniu rozpoznawalności, zazwyczaj napisane przez braci Grimm, zakorzenione w globalnym obiegu kulturowym i funkcjonujące jako uniwersalne matryce narracyjne. Oczywiście pojawiają się także reimaginacje mniej znanych historii (choć przeważnie także stworzonych przez Grimmów), np. *Trzynaste dziecko* Erin A. Craig – retelling *Kumy Śmierci*, *Dom soli i łez* tej samej autorki – retelling *Stańcowanych pantofelków*. Są to jednak teksty zdecydowanie rzadsze. W przypadku retellingów dramatów lub powieści z kanonu literatury zachodniej kwestia wygląda nieco inaczej. Choć w literaturze anglojęzycznej powstają reinterpretacje bardzo zróżnicowanych tekstów, na polski rynek trafiają przede wszystkim te, które odwołują się do utworów dobrze znanych rodzimej publiczności. Zjawisko to potwierdza, że popularność „oryginału” oraz jego kulturowa rozpoznawalność znacząco wpływają na kierunki i możliwości współczesnych rewizji literackich.

Mam nadzieję, że moja rozprawa stanie się impulsem do szerszej dyskusji o roli i miejscu retellingów we współczesnej kulturze literackiej w Polsce – zarówno w badaniach akademickich, jak i wśród czytelników oraz czytelniczek. Postrzegam je nie jako efemeryczną modę, lecz jako istotny obszar twórczości, który ujawnia dynamikę zmian kulturowych i społecznych, a zarazem pozwala odkrywać klasyczne teksty na nowo. Liczę, że wyniki moich analiz zachęcą do dalszych badań, porównań i krytycznej refleksji nad tym, w jaki sposób współczesne renarracje nie tylko reinterpretują tradycję,

ale też współtworzą jej przyszłość oraz otwierają przestrzeń dla kolejnych głosów, perspektyw i pytań.

Interesującym kierunkiem dalszych badań mogłaby być również analiza funkcjonowania retellingów w obiegu kultury popularnej i ich transmedialnych przekształceń – zwłaszcza w adaptacjach filmowych, serialowych czy komiksowych – które dodatkowo modyfikują sensy obecne w literackich renarracjach. Warto także przyjrzeć się recepcji czytelniczej tych tekstów oraz temu, w jaki sposób znajomość pierwowzorów wpływa na ich interpretację i odbiór. Istotnym obszarem dalszych dywagacji mogłoby być również pogłębienie refleksji nad reprezentacjami męskości interpretowanymi w świetle innych współczesnych ujęć teoretycznych. Takie rozważania mogłyby nie tylko pogłębić nasze rozumienie funkcjonowania tych narracji w kulturze popularnej, ale także ukazać, w jaki sposób reinterpretacje znanych z kultury tekstów literackich kształtują współczesne wyobrażenia o tożsamości, relacji społecznych i władzy, a także pokazać rolę kultury popularnej w kształtowaniu nowych modeli podmiotowości i renegotjowaniu znaczeń dawnych opowieści.

Z tej perspektywy retellingi nie tyle „unowocześniają” dawne opowieści, ile uruchamiają proces ich ponownych narodzin w obliczu problemów współczesności. Retelling przestaje być depozytem uniwersalnych, ahistorycznych prawd, a staje się dynamicznym narzędziem krytycznego myślenia – zdolnym zarówno do reprodukcji dominujących porządków, jak i do ich podważania. To właśnie na styku tradycji i jej reinterpretacji ujawnia się ten największy potencjał współczesnych reinterpretacji, który, jak zauważył Faulkner, dowodzi, że przeszłość nigdy nie umiera i nigdy nie jest tylko przeszłością.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotowa

- Bayron K., *Cinderella Is Dead*, tłum. Z. Kościuk, Kraków 2022.
- Chainani S., *Piękno i bestie. Niebezpieczne baśnie*, tłum. M. Kaczarowska, Warszawa 2022.
- Dao J.C., *Kiedy nadciąga mgła*, tłum. M. Kęsy, Oświęcim 2025.
- Gong C., *Our Violent Ends. Burzliwe zakończenia*, tłum. M. Kaczarowska, Warszawa 2022.
- Gong C., *These Violent Delights. Gwałtowne pasje*, tłum. M. Kaczarowska, Warszawa 2022.
- O'Neill L., *Pod taflą*, tłum. A. Goździkowski, Poznań 2019.
- Reid A., *Lady Makbet*, tłum. A. Kłosiewicz, Kraków 2024.
- Walter H., *Malice*, tłum. E. Skórska, Warszawa 2022.
- Walter H., *Misrule*, tłum. E. Skórska, Warszawa 2023.
- White K., *Mroczne dzieje Elizabeth Frankenstein*, tłum. R. Oślizło, Białystok 2019.

Bibliografia przedmiotowa

- [b.a.], *Genre Glossary [w:] 2015 Novel and Short Story Writer's Market*, red. R. Randall, Cincinnati: Writer's Digest Books, 2014.
- [b.a.], *Kalynn Bayron: Author of „Cinderella Is Dead”. Interview by Melissa Montovani, „Room”, <https://roommagazine.com/kalynn-bayron-author-of-cinderella-is-dead/>, [dostęp: 15.01.2024].*
- [b.a.], *Kobiety bez wstydu! O zjawisku slut-shaming*, „Krytyka Polityczna”, 23 maja 2014, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/kobiety-bez-wstydu-o-zjawisku-slut-shaming/>, [dostęp: 25.08.2025].
- [b.a.], *Rape Culture, Victim Blaming, And The Facts*, „Inside Southern”, <https://inside.southernct.edu/sexual-misconduct/facts>, [dostęp: 6.07.2025].
- Aapola S., Gonick M., Harris A., *Young Femininity: Girlhood, Power and Social Change*, Basingstoke 2005.
- Abramowska J., *Serie tematyczne [w:] J. Abramowska, Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995.
- Adamus M., *Młodzi dorośli trzęsą rynkiem wydawniczym. Przyglądamy się literaturze young adult*, „Krytyka Polityczna”, 18 lutego 2023, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/magdalena-adamus-mlodzi-dorosli-young-adult-literatura-rynek-wydawniczy>, [dostęp: 30.01.2026].
- Adaptation in Young Adult Novels: Critically Engaging Past and Present*, red. D.E. Lawrence, A.L. Montz, Londyn 2020.
- Adkins L., *Passing on Feminism: From Consciousness to Reflexivity?*, „European Journal of Women's Studies” 2004, nr 4.

- Adriaens F., *Post Feminism in Popular Culture: A Potential for Critical Resistance?*, „Politics and Culture” 2009, nr 4.
- Adriaens F., Van Bauwel S., *Sex and the City: A Postfeminist Point of View? Or How Popular Culture Functions as a Channel for Feminist Discourses*, „Journal of Popular Culture” 2014, nr 1.
- Ahmed S., *Killjoy Manifesto*, wydanie internetowe: https://queertheoryvisualculture.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/01/ahmed_killjoy-manifesto.pdf, [dostęp: 22.12.2025].
- Aitkenhead D., *Laura Bates Interview: ‘Two Years Ago, I Didn’t Know What Feminism Meant’*, „The Guardian”, 24 stycznia 2014, <http://www.theguardian.com/world/2014/jan/24/laura-bates-interview-everyday-sexism>, [dostęp: 20.12.2025].
- Alexander P., *Introduction: Why This Book?* [w:] *Sex Work: Writings by Women in the Sex Industry*, red. F. Delacoste, P. Alexander, Pittsburgh 1987.
- Aliyev J., Ghassan R., *Cinderella Goes Cyborg: Post-human Re-Imagining of Fairy Tale in Marissa Meyer’s „Cinder”*, „International Journal of Languages’ Education and Teaching” 2020, nr 1.
- Andersen H.C., *Baśnie. Tom I*, tłum. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1967.
- Andrews J.F., Kuiyi S., *The Traditionalist Response to Modernity: The Chinese Painting Society of Shanghai* [w:] *Visual Culture in Shanghai, 1850s–1930s*, red. J.C. Kuo, Waszyngton 2007.
- Annals of the Kingdom of Ireland*, t. I, red. J. O’Donovan, Dublin 1856.
- Antinora S., *“Eliminating the Female”: The Problematics of the State and Gender in Macbeth*, „Feminist Studies in English Literature” 2013, nr 3.
- Apter E., *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Londyn–Nowy Jork 2013.
- Arcimowicz K., *Nowe wzory relacji mężczyzna — dziecko w polskich mediach* [w:] *Media elektroniczne – kreujące obraz rodziny i dziecka*, red. J. Izdebska, Białystok 2008.
- Ashman H., *Wyznanie Urszuli*, tłum. M. Robaczewski, <https://lyricstranslate.com/pl/little-mermaid-ost-wyznanie-urszuli-poor-unfortunate-souls-lyrics.html>, [dostęp: 6.07.2025].
- Bacchilega C., *Fairy Tales Transformed?: Twenty-first-century Adaptations and the Politics of Wonder*, Detroit 2013.
- Bacchilega C., *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, Filadelfia 1997.
- Bacchicocchi C., *Mercutio and Romeo: An Analysis of Male Friendship in the Renaissance*, „Honors Theses” 2013, nr 64.
- Bailey P.J., *Women and Gender in Twentieth-Century China*, Nowy Jork 2012.
- Baluch A., *Archetypy literatury dziecięcej*, Wrocław 1993.
- Banet-Weiser S., *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*, Londyn 2018.
- Baran B., *Postmodernizm*, Kraków 1992.
- Barth J., *Literatura wyczerpania*, tłum. J. Wiśniewski [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wyb., opr. i wstęp Z. Lewicki, tłum. J. Anders i in., Warszawa 1983.
- Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, Warszawa 1998.
- Baumgardner J., *F’em! Goo Goo, Gaga, and Some Thoughts on Balls*, Seattle 2011.
- Baumgardner J., Richards A., *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future*, Nowy Jork 2000.

- Beckett L.S., *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*, Londyn–Nowy Jork 2009.
- Beckett S.L., *Little Red Riding Hood* [w:] *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, t. 2, red. D. Haase, Westport–Londyn 2008.
- Beckett S.L., *Recycling Red Riding Hood*, Londyn 2009.
- Bednarek M., *Babcine fatałaszkі — wokół wzorców genderowych w renarracjach „Czerwonego Kapturka”* [w:] *Queer i gender w nowych tekstach kultury dla dzieci i młodzieży*, red. M. Bednarek, A. Kocznur, Poznań 2022.
- Bednarek M., *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*, Poznań 2020.
- Bednarek M., *Czar opowieści. Dylogie Catherynne M. Valente oraz Salmana Rushdiego w kontekście Księgi tysiąca i jednej nocy*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2016, nr 28.
- Bednarek M., *Jaś i Małgosia w XXI wieku. O trawestacjach uwspółcześniających baśni w najnowszej literaturze polskiej*, „Literatura Ludowa” 2018, nr 6.
- Bednarek M., *Kopciuszki dla młodzieży. O rewritingach motywu ATU 510A w literaturze young adult*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2021, nr 3.
- Bednarek M., *Prince Charming na licencji? Totalizacja baśni*, „Literatura i Kultura Popularna” 2019, nr XXV.
- Bednarek M., *Ucieczka z zamkowej wieży, czyli o feministycznym prze-pisywaniu baśni w prozie polskiej po 1989 roku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, nr 2.
- Beekes R.S.P., *Etymological Dictionary of Greek*, t. II, Lejda 2009.
- Belbin D., *What is Young Adult Fiction?*, „English in Education” 2011, nr 2.
- Benn M., *Madonna and Child: Towards a New Politics of Motherhood*, Londyn 1998.
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. D. Danek, Warszawa 2010.
- Beynon J., *Masculinities and Culture*, Buckingham–Philadelphia 2002.
- Bieńkowska-Ptasznik M., *Tożsamość jednostki we współczesnym świecie* [w:] *Obywatelstwo i tożsamość w społeczeństwach zróżnicowanych kulturowo i na pograniczach. T. 1*, red. M. Bieńkowska-Ptasznik, K. Krzysztofek, A. Sadowski, Białystok 2006.
- Blazan S., *Fungal Horror and Vegetal Ontologies* [w:] *Haunted Nature: Entanglements of the Human and Nonhuman*, red. S. Blazan, Edynburg 2021.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem*, tłum. M. Szuster, A. Bielik-Robson, Kraków 2002.
- Bloom H., *Zachodni kanon. Książki i szkoła epok*, tłum. B. Baran, M. Szczubiałka, Warszawa 2019.
- Boruszkowska I., *Defekty. Literackie auto/pato/grafie*, Kraków 2016.
- Boyce Kay J., *Introduction: Anger, Media and Feminism: The Gender Politics of Mediated Rage*, „Feminist Media Studies” 2019, nr 4.
- Briggs K., *The Fairies in English Tradition and Literature*, Londyn–Nowy Jork 1976.
- Brooke Cameron S., *Virginia Woolf’s Post-Victorian Feminism* [w:] S. Brooke Cameron, *Critical Alliances: Economics and Feminism in English Women’s Writing, 1880–1914*, Toronto 2020.
- Brown L., *Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma* [w:] *Trauma: Explorations in Memory*, red. C. Caruth, Baltimore 1995.
- Brunsdon C., *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*, Londyn–Nowy Jork 1997.

- Budgeon S., *Emergent Feminist (?) Identities: Young Women and the Practice of Micropolitics*, „European Journal of Women's Studies” 2001, nr 1.
- Budgeon S., *Fashion Magazine Advertising: Constructing Femininity in the “Postfeminist” Era* [w:] *Gender & Utopia in Advertising: A Critical Reader*, red. L. Manca, A. Manca, Lisle 1994.
- Budidarma D., Sumarsono I., Nur Abida F.I., Moybeka A.M.S., *Gender Representation in Classic Fairy Tales: A Comparative Study of „Snow White and the Seven Dwarfs”, „Cinderella” and „Beauty and the Beast”*, „World Journal of English Language” 2023, nr 6.
- Butler J., *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*, Londyn–Nowy Jork 1993.
- Butler J., *Uwikłani w płęć*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2024.
- Calasanti T., Slevin K., *Age Matters: Realigning Feminist Thinking*, Nowy Jork–Londyn 2006.
- Całek A., *Retelling w literaturze fantasy: od renarracji do metafikcji* [w:] *Tekstowe światy fantastyki*, red. M. Leś, W. Łaskiewicz, P. Stasiewicz, Białystok 2017.
- Całek A., Olkusz K., Korczak A., Skowera M., *Ta dziwna instytucja zwana fantastyką młodzieżową*, „Creatio Fantastica” 2017, nr 1.
- Cart M., *Young Adult Literature: From Romance to Realism*, Illinois 2010.
- Chamberlain P., *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*, Cham 2017.
- Chamberlain S., *Fantasizing Infanticide: Lady Macbeth and the Murdering Mother in Early Modern England*, „College Literature” 2005, nr 2.
- Chappell B., *Would You Read Novels Aimed at ‘New Adults’?*, „The Guardian” 10 września 2012, <https://www.theguardian.com/books/2012/sep/10/new-adult-fiction>, [dostęp: 30.03.2024].
- Charles N., Wadia K., *New British Feminisms, UK Feminista and Young Women's Activism*, „Feminist Theory” 2018, nr 19(2).
- Chollet M., *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, tłum. S. Królak, Kraków 2019.
- Chowaniec U., N Skoczylas., *Grubancypacja. O grubości bez przepraszania*, Warszawa 2025.
- Chwin S., *Europa i kanon dla dorosłych* [w:] *Europejski kanon literacki. Dylematy XXI wieku*, red. E. Wichrowska, Warszawa 2012.
- Cielemęcka O., *Czas feminizmu* [w:] *Konteksty feministyczne. Gender w życiu społecznym i kulturze*, red. P. Chudzicka-Dudzik, E. Durys, Łódź 2014.
- Cleary R., *The Angel in the House: A Victorian Ideal of Domesticity*, „The Cultural Me”, 16 września 2018, <https://thecultural.me/the-angel-in-the-house-a-victorian-ideal-of-domesticity-945805>, [dostęp: 04.08.2025].
- Cochrane K., *All the Rebel Women: The Rise of the Fourth Wave of Feminism*, Londyn 2013.
- Cohan S., *Queer Eye for the Straight Guise* [w:] *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, red. D. Negra, Y. Tasker, Londyn 2007.
- Cole A., *Smashing the Heteropatriarchy: Representations of Queerness in Reimagined Fairy Tales*, „TEXT Journal” 2018, nr 2.
- Connell R., *Masculinities*, Berkeley–Los Angeles 2005.
- Connell R.W., Messerschmidt J.W., *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*, „Gender and Society” 2005, nr 6.

- Connor S., *Rewriting Wrong: On the Ethics of Literary Reversion* [w:] *Liminal Postmodernisms: The Postmodern, the (Post-)Colonial, and the (Post-)Feminist*, red. T. D'haen, H. Bertens, Amsterdam-Atlanta 1994.
- Corredera V.I., *Decommissioning the Bard: Chloe Gong's "These Violent Delights" as Anticolonial Edutainment*, „Comparative Drama” 2023, nr 1.
- Cott N.F., *The Grounding of Modern Feminism*, New Haven 1987.
- Coyne S.M., Linder J.R., Rasmussen E.E., Nelson D.A., Birkbeck V., *Pretty as a Princess: Longitudinal Effects of Engagement With Disney Princesses on Gender Stereotypes, Body Esteem, and Prosocial Behavior in Children*, „Child Development” 2016, nr 6.
- Craft C., „Kiss Me with those Red Lips”: *Gender and Inversion in Bram Stoker's Dracula*, „Representations” 1984, nr 8.
- Croker T.C., *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland*, Nowy Jork 2001.
- Curatolo B., *Queering "Happily Ever After": Queer Narratives Expose Heteronormalcy in Fairy Tales*, „Senior Honors Projects” 2012, nr 3.
- Curyłło-Klag I., *Of Mice and Women: Pat Barker's Retelling of the "Iliad"*, „Litteraria Copernicana” 2020, nr 3.
- Czarownice. *Studia z kulturowej historii fenomenu*, red. A. Anczyk, J. Doroszevska, K.M. Hess, Katowice 2017.
- Daly M., *Gyn/ecology. The Metaethics of Radical Feminism* (wersja elektroniczna), Boston 1978.
- Damrosch D., *Comparing the Literatures*, Princeton 2020.
- Damrosch D., *How to Read World Literature*, Chichester 2009.
- Damrosch D., *What Is World Literature?*, Princeton 2003.
- Davis A.Y., *Foreword* [w:] *Global Critical Race Feminism: An International Reader*, red. A.K. Wing, Nowy Jork 2000.
- Davis L., *Intensely Original: Disrupting the Horizon of Expectations of "Beauty and the Beast" in "A Curse so Dark and Lonely"*, „Study & Scrutiny: Research On Young Adult Literature” 2021, nr 1.
- Davis M.A., *A Brief Look at Feminism in Shakespeare's Macbeth*, „Inquiries Journal/Student Pulse” 2009, nr 1.
- Day K., Wray R., *Fourth-wave Feminism and Postfeminism: Successes and Failures. Transform*, „A Journal of the Radical Left” 2018, nr 4.
- Dąbrowski M., *Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000.
- Deem A., „Feminine, Not Feminist”. *Trad Truth-making on Social Media*, „Ethnologia Europaea” 2023, nr 2.
- Delmar R., *What is Feminism?* [w:] *What is Feminism?*, red. J. Mitchell, A. Oakley, Oksford 1986.
- Demir N., Başak Uysal M., *Young Adult Literature in an Age with Less Reader*, „Current Perspectives in Social Sciences” 2024, nr 2.
- Denfeld R., *The New Victorians: A Young Woman's Challenge to the Old Feminist Order*, Nowy Jork 1995.
- Długolecka-Pietrzak M., *Transfiksionalność, dialog, transpozycja, retelling : Smok Wawelski w literaturze dla dzieci i młodzieży* [w:] *Gady w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska, A. Borkowski i in., Siedlce 2023.

- Długołęcka-Pietrzak M., *Transformacje literatury dla dzieci : casus złotej rybki* [w:] *Ryby w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska, A. Borkowski i in., Siedlce 2022.
- Dobosiewicz I., *Od „Anioła domowego ogniska” do „Nowej Kobiety” : kwestia kobieca w wiktoriańskiej Anglii* [w:] *Między tradycją a nowoczesnością : tożsamość kobiety w przestrzeni domu, w historii, kulturze i na drogach emancypacji*, red. W. Laszczak, D. Ambroziak, B. Pudełko, K. Wysoczańska-Pająk, Opole 2014.
- Doroba-Sawa M., *W labiryncie męskiej tożsamości: hipermaskulinizacja versus feminizacja ciała i sublimacji osobowości*, „Przegląd Pedagogiczny” 2008, nr 2.
- Duits L., Zoonen L. van, *Headscarves and Porno-Chic: Disciplining Girls’ Bodies in the European Multicultural Society*, „European Journal of Women’s Studies” 2006, nr 13.
- Dunin-Dudkowska A., *Nowe czytanie dziewiętnastowieczności (na przykładzie powieści Nancy Springer „Enola Holmes. Przypadek zaginionego markiza”* [w:] *Reaktywacje dziewiętnastowieczności, t. II*, red. A. Dunin-Dudkowska, D. Piechota i in., Lublin 2024.
- Dworkin A., *Against the Male Flood: Censorship, Pornography, and Equality* [w:] *Feminism and Pornography*, red. D. Cornell, Oksford 2000.
- Dynkowska J., „Taka jak na obrazie”. O Sydonii von Borck w powieściach Elżbiety Cherezińskiej i Teresy Bojarskiej, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2025, nr 2.
- Dziamski G., *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996.
- Eco U., *O paru funkcjach literatury*, tłum. A. Wasilewska [w:] U. Eco, *O literaturze*, tłum. A. Wasilewska, J. Ugniewska, Warszawa 2003.
- Edwards C., *‘The Little Mermaid’ Remake Updates Original Lyrics to Include Consent, Songwriter Says*, „WRAL”, 7 kwietnia 2023, <https://www.wral.com/story/the-little-mermaid-remake-updates-original-lyrics-to-include-consent-songwriter-says/20801323/>, [dostęp: 22.11.2025].
- Edwards G., *Hobgoblin and Sweet Puck: Fairy names and natures*, Londyn 1974.
- Edwards T., *Men in the Mirror: Men’s Fashion, Masculinity and Consumer Society*, Londyn 1997.
- Erikson E.H., *Identity and the Life Cycle*, Nowy Jork 1994.
- Erikson E.H., *Identity: Youth and Crisis*, Nowy Jork 1968.
- Étiemble R., *Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire*, Paryż 1988.
- Evans-Wentz W.Y., *The Fairy-Faith in Celtic Countries*, Gerrards Cross 1990.
- Fairy-Tale TV*, red. P. Greenhill, J.T. Rudy, Londyn–Nowy Jork 2020.
- Faulkner W., *Requiem dla zakonnic*, tłum. W. Niepokólczycki, Warszawa 1980.
- Fenik K., *Grooming – uwodzenie dzieci w internecie* [w:] *Tabu seksuologii. [Wątpliwości, trudne tematy, dylematy w seksuologii i edukacji seksualnej]*, red. A. Jodko, Warszawa 2008.
- Ferriss S., Young M., *Introduction* [w:] *Chick-Lit: The New Woman’s Fiction*, red. też, Nowy Jork–Londyn 2006.
- Ferry L., *Jak żyć?*, tłum. E. Aduszkiewicz, konsult. A. Aduszkiewicz, Warszawa 2011.
- Figiel A., *Symbolika włosów w polskiej kulturze ludowej*, „Zeszyty Wiejskie” 2017, nr 23.
- Filipowska O., *Sezon na czerwień. Rzecz o Czerwonym Kapturku XXI wieku* [w:] *Bajkowe inspiracje literaturoznawców i kulturoznawców*, red. M. Zaorska, A. Grabowski, Olsztyn 2012.
- Fincher M., *Queering Gothic in the Romantic Age: The Penetrating Eye*, Nowy Jork 2007.

- Firestone S., *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, Nowy Jork 1970.
- Fitzpatrick T., *Green Is the New Black: Plant Monsters as Ecogothic Tropes; Vampires and Femmes Fatales* [w:] *Ecogothic Gardens in the long Nineteenth Century: Phantoms, Fantasy and Uncanny Flowers*, red. S. Edney, Manchester 2020.
- Fornalczyk A., *Piękna czy bestia, czyli o disneizacji popularnej literatury dziecięcej* [w:] *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Kraków 2011.
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009.
- Foucault M., *Porządek dyskursu: wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.
- Frąckowiak-Sochańska M., *(Post)feminizm – dyskurs egalitarny czy narzędzie generowania nierówności? Spór o obszary (nie)równości płci* [w:] *Spór o społeczne znaczenie społecznych nierówności*, red. K. Podemski, Poznań 2009.
- Freud S., *Wstęp do psychoanalizy. Część II: marzenia senne*, tłum. S. Kempnerówna i in, Warszawa 2003.
- Fromm E., *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, tłum. J. Marzęcki, wstęp K.T. Toeplitz, Warszawa 1972.
- Frye N., *Anatomia krytyki*, tłum. M. Bokiniec, Gdańsk 2012.
- Gamble S., *Postfeminism* [w:] *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, red. S. Gamble, Londyn 1998.
- Gąsowska L., *Fan fiction, czyli złoto dla zuchwałych. Pomiędzy pragnieniem narracji a realizacją opowieści* [w:] *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław 2009.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Kraków 2014.
- Genz S., *„I Am Not a Housewife, but...”: Postfeminism and the Revival of Domesticity* [w:] *Feminism, Domesticity and Popular Culture*, red. S. Gillis, J. Hollows, Nowy Jork-Londyn 2009.
- Genz S., Brabon B.A., *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*, Edynburg 2009.
- Gill R., *From Sexual Objectification to Sexual Subjectification: The Resexualisation of Women's Bodies in the Media*, „Feminist Media Studies” 2003, nr 1.
- Gill R., *Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility*, „European Journal of Cultural Studies” 2007, nr 10.
- Gill R., *The Affective, Cultural and Psychic Life of Postfeminism: 10 Years on*, „European Journal of Cultural Studies” 2017, nr 6.
- Gill R., *The Difficulties and Dilemmas of Agency and 'Choice' for Feminism*, „European Journal of Women's Studies” 2007, nr 14.
- Gill R., Herdieckerhoff E., *Rewriting the Romance: New Femininities in Chick Lit?*, „Feminist Media Studies” 2006, nr 4.
- Gill R., Scharff C., *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism, and Subjectivity*, Londyn 2013.
- Głos M., *(Anty)bohaterowie. Kreacje Odyseusza i Dedala w popfeministycznych retellingach greckich mitów* [w:] *Obszary polonistyki 7. (De)konstruowanie męskości*.

- (De)mitologizacje, (dez)iluzje i (de)heroizacje męskości w literaturze, kulturze i języku, red. K. Matuszko, M. Głos, K. Maciąg, B. Drozd, Rzeszów 2024.
- Głos M., *Kto uratuje Ariadnę? — palingeneza kreteńskiego mitu w popfeministycznych retellingach (na przykładzie Pani Labiryntu Magdy Knedler i Ariadny Jennifer Saint)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2023, z. 1.
- Głos M., *Mitologiczni celebryci. Prolegomena do badań nad retellingami mitów greckich w polskiej prozie ostatniego ćwierćwiecza*, „Tekstualia” 2025, nr 4.
- Głos M., *Od ofiarności do (nie)zależności. Interpretacja mitu o Demeter i Korze-Persefonie w postfeministycznych retellingach new adult*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2024 nr 1.
- Głos M., *Rebeliantka. Inanna jako bohaterka polskich retellingów mitów sumeryjskich*, „Tematy i Konteksty” 2024, nr 14.
- Głowiński M., *Kanon [w:] Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002.
- Gordon D., *Bad Girls from History: Wicked Or Misunderstood?*, South Yorkshire 2017.
- Goszczyńska M., *Secret Rooms, Locked Doors and Hidden Stories: Retelling “Bluebeard” as a Holocaust Narrative in Michèle Roberts’s “Ignorance”*, „Analyses/Rereadings/Theories: A Journal Devoted to Literature, Film and Theatre” 2020, nr 2.
- Gramsci A., *Zeszyty filozoficzne*, tłum. B. Sieroszewska, Warszawa 1991.
- Greenhill P., Kohm S., *„Hansel and Gretel” Films: Crimes, Harms, and Children*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2020, nr 1.
- Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, tłum. J. Łanowski, Wrocław 2008.
- Grimm J., Grimm W., *Baśnie braci Grimm*, t. I, tłum. E. Bielicka, Warszawa 1986.
- Gromkowska-Melosik A., *Power Girl i kontrowersje wokół (pop)kulturowej emancypacji kobiet współczesnych [w:] Kultura popularna. Konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik, Kraków 2010.
- Grosz E., *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, Londyn–Nowy Jork 1995.
- Grosz E., *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington 1994.
- Guillory J., *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago 1993.
- Haase D., *Feminist Fairy-Tale Scholarship [w:] Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, red. D. Haase, Detroit 2004.
- Haase D., *Response and Responsibility in Reading Grimms’ Fairy Tales [w:] The Reception of the Grimms’ Fairy Tales*, red. D. Haase, Detroit 1993.
- Hadžić A., *Feminism Repainting the Magic Formula: Gender Portrayal in Disney Movies*, praca magisterska, Uniwersytet w Mostarze, Mostar 2022.
- Haefele-Thomas A., *Introduction to Queer Gothic: ‘I Would Like, If I May, to Take You on a Strange Journey’ [w:] Queer Gothic. An Edinburgh Companion*, red. A. Haefele-Thomas, Edynburg 2023.
- Haggerty G.E., *Queer Gothic*, Urbana 2006.
- Halberstam J., *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham–Londyn 1995.
- Hallett M., Karasek B., *Fairy Tales in Popular Culture*, Peterborough 2014.
- Hałub S., *The Motif of Persephone in Sarah J. Mass’ “A Court of Thorns and Roses” Series*, „Acta Neophilologica” 2024, nr 1.

- Hammer R., Kellner D., *Third-Wave Feminism, Sexualities, and the Adventures of the Posts* [w:] *Women, Feminism, and Femininity in the 21st Century: American and French Perspective*, red. B. Mousli, E.-A. Roustang-Stoller, Nowy Jork 2009.
- Hawkins K., *Monsters in the Attic: Women's Rage and the Gothic*, „M/C Journal” 2022, nr 1.
- Helios J., Jedlecka W., *Urzeczywistnianie idei feminizmu w ogólnościowym dyskursie o kobietach*, Wrocław 2018.
- Hemmings C., *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*, Durham 2011.
- Hennard Dutheil de la Rochère M., *Queering the fairy tale canon* [w:] *Fairy Tales Reimagined*, red. S. Bobby, Jefferson–Londyn 2009.
- Henry A., *Catching a Wave: Reclaiming Feminism for the 21st Century*, Nowa Anglia 2003.
- Herman A., *Polska literatura young adult z reprezentacją LGBTQ+ w kontekście neoliberalnej asymilacji podmiotów queerowych*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2024, nr 1.
- Herz S.K., Gallo D.R., *From Hinton to Hamlet: Building Bridges between Young Adult Literature and the Classics*, Santa Barbara 1996.
- Hintz C., Tribunella E.L., *Reading Young Adult Literature: A Critical Introduction*, Peterborough–Ontario 2024.
- Hnatów J., Kostecka W., *Ćwierć wieku polskiej literatury młodzieżowej z perspektywy wrażliwości antropologicznej*, „Tekstualia” 2025, nr 4.
- hooks b., *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, Londyn 1982.
- hooks b., *Feminist Theory: From Margin to Center*, Londyn 1984.
- Horvath H., *Bella and the Beast: A Transformative Tale* [w:] *Twisted Mirrors: Reflections of Monstrous Humanity*, red. S. Alcorn, S. Nardi, Lejda 2012.
- Howson R., Hearn J., *Hegemony, Hegemonic Masculinity, and Beyond* [w:] *Routledge International Handbook of Masculinity Studies*, red. L. Gottzén, U. Mellström, T. Shefer, Oxon–Nowy Jork 2020.
- Hu S.X., *Toxic Royalty: Feminism and the Rhetoric of Beauty in Disney Princess Films*, „Inquiries Journal” 2020, nr 7.
- Huang M., *A Battle Against One's Soul: An Analysis of Lady Macbeth's Functions as the Other Self to Macbeth*, „International Journal of English Linguistics” 2020, nr 5.
- Hurley D.L., *Seeing White: Children of Color and the Disney Fairy Tale Princess*, „The Journal of Negro Education” 2005, nr 3.
- Hutcheon L., *A Theory of Adaptation*, Londyn–Nowy Jork 2013.
- Hutcheon L., *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, tłum. J. Margański [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., opr. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997.
- Irigaray L., *Éthique de la différence sexuelle*, Paryż 1984.
- Iwasiów I., *Gender dla średniozaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, Warszawa 2004.
- Izdebska A., Szajnert D., *Od redakcji*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, z. 2.
- Izdebska A., Szajnert D., *Wstęp* [w:] *Literatura prze-pisana. Od „Hamleta” do „slashu”*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Łódź 2015.
- Jackson R., *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londyn 1981.

- Jagernath J., Nupen D.M., *Pseudo-Feminism vs Feminism – Is Pseudo-Feminism Shattering the Work of Feminists?*, „Proceedings of The Global Conference on Women’s Studies” 2023, nr 1.
- Jakobsson Á., *Beware of the Elf! A Note on the Evolving Meaning of Álfar*, „Folklore” 2015, nr 2.
- Jameson F., *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Kraków 2011.
- Jameson F., *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tłum. P. Czapliński [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., opr. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997.
- Jaskulska S., *Współczesne rytuały przejścia z dzieciństwa do dorosłości: baśń o Śpiącej Królewnie* [w:] *Bajka, baśń, legenda i mit w naukowych opracowaniach*, red. A. Grabowski, M. Zaorska, Olsztyn 2016.
- Język równościowy*, red. A.M. Kola, E. Górka i in., wydanie elektroniczne.
- Jones C.A., Schacker J., *Marvelous Transformations: An Anthology of Fairy Tales and Contemporary Critical Perspectives*, Peterborough 2013.
- Jones R., *Romantasy: An Old Genre with a New Name*, „SFWA”, 25 lutego 2025, <https://www.sfw.org/2025/02/25/romantasy-an-old-genre-with-a-new-name/>, [dostęp: 21.11.2025].
- Joosen V., *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Detroit 2011.
- Kaczyńska B., „Because He’s Worth It”: Heroization of the Male Rescuer in Retellings of the “Sleeping Beauty” Tale Type, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2018, nr 24.
- Kalinowska E., *Cyjanofobia: Sinobrody od Perraulta do Ben Jellouna*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Romanica” 2022, nr 17.
- Kalloli A.T., Tyagi S., *Posthuman and Pandemic Elements in the Feminist Retellings of Fairy Tales in Marissa Meyer’s “Lunar Chronicles”*, „Research Result. Theoretical and Applied Linguistics” 2022, nr 8.
- Kane S., *Teaching and Reading New Adult Literature in High School and College*, Nowy Jork 2024.
- Kania I., *Kanon kultury: sztywna forma czy żywa treść*, „Znak” 1994, nr 7.
- Kaplan E.A., *Feminist Futures: Trauma, the Post-9/11 World and a Fourth Feminism?* „Journal of International Women’s Studies” 2003, nr 4(2).
- Kehinde K., *Women, Gender and Evolution: Reconsidering The Damsel in Distress in Disney Animations*, „Journal of Religious and Culture” 2022, nr 1.
- Keller J., *Making Activism Accessible: Exploring Girls’ Blogs as Sites of Contemporary Feminist Activism* [w:] *Girlhood and the Politics of Place*, red. C. Mitchell, C. Rentschler, Londyn 2016.
- Kérchy A., *Postmodern Reinterpretations of Fairy Tales: How Applying New Methods Generates New Meanings*, Lewiston 2011.
- Kérchy A., Praet S., *The Fairy Tale Vanguard: Literary Self-Consciousness in a Marvelous Genre*, Newcastle upon Tyne 2019.
- Kędzia-Klebeko B., *L’origine d’une peur incarnée – Gilles de Rais vel Barbe bleue par Charles Perrault*, „Romanica Silesiana” 2016, t. XI, nr 1.
- Kim L.S., „Sex and the Single Girl” in Postfeminism: The F Word on Television, „Television & New Media” 2001, nr 4.

- Kinser A.E., *Negotiating Spaces for/Through Third-Wave Feminism*, „NWSA Journal” 2004, nr 16.
- Kłusek O., *Prawda o kobiecie – feminizm i trywializacja w kobiecej prasie segmentu luksusowego w Polsce*, „Media – Biznes – Kultura. Dziennikarstwo i komunikacja społeczna” 2016, nr 1.
- Koch J., *Celtic Culture*, Santa Barbara 2006.
- Kochanowski J., Mizielińska J., *Queer studies* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik i in., Warszawa 2014.
- Konieczna E., *Baśń w literaturze i filmie. Rola baśni filmowej w edukacji filmowej dzieci w wieku wczesnoszkolnym*, Kraków 2005.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kostecka W., *Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue*, „Creatio Fantastica” 2016, vol. 2.
- Kostecka W., *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2014.
- Kostecka W., *Postfeminizm jako perspektywa rozważań nad kulturą popularną – propozycja metody badań literackiej fantastyki dla młodych dorosłych*, „Filoteknos” 2022, nr 12.
- Kowalczyk K., *Antagoniści we współczesnych renarracjach baśni na przykładzie czarownicy z „Jasia i Małgosi” braci Grimmów*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3.
- Kowalczyk K., *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru „Kinder- und Hausmärchen” Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni popularnej*, Wrocław 2016.
- Kowalczyk K., *Czy wszyscy znają Jasia i Małgosię? : problem kanonu baśniowego na przykładzie baśni ze zbioru „Kinder- und Hausmärchen” Wilhelma i Jakuba Grimmów*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2017, nr 2.
- Kowalczyk K., *I żyła długo... i ciągle na nowo — sposoby przekształcania baśni o Czerwonym Kapturku w kulturze współczesnej. Analiza wybranych przykładów*, „Literatura i Kultura Popularna” 2015, t. XXI.
- Kowalczyk K., *Sfilmuję ci bajeczkę... Pornograficzne adaptacje baśni na przykładzie „Czerwonego Kapturka”* [w:] *Bękarty X muzy. Filmowe adaptacje materiałów nieliterackich*, red. P. Dudziński, R. Dudziński, K. Kowalczyk, Wrocław 2015.
- Kowalczyk K., *Transformacje wzorców baśniowych w literaturze dziecięcej obecnej na współczesnym rynku wydawniczym*, „Literatura i Kultura Popularna” 2017, nr XXIII.
- Kowolik P., *Wpływ bajki i baśni na dzieci w edukacji wczesnoszkolnej: szkic teoretyczny*, „Nauczyciel i Szkoła” 2004, nr 3–4.
- Kozera D., *Transmedialny przekład baśni o Czerwonym Kapturku*, „Literatura Ludowa” 2016, 4/5.
- Kozicka D., *Wołanie o kanon?* [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.
- Kümmerling-Meibauer B., Schulz F., *Introduction: Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-First Century Children’s Literature* [w:] *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-First Century Children’s Literature*, red. B. Kümmerling-Meibauer, F. Schulz, Heidelberg 2023.

- La Belle J., *A Strange Infirmary: Lady Macbeth's Amenorrhea*, „Shakespeare Quarterly” 1980, nr 3.
- Lasoń-Kochańska G., *Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2004, nr 3.
- Lasoń-Kochańska G., *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar tematyczny*, Słupsk 2012.
- Lasoń-Kochańska G., *Gender, Queer i dorastanie – baśnie Hansa Christiana Andersena*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9.
- Lasoń-Kochańska G., *Kora, Demeter i inne : córki ojców, córki matek*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2005, nr 4.
- Lasoń-Kochańska G., *Od Penelopy do Inanny i z powrotem. Kobięce strategie opowiadania mitu i baśni*, „Literatura i Kultura Popularna” 2014, nr XX.
- Laurentis de T., *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities*, „Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies” 1991, nr 2(3).
- Lavigne C., *Sex, Blood and (Un)Death: The Queer Vampire and HIV*, „Journal of Dracula Studies” 2004, nr 1.
- Leprince de Beaumont J.-M., *Piękna i Bestia*, tłum. B. Grzegorzewska, „Literatura na Świecie” 2000, nr 10–11.
- Lewis P., Benschop Y., Simpson R., *Postfeminism, Gender and Organization*, „Gender, Work and Organization” 2017, nr 3.
- Liang L.A., Cromwell R., Hacker D.J., *The Impact of Children's and Young Adult Literature Courses on Teachers' Selection of Global and Culturally Diverse Texts*, „Journal of Adolescent & Adult Literacy” 2024, nr 2.
- Livingstone C., *Transplanting the Fairy Tale: An Afrocentric Perspective*, „Education as Change” 2018, nr 22.
- Looft R., *#Girlgaze: Photography, Fourth Wave Feminism, and Social Media Advocacy*, „Continuum: Journal of Media & Cultural Studies” 2013, nr 31(6).
- Lowinsky N.R., *The Muse of Women's Rage*, „Psychological Perspectives” 2019, nr 2–3.
- Lubawa K., *Rekonstrukcja historii Tristana i Izoldy w „Maladzie” Andrzeja Sapkowskiego w kontekście postmodernistycznych tendencji literatury fantasy*, „Bibliotekarz Podlaski” 2021, nr 3.
- Liotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska i in., Warszawa 1997.
- Liotard J.-F., *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, tłum. M.P. Markowski [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., opr. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997.
- Łaszkiwicz W., *Religious Conflicts and Their Impact on King Arthur's Reign in Marion Zimmer Bradley's The Mists of Avalon*, „Acta Neophilologica” 2017, nr 2.
- Łosiowska U., *Nowy świat starej baśni. „Jasioł i Mgłósia” Waltera Moersa*, „Creatio Fantastica” 2017, nr 1.
- MacKillop J., *Dictionary of Celtic Mythology*, Oksford 1998.
- Maclaran P., *Feminism's Fourth Wave: A Research Agenda for Marketing and Consumer Research*, „Journal of Marketing Management” 2015, nr 31.
- Madhok S., Phillips A., Wilson K., *Gender, Agency, and Coercion*, Londyn 2013.
- Mahmood S., *The Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*, Princeton 2005.

- Malinowska K., *Wzorce socjalizacyjne dziewcząt w baśniach braci Grimm i Andersena oraz ich filmowych adaptacjach wytwórni Walta Disneya* [w:] *Queer i gender w nowych tekstach kultury dla dzieci i młodzieży*, red. M. Bednarek, A. Kocznur, Poznań 2022.
- Mangan M., *Shakespeare's First Action Heroes: Critical Masculinities in Culture both Popular and Unpopular*, nieopublikowany esej, 1997.
- Mann P.S., *Micro-Politics: Agency in a Postfeminist Era*, Minneapolis–Londyn 1994.
- Marcia J.E., *Identity and Psychosocial Development in Adulthood*, „Identity” 2002, nr 1.
- Marciniak S., *Zmiany i perspektywy rozwoju polskiego rynku literatury dla młodzieży*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2021, nr 2.
- Markiewicz H., *Literatura a mity* [w:] H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.
- Maślanka A., *Świat do rozbiórki. O męskości w „Czeskim Raju” Jaroslava Rudiša* [w:] *Obszary polonistyki 7. (De)konstruowanie męskości. (De)mitologizacje, (dez)iluzje i (de)heroizacje męskości w literaturze, kulturze i języku*, red. K. Matuszko, M. Głos, K. Maciąg, B. Drozd, Rzeszów 2024.
- Matthews J., Matthews C., *Mitologia Wysp Brytyjskich*, tłum. Z. Ziółkowska, Poznań 1997.
- Matuszko K., „Bycie kobietą to krwawa harówka” – pseudofeministyczne kreacje bohaterów współczesnych retellingów na przykładzie *Północy w Everwood* M. A. Kuzniar, „Dydaktyka Polonistyczna” 2023, nr 9.
- Matuszko K., „Clever girls are never much appreciated” – a pseudo-feminist attempt to (re)define the role of women in fairy tales retellings: *The Surface Breaks* by Louise O'Neill and *Beasts and Beauty: Dangerous Tales* by Soman Chainani, „Tematy i Konteksty” 2024, nr 14.
- Matuszko K., *In the Shadow of Tradition – Reinterpretations of the Western European Literary Canon in Retellings: The Case of Chloe Gong's "These Violent Delights"* Duology, „Filoteknos” 2026, nr 16, [w druku].
- Matuszko K., *Kopciuszek idzie na wojnę? Fallocentryzm a pseudofeminizm w baśniowej dystopii (na przykładzie Cinderella Is Dead Kalynn Bayron)*, „Paidia i Literatura” 2024, nr 6.
- Matuszko K., *Między stereotypami – krytyka patriarchatu i „nowe” wzorce męskości w postfeministycznych retellingach young adult*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2026, nr 1.
- Matuszko K., *(Nie)zbędność zmian – serialowe adaptacje komiksów w perspektywie przekładu kulturowego (na przykładzie Sandmana i Wednesday)*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2023, nr 4.
- Matuszko K., „Po raz pierwszy zobaczyła kogoś równie czarnego jak ona” – inkluzywność w przekładzie intralingwalnym baśni, „Między Oryginałem a Przekładem” 2024, nr 3.
- Matuszko K., „Przekładać bez cishetowania”. O dylematach tłumaczy literatury queerowej, „Przekładaniec” 2024, nr 48.
- Matuszko K., *W poszukiwaniu Pięknego Ludu – palingeneza niektórych motywów folkloru celtyckiego w wybranych powieściach young adult fantasy*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2023, nr 2.
- Matuszko K., Głos M., *Dark academia [hasło]*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2025 nr 2.

- Matuszko K., Głos M., „*Pętano nas wszystkie przez całe życie, seksualnie, społecznie i kulturowo. Czas odwrócić role! Teraz my będziemy pętać!*” – proza Agnieszki Szpili w kontekście postfeminizmu i postpornografii, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2025, nr 15 (18).
- Matuszko K., Głos M., *Retelling [hasło]*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2026, nr 1, [w druku].
- Matuszko K., Głos M., *So, they killed Cassandra first ‘cause she feared the worst” – bohaterki retellingów mitów w najnowszej literaturze kobiet z kręgu anglosaskiego w ujęciu (post)feministycznym*, Rzeszów [w druku].
- Matuszko K., Głos M., *Śladami postgotycyzmu. Trauma a rekwizytornia grozy we współczesnej popularnej anglosaskiej prozie new adult*, Rzeszów 2025.
- McAlister J., *Defining and Redefining Popular Genres: The Evolution of ‘New Adult’ Fiction*, „Australian Literary Studies” 2018, t. 33, nr 4.
- McAlister J., *New Adult Fiction*, Cambridge 2021.
- McCausland E., *From the Plant of Life to the Throat of Death: Freakish Flora in the Late Nineteenth Century*, „Nineteenth-Century Contexts” 2014, nr 5.
- McCoy T., *Thousands of Women, Accused of Sorcery, Tortured and Executed in Indian Witch Hunts*, „The Washington Post” 21 lipca 2014, <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2014/07/21/thousands-of-women-accused-of-sorcery-tortured-and-executed-in-indian-witch-hunts>, [dostęp: 09.07.2025].
- McRobbie A., *Post-Feminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime* [w:] *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, red. D. Negra, Y. Tasker, Durham, Londyn 2007.
- McRobbie A., *Inside and Outside the Feminist Academy*, „Australian Feminist Studies” 2009, nr 24.
- Mei [w:] Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Mei_\(given_name\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mei_(given_name)), [dostęp: 2.12.2023].
- Mik A., *Postmodernistyczne Bestie. Transformacje wizerunku baśniowego „potwora”* [w:] *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, red. A. Mik, P. Pokora, M. Skowera, Warszawa 2016.
- Mik J., „*Całkiem szybka ewolucja*”. Wstęp do analizy okołopandemicznych przemian społecznych obiegów literatury młodzieżowej w Polsce, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2024, nr 1.
- Mikinka A., *Retelling mitów i legend w słowiańskiej fantastyce*, „Ruch Literacki” 2020, z. 5.
- Mikinka A., *Retelling słowiańskich mitów i polskich legend w twórczości Witolda Jabłońskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2024, nr 1.
- Millet K., *Sexual Politics*, Londyn 1970.
- Monaghan P., *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*, Nowy Jork 2004.
- Moril T., *Sexual/Textual politics*, Londyn 1985.
- Morollón Díaz-Faes A., *Fairy LGBTales: Mapping Queer Fairy-Tale Retellings from the 1990s to the 2010s*, praca doktorska, Uniwersytet w Oslo, Oslo 2019.
- Mrozik A., „*Siostrzeństwo nas wyzwoli?*” [w:] A. Mrozik, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012.

- Muireann [w:] *A Dictionary of First Names*, red. P. Hanks, K. Hardcastle, F. Hodges, Oksford 2019, wersja online: <https://tinyurl.com/4wx fwd37>, [dostęp: 5.12.2023].
- Munford R., Waters M., *Feminism and Popular Culture: Investigating the Postfeminist Mystique*, Londyn–Nowy Jork 2014.
- Munro E., *Feminism: A Fourth Wave?*, „Political Insight” 2013, nr 4(2).
- Murphy A., *Antonio, Mercutio, and Shakespeare’s Portrayal of Homosexuality in Elizabethan England*, „Articulāte” 1996, nr 2.
- Mygind S., *Young Adult Literature: Transmedia Transformations*, Cambridge 2023.
- Nawrocka W., *Współczesne racjonalizowanie mitów. Klątwa królowej Pazyfae w nowożytnej prozie polskiej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2024, z. 1.
- Negra D., Tasker Y., *Introduction: Feminist Politics and Postfeminist Culture* [w:] *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, red. D. Negra, Y. Tasker, Durham, Londyn 2007.
- Nowak S., *Postfeminizm, kultura popularna i konserwatywna modernizacja* [w:] *Kobiety w społeczeństwie polskim*, red. H. Szczodry, A. Palęcka, M. Warat, Kraków 2011.
- Nycz R., *Przedmowa* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., opr. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997.
- Omonua L.A., Akpor E.D., Olley W.O., *Mass Media Coverage of Women and Gender Inequality*, „African Journal of Social Sciences and Humanities Research” 2023, nr 4.
- Orenstein C., *Little Red Riding Hood Uncloaked. Sex, Morality, and the Evolution of a Fairy Tale*, Nowy Jork 2003.
- Orenstein P., *Cinderella Ate My Daughter: Dispatches from the Front Lines of the New Girlie-Girl Culture*, Nowy Jork 2011.
- Owens C., *Dyskurs Innych: feministki i postmodernizm*, tłum. M. Sugiera [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., opr. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997.
- Paglia C., *Sex, Art, and American Culture*, Londyn 1992.
- Paoli L., *Mafia Brotherhoods: Organized crime, Italian style*, Oksford 2003.
- Parry D.C., Johnson C.W., Wagler F., *Fourth Wave Feminism: Theoretical Underpinnings and Future Directions for Leisure Research* [w:] *Feminisms in Leisure Studies: Advancing a Fourth Wave*, red. D. C. Parry, Londyn 2018.
- Parson L.T., *Cinderella’s Transformation. From Patriarchal to 21st Century Expressions of Femininity*, „Study & Scrutiny: Research On Young Adult Literature” 2021, nr 1.
- Pattee A., *Between Youth and Adulthood: Young Adult and New Adult Literature*, „Children’s Literature Association Quarterly” 2017, nr 2.
- Pawluk Z., *Motyw męskości w estetyce cottagecore. Badania memetyczne* [w:] *Obszary polonistyki 7. (De)konstruowanie męskości. (De)mitologizacje, (dez)iluzje i (de)heroizacje męskości w literaturze, kulturze i języku*, red. K. Matuszko, M. Głos, K. Maciąg, B. Drozd, Rzeszów 2024.
- Pekaniec A., *Jak przerobić baśnie na zaangażowane utopie? Twórczość prozatorska Angeli Carter*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2020, nr 1.
- Penny L., *Most Women You Know Are Angry — and That’s All Right*, „Teen Vogue”, 2 sierpnia 2017, <https://www.teenvogue.com/story/women-angry-anger-laurie-penny>, [dostęp: 31.08.2025].
- Perrault C., *Bajki*, tłum. H. Januszevska, Warszawa 1978.
- Perrault C., *Sinobrody*, wersja elektroniczna, https://ririro.com/wp-content/uploads/2023/02/Sinobrody_CompressPdf.pdf, [dostęp: 29.11.2025].

- Pheasant-Kelly F., *Supernatural Surveillance and Blood-Borne Disease in Bram Stoker's Dracula: Reflections on Mesmerism and HIV*, „Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook” 2019, nr 1.
- Piechota D., *Reaktywacje dziewiętnastowieczności w najnowszej literaturze popularnej*, „Tematy i Konteksty” 2015, nr 5.
- Pilawska R., *Baśnie jako przestrzeń socjalizacji – na przykładzie baśniowego wizerunku matki*, „Kultura i Wychowanie” 2019, nr 1.
- Pilawska R., *Magiczne odbicia rzeczywistości, czyli o znaczeniu baśni w edukacji dziecka*, „Pedagogika Przedszkolna i Wczesnoszkolna” 2017, nr 5.
- Pilawska R., *Od Kopciuszka do żony ze Stepford. O archetypowym i disneyowskim wzorcu baśniowej kobiecości*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja” 2018, nr 3.
- Pinterics N., *Riding the Feminist Waves: In with the Third?*, „Canadian Women's Studies” 2001, nr 20/21.
- Pistone M., *Just Another Angry Woman: Adaptations of Female Rage Through Euripides, Shakespeare, and Whedon*, „Slayage: The International Journal of Buffy+” 2023, nr 1.
- Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*, red. D. Keetley, A. Tenga, Cham 2016.
- Podogrocka P., *Ideologia na sprzedaż? Popfeminizm jako strategia wspierania konsumpcji* [w:] *Społeczno-ekonomiczne aspekty życia w XXI wieku*, red. P. Szymczyk, M. Maciąg, Lublin 2018.
- Polska J., *Retelling : powrót do klasycznych baśni*, red. B. Tichoniuk, J. Bobin, Gorzów Wielkopolski 2020.
- Poniatowska I., *Retelling : kilka uwag w kontekście „opowiadania na nowo” literackiego dziedzictwa dziewiętnastego wieku* [w:] red. A. Dunin-Dudkowska, D. Piechota, A. Trześniewska-Nowak, Lublin 2021.
- Presgurvic G., *Vérone* [w:] *Roméo et Juliette*, Mercury France 2000.
- Prieto R.R., López Belloso M., Silvestre M., *The Fourth Wave in Audiovisual Content: A True Achievement of Feminism?*, „International Journal of Communication” 2021, nr 15.
- Proctor D., *The #Tradwife Persona and the Rise of Radicalized White Domesticity*, „Persona Studies” 2022, nr 2.
- Projansky S., *Mass Magazine Cover Girls: Some Reflections on Postfeminist Girls and Postfeminism's Daughters* [w:] *Interrogating Postfeminism: Gender and The Politics of Popular Culture*, red. D. Negra, Y. Tasker, Londyn 2007.
- Purvis J., *Grrrls and Women Together in the Third Wave: Embracing the Challenges of Intergenerational Feminism(s)*, „NWSA Journal” 2004, nr 3.
- Raad Ghazi M., I. Hashim Taher, *The Uncanny and The Abject in Postmodern Frankenstein Novels by Peter Ackroyd and Kiersten White*, „Nasaq Journal” 2023, nr 1.
- Raad Ghazi M., *The Frankenstein Network: A Study of Transtextuality in Selected Postmodernist Novels*, praca magisterska, Uniwersytet Bagdadzki, Bagdad 2023.
- Remixed Classics*, <https://us.macmillan.com/series/remixedclassics>, [dostęp: 20.12.2023].
- Retelling: strategie przestrzenne*, red. D. Ciesielska, M. Kozyra i inn., Kraków 2019.

- Reyes C., Kenny A., *Shakespeare's Violent Women: A Feminist Analysis Of Lady Macbeth*, „UC Riverside Undergraduate Research Journal” 2020, nr 14.
- Reynolds K., *The Feminist Architecture of Postmodern Anti-Tales: Space, Time & Bodies*, Londyn–Nowy Jork 2019.
- Rich A., *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, tłum. J. Mizielińska, Warszawa 2000.
- Ritz G., *Kanon i historia literatury widziane z zewnątrz*, tłum. M. Łukasiewicz [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005.
- Rivers N., *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave*, Nowy Jork 2017.
- Roiphe K., *The Morning After: Sex, Fear and Feminism*, Boston 1993.
- Rosenfelt D., Stacey J., *Second Thoughts on the Second Wave*, „Feminist Studies” 1987, nr 13.
- Rybicka K., *Peleryna Czerwonego Kapturka — rola, znaczenie i transformacje we współczesnym filmie*, „Maska” 2016, nr 31.
- Said E., *Culture and Imperialism*, Nowy Jork 1993.
- Saja K., *Retelling w historiach alternatywnych*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2021, nr 9.
- Sapkowski A., *Retelling, czyli „jak to było naprawdę”* [w:] tegoż, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, wyd. II rozsz., Warszawa 2011.
- Schaffer T., „A Wilde Desire Took Me”: *The Homoerotic History of Dracula*, „ELH” 1994, nr 2.
- Schanoes V.L., *Fairy tales, Myth, and Psychoanalytic Theory: Feminism and Retelling the Tale*, Farnham 2014.
- Shaijan A., *Goblin Mythology: A Brief Study of the Archetype, Tracing the Explications in English Literature*, „Global Journal of Human-Social Science Research” 2019, nr 4.
- Shakespeare W., *Hamlet* [w:] W. Shakespeare, *Tragedie*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 2016.
- Shakespeare W., *Makbet* [w:] W. Shakespeare, *Tragedie. Tom II*, tłum. J. Paszkowski, Warszawa 1974.
- Shakespeare W., *Romeo i Julia* [w:] W. Shakespeare, *Tragedie. Tom II*, tłum. J. Paszkowski, Warszawa 1974.
- Shalit R., *Canny and Lacy: Ally, Dharma, Ronnie, and the Betrayal of Postfeminism*, „New Republic”, 6 kwietnia 1998.
- Sharma A., *Feminism and Pseudo Feminism – A Legal Perspective*, „International Journal of Science and Research” 2022.
- Shih S., *Shanghai Women of 1939: Visuality and the Limits of Feminine Modernity* [w:] *Visual Culture in Shanghai, 1850s–1930s*, red. J.C. Kuo, Waszyngton 2007.
- Shiva N., Kharazmi Z. N., *The Fourth Wave of Feminism and the Lack of Social Realism in Cyberspace*, „Cyberspace Studies” 2019, nr 3(2).
- Showalter E., *A Literature of Their Own*, Princeton 1977.
- Sieracka J., *Postfeministyczne próby odzyskania „kobiecego doświadczenia” jako odpowiedź na trzeciofalowy kryzys zwrotu doświadczeniowego* [w:] *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne*, red. Ł. Gajewski, J. Osiński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015.

- Skowera M., *Baśń i baśniowość w kulturze popularnej początku XXI w. Moda – trend – postmodernizm*, praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013.
- Skowera M., *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2.
- Skowera M., Kostecka W., *Dlaczego Śnieżka łaknie krwi? Popkulturowe wariacje wampiryczne na temat Grimmowskiej baśni*, „Porównania” 2023, nr 1.
- Skrendo A., *Kanon i lektura* [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005.
- Słońska I., *Dzieci i książki*, Warszawa 1959.
- Smith B., *Toward a Black Feminist Criticism* [w:] *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, red. E. Showalter, Londyn 1986.
- Smith-Prei C., „Knaller-Sex für alle”: *Popfeminist Body Politics in Lady Bitch Ray, Charlotte Roche, and Sarah Kuttner*, „Studies in 20th & 21st Century Literature” 2011, nr 1.
- Šnircová S., *Postfeminist Trends in Contemporary Young Adult Literature: the Reassessment of the Victim/ Perpetrator Binary in Helen Cross’s “My Summer of Love”*, „Original Scientific Paper” 2018, nr 3.
- Sobolczyk P., *G(n)o(s)tycyzm. Female queer gothic, gnoza i dyskurs o kobiecej potworności (o „Almie” Izabeli Filipiak)*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 4.
- Sobolczyk P., *Queer gothic – queer modernism. Odnawianie modernizmu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 24.
- Solleé K.J., *Witches, Sluts, Feminists Conjuring the Sex Positive*, Los Angeles 2017.
- Solnit R., *Mężczyźni objaśniają mi świat*, tłum. A. Dzierzgowska, Kraków 2017.
- Spiereburg P., *Masculinity, Violence, and Honor: An Introduction* [w:] *Men and Violence: Gender, Honor, and Rituals in Modern Europe and America*, red. P. Spiereburg, Columbus 1998.
- Squire C., *Celtic Myth and Legend*, Nowy Jork 2021.
- Stachówna G., *Stare baśnie na nowo opowiedziane. Czerwony Kapturek i wilk*, „Ekrany” 2012, nr 1/2.
- Stoker B., *Dracula*, tłum. M. Moltzan-Małkowska, Czerwonak 2018.
- Strand G., *Feminizm amerykański trzeciej fali – zmiana i kontynuacja*, „Przegląd Politologiczny” 2011, nr 2.
- Stringer R., *Knowing Victims. Feminism, Agency and Victim Politics in Neoliberal Times*, Londyn–Nowy Jork 2014.
- Surdy D., *Męskość jako kategoria kulturowa w retellingu baśni o Śpiącej Królewnie Orsona Scotta Carda*, „Literatura Ludowa” 2016, nr 4/5.
- Szczuka K., *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001.
- Szmigiero K., „Kirka ich dotyka różdżką — i do świńskiego zapędza karmnika”. *Zamiana towarzyszy Odyseusza w świnie u Homera i w wybranych współczesnych anglojęzycznych retellingach eposu* [w:] *Świnia w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska, A. Borkowski i in., Siedlce 2024.
- Szmigiero K., *Against Dichotomy : A Revisionist Retelling of the Sleeping Beauty Story in “Maleficent”* [w:] *Witches and Angels : The Perception of Women in Ancient and Modern Cultures*, red. A. Stanecka, A. Kwiatkowska, Piotrków Trybunalski 2017.

- Szmigiero K., *Wężowe włosy Meduzy. Adaptacje i interpretacje mitu* [w:] *Gady w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska, A. Borkowski i in., Siedlce 2023.
- Szpociński A., *Kanon kulturowy*, „Kultura i Społeczeństwo” 1991, nr 2.
- Sztaberek M., *Produkcje live action Disneya – retelling czy remaking? Strategie powtarzania tekstów kultury na przykładzie filmów animowanych i aktorskich* [w:] *Rejestry kultury*, red. K. Olkusz, Wrocław 2019.
- Szubert M., *Dyskurs maladyczny – perspektywy badawcze* [w:] *Fragmenty dyskursu maladycznego*, red. M. Ganczar, I. Gielata, M. Ładoń, Gdańsk 2019.
- Szybowicz E., *Inne historie kobiet. Apokryfy feministyczne w prozie Izabeli Filipiak* [w:] *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010.
- Szymborska K., *Postmodernistyczne metamorfozy baśni w Polsce*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 1.
- Śmiałowicz K., *Baśnie i odtwarzanie asymetrycznych relacji płciowych*, „Studia Edukacyjne” 2013, nr 27.
- Świerkosz M., *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Warszawa 2014.
- Świetlicki M., *Reinterpretacje „Anne of Green Gables” Lucy Maud Montgomery we współczesnej literaturze anglojęzycznej* [w:] *110 lat „Anne of Green Gables” Lucy Maud Montgomery w Polsce*, red. A. Kwiatkowska, E. Rajewska, A. Wieczorkiewicz, Poznań 2024.
- Święch J., *Burze wokół kanonu/kanonów* [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005.
- Tatar M., *Off with Their Heads! Fairy Tales and the Culture of Childhood*, Princeton 1992.
- The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures*, red. P. Greenhill, J.T. Rudy i in., Londyn–Nowy Jork 2018.
- The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood: Versions of the Tale in Sociocultural Context*, red. J. Zipes, Londyn 1993.
- Tian Tian Y., *The Awakening and Development of Feminism in Disney’s Typical Princess Films* [w:] *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*, t. V, red. M. Lafuente-Lechuga, M. Idrees, Hefei 2023.
- Titkow A., *Tożsamość społeczna* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik i in., Warszawa 2014.
- Transgressive Tales: Queering the Grimms*, red. K. Turner, P. Greenhill, Detroit 2012.
- Tseëlon E., *The Little Mermaid: an icon of woman’s condition in patriarchy, and the human condition of castration*, „The International Journal of Psycho-Analysis” 1995, nr 76.
- Tychmanowicz A., *Dawno, dawno temu... O roli baśni w wychowaniu i edukacji*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia. Sectio J” 2018, nr 3.
- Tyszkowa M., *Baśń i jej recepcja przez dzieci* [w:] *Baśń i dziecko*, wstęp i oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978.
- Ulicka D., *Wstęp* [w:] W. Propp, *Nie tylko bajka*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 2010.
- Valdivia A.N., Projansky S., *Feminism and/in Mass Media* [w:] *The Sage Handbook of Gender and Communication*, red. B.J. Dow, J.T. Wood, Thousand Oaks–Londyn–New Delhi 2006.

- Vandello J.A., Cohen D., *Male Honor and Female Fidelity: Implicit Cultural Scripts that Perpetuate Domestic Violence*, „Journal of Personality and Social Psychology” 2003, nr 84.
- Vandello J.A., Cohen D., Ransom S., *U.S. Southern and Northern Differences in Perceptions of Norms about Aggression: Mechanisms for the Perpetuation of a Culture of Honor*, „Journal of Cross-Cultural Psychology” 2008, nr 2.
- Walińska M., *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, Katowice 2003.
- Walker R., *Becoming The Third Wave*, „ProQuest” 1992, nr 2/4.
- Walter N., *The New Feminism*, Londyn 1998.
- Wawryk J., *Od baśniowej księżniczki do młodej kobiety, czyli nie taka mała syrenka w „Świecie obok świata” Liz Braswell*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2021, nr 2.
- Wawryk J., *Rany ciała i duszy O Andersenowskiej „Małej syrence” i jej reinterpretacjach we współczesnych powieściach dla młodzieży*, „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość” 2021, nr 2.
- Weneedyabooks, [post na Instagramie], 22 października 2024, <https://www.instagram.com/p/DBa0olhtBaH/>, [dostęp: 04.07.2025].
- Weremczuk E., *Zakazy i nakazy obowiązujące kobietę ciężarną na przykładzie dokumentacji z Wojciechowa i okolic*, „Twórczość Ludowa. Kwartalnik Stowarzyszenia Twórców Ludowych” 2009, nr 1–2.
- Westengard L., *Gothic Queer Culture. Marginalized Communities and the Ghosts of Insidious Trauma*, Lincoln 2019.
- Westengard L., *Queer Gothic Literature and Culture* [w:] *Twentieth-Century Gothic*, red. S. Ní Fhlainn, Edynburg 2022.
- Węgrodzka J., *Buliwyf for Beowulf: Michael Crichton’s Eaters of the Dead*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 2016, nr 3.
- Whelehan I., *The Feminist Bestseller: From Sex and The Single Girl to Sex and the City*, Basingstoke 2005.
- Whittier N., *Feminist Generations: The Persistence of the Radical Women’s Movement*, Filadelfia 1995.
- Wieczorek L., *Prze-pisywanie w literaturze najnowszej. Upominanie się o kobiece prawa w antologii Ziarno granatu*, „Acta Neophilologica” 2023, nr 1.
- Williams C., *The Shoe Still Fits: Ever After and the Pursuit of a Feminist Cinderella* [w:] *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*, red. P. Greenhill, S.E. Matrix, Logan, Utah 2010.
- Wisker G., *Postfeminist Gothic* [w:] *Twenty-First-Century Gothic. An Edinburgh Companion*, red. M. Wester, X. Aldana Reyes, Edynburg 2019.
- Wolf N., *Fire with Fire: The New Female Power and How It Will Change the 21st Century*, Londyn 1993.
- Wollstonecraft Shelley M., *Frankenstein*, Wrocław 1996.
- Woodward A., *Ageing and Its Discontents: Freud and Other Fictions*, Bloomington 1991.
- Wróblewska M., *Kształtowanie tożsamości w perspektywie rozwojowej i edukacyjnej*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2011, t. XVII.
- Yang L., *The Impact of Disney Movies on Children’s Perceptions of Traditional Gender Roles and Sexist Stereotypes* [w:] *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*, t. V, red. M. Lafuente-Lechuga, M. Idrees, Hefei 2023.

- Young J.L., Foster M.D., Hines D., *Even Cinderella Is White: (Re)Centering Black Girls' Voices as Literacies of Resistance*, „English Journal” 2018, nr 6.
- Zahay M.L., *What „Real” Women Want: Alt-Right Femininity Vlogs as an Anti-Feminist Populist Aesthetic*, „Media and Communication” 2022, nr 4.
- Zastępska K., *Czytać wciąż na nowo. Kilka słów o baśniach w świecie wiedźmina*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2.
- Zatorska M., *Odbieranie spokoju Penelopie. Mit opowiedziany na nowo w „Penelopiadzie” Margaret Atwood* [w:] *Obszary polonistyki. Język. Kultura. Literatura*, red. J. Pasterska, M. Kułakowska, A. Antas, K. Krzysztoń, Rzeszów 2014.
- Zhai Y., *Evolution of Disney Princesses and Its Impact on Young Girls* [w:] *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*, t. V, red. M. Lafuente-Lechuga, M. Idrees, Hennes 2023.
- Zielińska A., *Retelling w powieściach dla młodzieży*, „Guliwer” 2016, nr 4.
- Zimmerman T., *#Intersectionality: The Fourth Wave Feminist Twitter Community*, „Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice” 2017, nr 38(1).
- Zipes J., *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, Nowy Jork 1986.
- Zipes J., *Fairy Tale as Myth. Myth as Fairy Tale*, Lexington 1994.

ABSTRACT

The doctoral dissertation entitled *Identity Formations in Polish Translations of Contemporary Anglo-Saxon Young Adult and New Adult Retellings* is devoted to the analysis of selected fairy-tale retellings and works belonging to the canon of Western European literature, translated into Polish and classified as young adult and new adult literature, addressed to underage readers. The study focuses on the ways in which the identities of heroines and heroes are constructed and transformed in the context of contemporary cultural and social changes, with particular emphasis on postfeminist perspectives and those derived from fourth-wave feminism, as well as – though to a lesser extent – on contemporary constructions of masculinity. The analysis examines redefinitions of gender roles, the presence of queer elements, and issues related to the ethnic background of characters, as well as other narrative components that modify or challenge the status *quo ante* of the “original” texts.

The theoretical part of the dissertation, comprising the first chapter, introduces key concepts and terminology necessary for the subsequent analyses. It presents theoretical approaches to the literary canon and discusses its contemporary understanding in the context of revision and reinterpretation. A significant section of the chapter is devoted to an analysis of selected feminist currents – postfeminism and fourth-wave feminism – which provide the interpretative framework for examining constructions of femininity and masculinity in popular culture. In this context, the dissertation also draws on Raewyn Connell’s theory of masculinities, highlighting its relevance for the study of gender relations and power hierarchies present in the analyzed texts. Furthermore, the chapter outlines the functions of the traditional fairy tale and the main directions of its contemporary revisions, and concludes with a discussion of the definition and specificity of retellings, as well as a characterization of young adult and new adult literature as an important context for the texts examined in the analytical chapters.

The analytical part of the dissertation consists of the second and third chapters. The second chapter analyzes selected fairy-tale retellings, focusing on four dominant reinterpretative strategies: narratives depicting heroines’ struggles against an oppressive, androcentric socio-political system in dystopian fictional worlds; reimaginings that alter the endings of the protagonists’ stories and, consequently, the moral and ethical implications of the “source texts”; works based on the redefinition of antagonistic characters, including the phenomenon of the demystification of villains; and texts that engage in the deconstruction of gender roles and stereotypes. The third chapter examines retellings of works belonging to the canon of Western European literature, including reinterpretations of William Shakespeare’s plays (*Romeo and Juliet* and *Macbeth*), as well as reimaginings of classic Gothic novels (*Frankenstein* by Mary Shelley and *Dracula* by Bram Stoker).

Keywords: retelling, identity, new adult fiction, young adult fiction, literary canon, fairy tale