

Kopciuszki dla młodzieży. O rewingach motywu ATU 510A w literaturze *young adult*

Abstrakt:

Ludowy motyw ATU 510A jest niezmiernie popularny w literaturze dla dzieci. *Kopciuszka* spotykamy także w kulturze popularnej, w różnych gałęziach dyskursu publicystycznego, w reklamach, na szyldach. Z pewnością jest więc także znaczącą postacią dla dorosłych. Czy jednak opowieść o sierocie, która poślubia królewicza, może być atrakcyjna dla młodych dorosłych? Artykuł ma na celu zaprezentowanie kierunku zmian w wątku 510A, które czynią możliwym jego obecność w prozie *young adult* (YA). Autorka poddaje analizie powieści trzech pisarek (Kelly Oram, Ashley Poston oraz Marissy Meyer) adresowane do odbiorców w tej grupie wiekowej obecne na polskim rynku książki. Psychologizacja postaci, rozbudowa tła społeczno-kulturowego oraz wątków pobocznych, dążenie do eliminacji kategorii cudowności, obdarzanie protagonistki sprawczością – są elementami wspólnymi tych rewingów. Tym, co różni badane narracje, jest ocalenie uniwersalności motywu przez Meyer i jego historyczno-kulturowa konkretyzacja w utworach Oram i Poston.

Słowa kluczowe:

Ashley Poston, bajka, intertekstualność, Kelly Oram, *Kopciuszek*, literatura dla młodych dorosłych, Marissa Meyer, rewing

Cinderellas for Adolescents: On Rewritings of the Tale Type ATU 510A in Young Adult Literature

Abstract:

The folk theme ATU 510A is extremely popular in children's literature. We also encounter *Cinderella* in popular culture, in various branches of journalistic discourse, in advertisements, on signboards. Surely, then, she is also a significant character for

* Magdalena Bednarek – dr hab., pracuje w Instytucie Filologii Polskiej na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania naukowe obejmują bajki, literaturę XX- i XXI-wieczną oraz krytykę feministyczną. Kontakt: magbed@amu.edu.pl.

adults. But can a story about an orphan who marries a prince be attractive to young adults? The aim of this article is to present the direction of changes in the 510A plot, which make its presence in young adult (YA) prose possible. The author analyses novels by three writers (Kelly Oram, Ashley Poston, and Marissa Meyer) addressed to the audience in this age group and present on the Polish book market. Psychologisation of characters, development of socio-cultural background and side plots, striving to eliminate the category of the miraculous, endowing the protagonist with agency – these are common elements of these rewritings. What differs in these narratives is Meyer's rescue of the universality of the motif and its historical-cultural concretisation in the works of Oram and Poston.

Key words:

Ashley Poston, fairy tale, intertextuality, Kelly Oram, *Cinderella*, young adult literature, Marissa Meyer, rewriting

Wprowadzenie. Kopciuszek – piękny i zły?

W 2011 roku Peggy Orenstein opublikowała książkę o tytule przykuwającą uwagę groteską: *Cinderella Ate My Daughter* – głośiły wielkie białe wersaliki na różowych paskach. Amerykańska publicystka zwracała tą publikacją uwagę, że zagrożeniem dla dziewcząt przestali być antropofagowie znani z folkloru (wilk, ogr, Baba Jaga itd.), którzy pojawiali się w momentach próby albo przy okazji złamania przez protagonistów nakazu posłuszeństwa. Prawdziwymi drapieżcami, jak wykazywała autorka, są współcześnie bohaterki tradycyjnych wątków ludowych przetransponowane do kultury popularnej: bajkowe¹ królowny i księżniczki uosabiające zjawisko hiperdziewczęcości, czyli *girlie-girl culture* – fenomen dający się zaobserwować od lat 80. ubiegłego stulecia (Hains, 2014, s. 66), który za sprawą mediów i późnokapitalistycznych mechanizmów wolnorynkowych bardzo silnie oddziałuje na zachowania i wy-

¹ Bajka, z epitetem właściwa lub magiczna, funkcjonuje w folklorystyce jako nazwa narracyjnego gatunku twórczości ludowej, w którym występują elementy fantastyczne. Z grupy wątków tworzących tę formę w kulturze tradycyjnej wywodzą się też popularne narracje adresowane do dzieci, np. *Śpiąca Królowna*, *Złota Kaczka*, *Kije-samobije* itp. W odniesieniu do tych narracji literaturoznawcy zajmujący się literaturą dla najmłodszych także stosują termin „bajka”. Bywa on potocznie używany również wobec wszelkiej produkcji kulturowej, powstającej w różnych mediach i w ramach różnych poetyk (nawet realistycznej), tworzonej z myślą o dziecięcych odbiorcach. Nawet jeśli współczesne dzieci znają królowny i księżniczki z kreskówek, filmów, książeczek dla kilkulatków (czyli bajek w potocznym znaczeniu), trzeba pamiętać, że postaci te rodowodem swym przeważnie sięgają bajek właściwych.

bory nastolatków dorastających na przełomie XX i XXI wieku. Kopciuszek jako protagonistka jednej z najpopularniejszych bajek² stanowi synekdochę tej kultury, której naczelną kategorią jest piękno.

W przeciwieństwie do opisywanego przez Naomi Wolf (1990/2014) mitu urody kultura księżniczek nie przekazuje ideału fizycznej atrakcyjności jako zakamuflowanego nakazu kierowanego do kobiet. Bajkowe bohaterki – szczupłe, strojące się w piękne suknie, noszące kryształowe pantofelki, układające włosy w misterne pukle, wdzięcznie uśmiechnięte, nieustannie poruszające się tanecznym krokiem, obsypane brokatem i gwiazdowym pyłem, uszczęśliwione zamążpójściem – wprost propagują piękno jako najwyższą wartość. Jak jednak zauważa Orenstein (2011, s. 12), kultura księżniczek wchłonęła elementy rozwijającego się niemal równolegle ruchu *girl power* i ideał fizycznej doskonałości traktuje jako wybór świadomej siebie kobiety.

Sarah Rothschild (2013, s. 6–8) dowodzi zaś, że ofensywa kultury księżniczek skierowana jest na konsumentki w okresach szczególnie istotnych dla kształtowania się ich identyfikacji genderowej: wczesnego dzieciństwa, adolescencji oraz zamążpójścia. Dziewczynkom oferuje lalki i kostiumy, nastolatkom – makijaż, diety, konkursy piękności, dorosłym kobietom – wizję bajkowego wesela oraz urzeczywistnienia frazy „i żyli długo i szczęśliwie”³. Różne gałęzie przemysłu podtrzymują i pobudzają tę kulturę, nie można jednak zapomnieć o stałym przekazie, odtwarzanym przez kolejne książki, animacje, seriale, które wciąż sugerują odbiorczyniom, że i one mogą okazać się „Kopciuszkami” – prawdziwymi księżniczkami ukrytymi pod maską przeciętności.

Stała obecność literackich, filmowych (w tym animowanych) i teatralnych adaptacji bajki spopularyzowanej przez braci Grimmów i Charles’a Perraulta nie wymaga żadnego usprawiedliwienia, jako że wersje tych twórców należą do kanonu literatury dla najmłodszych⁴. Z kolei romanse przeznaczone dla doro-

² W klasyfikacji wątków ludowych stworzonej przez Antiego Aarnego w 1910 roku i trzykrotnie modernizowanej (przez Stitha Thompsona w latach 20. i 60. XX wieku oraz przez Hansa-Jörga Uthera w 2004 roku), w skrócie ATU, wątek o Kopciuszkę widnieje pod numerem 510A.

³ Co ciekawe, studium Cele C. Otnes i Elizabeth H. Pleck (2003) na temat kulturowego fenomenu wystawnych wesel nosi tytuł *Cinderella Dream: The Allure of the Lavish Wedding*.

⁴ Przebieg fabularny obu wersji zasadniczo się różni. Kopciuszek u Perraulta korzysta z pomocy wróżki, jeden tylko raz idzie na bal, jest także dziewczyną niepozobawioną inicjatywą. U Grimmów natomiast dary dla bohaterki pojawiają się pod drzewem rosnącym na grobie matki, Kopciuszek trzykrotnie udaje się na bal i trzykrotnie z niego ucieka, a ojciec dwukrotnie pomaga księciu ścigać dziewczynę. Sposób opowiadania tego wątku pozostaje w ścisłej zależności od kontekstu socjokulturowego (Zipes, 2006, s. 94) Równocześnie publikacje adresowane do dziecięcego odbiorcy, choć opatrywane są nazwiskami tak

słych odbiorczyń, jak zauważyły Anna Martuszevska i Joanna Pyszny (2003), bardzo często wykorzystują jedynie schemat fabularny *Kopciuszka* i przedstawiają opowieść o związku biednej, pracującej dziewczyny z milionerem, gwiazdą itp.⁵ Refleksji należy natomiast poddać ukształtowanie wątku o Kopciuszku w tekstach adresowanych do młodzieży.

Monografia Rothschild (2013) na temat opowieści o księżniczkach, wydana ledwie dwa lata po głośnej publikacji Orenstein, ukazuje nieco inny obraz tych narracji. Badaczka uważa, że ucieleśnienie wzorca tożsamościowego dla młodych odbiorczyń kultury w postaci księżniczki dokonało się już u progu XX wieku, w *Małej księżniczce* Frances Hodgson Burnett (1905). Kolejne dekady przynosiły transformacje tegoż ideału, dokonujące się pod wpływem dwóch sił nacisku o przeciwnych wektorach: feminizmu i tradycji patriarchalnej. Przewaga zyskiwana przez jedną z nich decydowała o ukształtowaniu kolejnych opowieści o księżniczkach, tworzących sinusoidę. Etapów tych autorka wyróżnia pięć:

- stadium związane z pierwszą falą feminizmu, której echa pojawiają się w przywołanej już *Małej księżniczce*;
- czasy złotej, wojennej i srebrnej ery wytwórni Walta Disneya, kiedy to powstały m.in. *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* (1937), *Kopciuszek* (1950) i *Śpiąca Królowna* (1959);
- etap łączący się z drugą falą feminizmu – tutaj autorka wymienia twórczość Tanith Lee, M. M. Kaye, Roberta Munscha, Jeanne Desy;
- okres przypadający na renesans studia Disneya w latach 1989–1999, wyznaczony takimi produkcjami jak m.in. *Mała syrenka* (1989), *Pocahontas* (1995) czy *Mulan* (1998);
- fazę skorelowaną z trzecią falą feminizmu, na czele z filmami *Długo i szczęśliwie* (1998), *Pamiętnik księżniczki* (2001) oraz *Ella zaklęta* (2004).

Rothschild (2013), omawiając wybrane teksty kultury, dowiodła, że opowieści o księżniczkach – w tym o Kopciuszku – mogą być nośnikami skrajnie

Perraulta, jak i Grimmów, rzadko spełniają kryteria przekładów; w wielu przypadkach należy je raczej nazwać adaptacjami (Pieciul-Karmińska, 2009–2010, s. 86–87; Woźniak, 2010, s. 137–142). Bywa jednak i tak, że atrybucja autorska tekstów jest ewidentnie błędna (np. *Kopciuszek* z tomu *Skarbnica najpiękniejszych baśni* z 2014 roku w opracowaniu Marzény Kwietniewskiej-Talarczyk oparty ma być na utworze Grimmów, nosi natomiast cechy charakterystyczne dla sposobu przedstawienia wątku przez Perraulta).

⁵ Ten schemat obecny jest także w filmach, np. w *Pretty Woman* Garry’ego Marshalla (1990) i *Pokojówce na Manhattanie* Weyne’a Wanga (2002).

odmiennych wartości i wzorców. Pokazała także, że utwory powstałe u schyłku XX stulecia nierzadko porzucają patriarchalne wzorce kobiecości imputowane baśniom przez krytykę (s. 2–8). Czy powstające w XXI wieku teksty odwołujące się do *Kopciuszka* adresowane do młodzieży i dostępne na polskim rynku wydawniczym wpisują się w tę tendencję? Próbę odpowiedzi na to pytanie stanowi niniejszy artykuł.

Analizie zostaną poddane powieści, które ustanawiają wyraźną fabularną i semiotyczną więź ze wzorcem fabularnym *Kopciuszka* jako rewingi i które mieszczą się w kategorii literatury *young adult*, czyli wiek ich projektowanego odbiorcy waha się między 12. a 20. rokiem życia. Przyjęcie tego założenia implikuje szereg właściwości kompozycyjnych i treściowych tekstu: wielowątkowość, rozbudowanie świata przedstawionego, pokazywanie wkraczania młodzieży w dorosły świat, obecność problematyki miłosnej (z wykluczeniem jednak eksplicytnych opisów fizycznych zbliżeń), przedstawianie grupy rówieśniczej, podejmowanie trudnych tematów – takich jak przemoc, dyskryminacja itd. (Cart, 2016, s. 270–272). Przez rewing rozumie praktykę intertekstualną polegającą na reinterpretacji minimum jednego wątku bajkowego wzorca fabularnego (Bednarek, 2020, s. 162)⁶. Jak się okazuje, lista tytułów spełniających te kryteria jest krótka i znajdują się na niej wyłącznie przekłady literatury amerykańskiej: dylogia *Cinder i Ella* Kelly Oram (2014/2018a, 2017/2018b), *Geekerella* Ashley Poston (2017/2018) oraz *Saga Księżycowa* Marissy Meyer (2012/2017–2015/2020). Być może niedługo będzie można do niej dopisać tłumaczenie *So This Is Love* Elisabeth Lim (2020), bowiem wydawnictwo Egmont zaczęło publikować serię *Mroczna Baśń* – przekłady powieści wchodzących w skład linii wydawniczej zatytułowanej oryginalnie *A Twisted Tale*.

Związek intertekstualny ustanawiany jest w tych powieściach za pomocą tytułowego paratekstu, imion protagonistek zaczerpniętych z bajkowego hipotekstu, a także przebiegu fabuły⁷. U Oram i Poston podobieństwo zdarzeń do struktury *Kopciuszka* jest czytelne w obrębie świata przedstawionego – staje się ono przedmiotem żartów bohaterów, więc w tych utworach dostrzec można autotematyzm. Występuje on także u Meyer, jednak w subtelniejszej

⁶ Polskie literaturoznawstwo oferuje przynajmniej kilka nadrzędnych terminów dla opisanego zjawiska, np. renarracja (Kowalczyk, 2016), literatura prze-pisana (Izdebska, Szajnert, 2015), retelling (Calek, 2017; Sapkowski, 2001; Skowera, 2016), prze-pisywanie (Szczuka, 2001).

⁷ Posługuję się pojęciami – hipotekst, paratekst, hipertekst, intertekst – stosowanymi przez Michała Głowińskiego (1986/1992), zakorzenionymi w teorii Gérarda Genette’a (1982/2014).

postaci – „Kopciuszek”⁸ związany jest tam ze Wschodnią Wspólnotą, a z Chin właśnie niektórzy badacze wywodzą motyw fascynacji maleńkim pantoflem (Bettelheim, 1977/1985, s. 187; przykładem proto-*Kopciuszka* jest tradycyjna chińska opowieść *Yeh-hsien*, której wariant znaleźć można w tomie *The Classic Fairy Tales: Texts, Criticism* pod redakcją Marii Tatar, 1999).

Bez pomocy wrózki

Kopciuszek już przy powierzchownym oglądzie wydaje się wątkiem, który odbiorcy w wieku kilkunastu lat ma sporo do zaoferowania. Choć reprezentować ma formę prostą, jak bajkę nazywa André Jolles (1929/1965), ma skomplikowaną fabułę, występuje w nim także wiele postaci oraz kilka scenerii, a opisane wydarzenia rozgrywają się na przestrzeni minimum dekady. Wszystko to czyni tę bajkę dogodnym punktem wyjścia do dalszego poszerzania świata przedstawionego i rozwijania akcji, a także charakterystyki i motywacji postaci, czyli takiego przekształcenia jej, by powstała całość narracyjnie bardziej złożona i dłuższa. Ważny jest także wiek bohaterki w zasadniczej części akcji: jest ona zapewne w wieku nastoletnich czytelników wymienionych wcześniej powieści lub odrobinę starsza, co stanowi część konwencji literatury YA. Relacje z najbliższymi oraz rozwój związku erotycznego mieszczą się w kręgu

⁸ Pomiędzy omawianymi powieściami a tradycyjnymi wątkami ludowymi występuje podobieństwo w zakresie przebiegu elementów fabularnych oraz ich następstwa, a także kreacji motywów statycznych: postaci i ich atrybutów. Związku tego nie można jednak określić jako tożsamości: w żadnym z omawianych utworów nie występuje Kopciuszek – a jedynie protagonistki, które na zasadzie świadome, celowo budowanej paraleli umownie można nazwać „Kopciuskami”. Skoro w analizowanych utworach nie występuje scalenie elementów wywodzących się z różnych narracji, migracja „fikcyjnych przedmiotów do różnych tekstów” (jak transfikcjonalność opisuje Marie-Laure Ryan, 2013, s. 366; za: Olkusz, 2019, s. 160), nie mogą one stanowić przykładów zjawisk sensu stricto transfikcjonalnych. Teoria transfikcjonalności proponuje co prawda pojęcie wersji (*versions* Richarda Saint-Gelais’go, 2011; za: Marciniak, 2015, s. 105–106), jednak ze względu na językowy wyłącznicie charakter badanych tekstów w kontekście niniejszego artykułu nie posiada ono przewagi nad rewrtingiem – wyrastającym z tradycji myślenia intertekstualnego. Teoria intertekstualności wydaje się także właściwsza do badania przywołanych utworów, skoro hipotez jest wyraźnie wskazany, podczas gdy transfikcjonalność „[...] maskuje [...] intertekstualne odniesienia, bo ani nie cytuje, ani nie ujawnia swych źródeł” (Saint-Gelais, 2008, s. 612; za: Maj, 2018, s. 157). Co więcej, koncepcja intertekstualności, kładąc nacisk na semantyczną relację budowaną między tekstem wcześniejszym i późniejszym, lepiej pozwala pokazać transformacje, którym tradycyjne wątki ulegają pod wpływem zmienionego kontekstu estetycznego oraz społeczno-kulturowego.

zainteresowań młodzieży i są tradycyjnym elementem tekstów do niej adresowanych. Zarysowanie społecznego tła – zarówno tego najbliższego, rodzinnego, jak i szerszego, klasowego – sprawia, że *Kopciuszek* niejako zaprasza do aktualizowania tych kategorii przez przywołanie takich zjawisk, jak rodzina patchworkowa, wyzysk ekonomiczny dzieci, dyskryminacja rasowa itp. Bajka ta więc niemal prowokuje, by przekazać ją młodzieży – po niezbędnych przeróbkach, które znają fabułę odświeżą i odrą z łatki infantylności.

Jako że bajka jako gatunek kojarzona jest z odbiorcą dziecięcym, pierwszym krokiem na drodze ku starszemu czytelnikowi lub czytelniczce wydaje się całkowite odarcie historii z motywacji fantastycznej. Zarówno dylogia autorstwa Oram, jak i *Geekerella* pióra Poston są całkowicie realistycznymi powieściami o współczesnych nastolatkach. Taki kierunek przekształceń w zakresie typu motywacji ma długą tradycję zarówno w audiowizualnych, jak i literackich rewingach adresowanych do młodzieży. *Kopciuszek* – i w wersji Perraulta, i w wariacie Grimmów⁹ – w przeciwieństwie do wielu innych tekstów tradycyjnych zawiera zaskakująco wiele szczegółów wprost konkretyzujących realia społeczne, które wciąż pozostają uchwytnie. U Perraulta (1697/2010, s. 65) mowa jest o szlacheckim, a u Grimmów (1857/2010, s. 126–127) – o mieszczańskim pochodzeniu dziewczyny. Znane są także okoliczności i motywacje wdowca, by wstąpić w kolejny związek małżeński; zarysowana zostaje dynamika relacji międzypersonalnych w nowej rodzinie. Oczywiste społeczne i psychologiczne ukontekstowanie fabuły prowokuje do jej urealistycznienia. Zabiegowi temu sprzyja ograniczony zasięg cudowności w *Kopciuszku*: reprezentuje ją jedynie wróżka lub ożywiona przyroda, która motywuje obecność dziewczyny na balu. Jeśli znaleźć inne uzasadnienie czyniące możliwym pójście ubogiej sieroty na królewski bal, magia (i bajkowość) zniknie z *Kopciuszka*. Pozostałe zdarzenia tworzące fabułę bajki, nawet jeśli urągają zasadom prawdopodobieństwa, tłumaczą się zbiegiem okoliczności, szczęściem czy przeznaczeniem.

U obu wymienionych autorek w rolach magicznych pomocników zostają obsadzone osoby przyjazne bohaterkom i potrafiące szyc. Oram czyni nimi ojców Vivian, przyjaciółki Ellamary, którzy zawodowo wykonują piękne, strojne suknie na potrzeby telewizyjnego show. Zaletą kreacji, którą przygotowują dla protagonistki, jest to, że została uszyta nie tylko na miarę, lecz także z myślą o potrzebach psychologicznych dziewczyny: podkreśla jej urodę, ale ukrywa to, czego nie chce ona pokazywać – blizny po oparzeniach. To rozwiązanie pozwala także zademonstrować różnicowanie modeli

⁹ Zarówno *Bajki Babci Gąski*, jak i *Baśnie dla dzieci i dla domu* stanowią literackie adaptacje wątków ludowych. Na temat mechanizmów tego procesu pisze Jolanta Ługowska (1981).

współczesnej rodziny oraz nieheteronormatywne relacje erotyczne. W pierwszym tomie rodzina Vivian, którą tworzy dwóch mężczyzn wychowujących córkę, uosabia ideał rodziny skromnie żyjącej, ale zdrowej: rodzice i dziecko darzą się miłością i wzajemnym zaufaniem; żarty, rozmowy między nimi są codziennością; córka może liczyć na wsparcie opiekunów, a także na atmosferę sprzyjającą rozwojowi własnej indywidualności oraz talentów. To także gościnna przystań dla jej przyjaciół, przeżywających mniejsze i większe niepokoje. Jako taka, w inicjalnym tomie przeciwstawiona zostaje pozornie typowej rodzinie Ellamary, w której pod maską dobrobytu, piękna i szczęścia kryje się krzywda najstarszej córki, „Kopciuszka”. Rozwój fabuły w tej części dylogii ujawnia również niedojrzałość ojca bohaterki oraz fiasko wychowawcze, jakie rodzice ponieśli wobec młodszych córek, z których jedna okazuje się szkolnym prześladowcą, a druga bezwolnym widzem jej działań.

Ciekawszy pomysł, jak wyposażyć dziewczynę w suknię bez udziału wróżki, ma jednak Poston, która w *Geekerelli* powiela sekwencję wydarzeń z adaptacji wytwórni Disneya (strój stworzony przez Danielle, „Kopciuszka”, z pomocą przyjaciółki zostaje zniszczony przez zazdrosną przyrodnią siostrę). Krecja, w której ostatecznie dziewczyna się pokaże, jest dziełem wielu rąk:

Mierzy wzrokiem mój kostium: rozerwaną kurtkę od munduru, ułamaną odznakę i zauważalny brak korony; a potem, ku mojemu zaskoczeniu, zdejmuję własną.

– Proszę – mówi, wkładając mi ją na głowę. – Tak będzie lepiej.

[...]

Wokół mnie tłoczy się wiele postaci ze *Starfield*, niektóre twarze rozpoznaję z forum dyskusyjnego, inne są mi zupełnie nieznane. Każdy ściąga jakiś fragment stroju [...].

Uśmiecham się do wszystkich cosplayerów, którzy oddają mi różne elementy stroju. Gdybym się nie uśmiechała, rozplakałabym się. To drobne rzeczy – rękawiczki Amary, czerwono-białe kolczyki, nawet naklejka w kształcie gwiazdki (Poston, 2017/2018, s. 297–298).

Nie jest to już, jak u Disneya, przejaw sympatii dla Danielle jako konkretnej jednostki: nie jest to nagroda za ludzkie traktowanie zwierząt czy też komiczny przerywnik z ich udziałem, który współtworzy konwencję bajkowych musicali tego studia filmowego, a wyraz solidarności ludzkiej wspólnoty, zrzeszonej wokół zjawiska kulturowego tworzącego fandom. Cykl Poston (oprócz *Geekerelli* w jego skład wchodzi *Księżniczka i fangirl* z 2019 oraz *Zaczytana i Bestia* z 2020 roku) pokazuje ten fenomen w bardzo aprobatywny sposób, dowodząc, że choć przestrzeń ta wyrasta z uwielbienia dla fikcji, jest ostoją prawdziwych wartości,

emocji, doświadczeń: dialogu, przyjaźni, miłości, tolerancji, szczerości. Przywołana scena w najdobitniejszy sposób dowodzi bezinteresownej pomocy, jaką fani są gotowi nieść sobie nawzajem, poświęcając własny sukces i pracę. Najwyższym dobrem jest dla nich udana wspólna zabawa na ukochanym festiwalu. Nie może więc pojawić się tam osoba nieszczęśliwa, jej krzywdę trzeba zrekomensować dla dobra wszystkich – i w imię kultu ukochanych bohaterów¹⁰. To rozwiązanie fabularne bardzo dobrze wpisuje się w interpretacje tradycyjnego wątku o Kopciuszku, który m.in. ma ukazywać, jak cały świat sprzyja sierocie (Zadurska, 2016–2018). Sekularyzacja nagrody oraz jej społeczne wypełnienie wydaje się trafionym przykładem konkretyzacji.

W *Cinder* autorstwa Meyer, pierwszym tomie *Sagi Księżycowej*, dziewczyna także rusza na bal bez pomocy wróżki: wiezie ją tam własna przedsiębiorczość na granicy moralności (bohaterka kradnie suknię zmarłej siostry, a później dopuszcza się manipulacji świadomością macochy, by zdobyć zaproszenie na uroczystość). Jakkolwiek więc można zauważyć udział elementów fantastycznych w powodzeniu dziewczyny, nie mają ona charakteru cudów, nie przychodzą też z zewnątrz – to raczej wyraz hiperbolicznie przedstawionej *girl power* ujętej w karby science fiction. Odkrywanie sprawczości protagonistki w wątku 510A stanowi przy tym zauważalną nić w interpretacjach psychoanalitycznych: dopatrzeć się go można zarówno u Marie-Louise von Franz (1972/1976, s. 162), wykorzystującej psychologię głębi, jak i w artykule Elisabeth S. Weagel (2007, s. 170), wychodzącej z założeń Luce Irigaray.

Zamiast popielnika

Zastąpienie fantastycznej motywacji realistyczną wydaje się w omawianych powieściach Oram i Poston jedynie konsekwencją potrzeby ukazania, co oznacza być „Kopciuszkiem” dziś. Czym może być spowodowana niższa pozycja dziecka w rodzinie, niechęć, którą odczuwa ze strony osób pozornie bliskich? Czy brak więzów krwi jest wystarczającym usprawiedliwieniem, by czuć nienawiść wobec domownika, by go prześladować i upokarzać? W kontekście historycznym przywołać można zasadę majoratu w wyższych warstwach społecznych, a w niższych – niechęć do dzielenia majątku między wszystkie dzieci, związaną z niedostateczną ilością zasobów, które w przypadku partycji nie pozwalały

¹⁰ Jak pisze Agnieszka Urbańczyk (2018): „Fandom może być traktowany jako struktura alternatywna do podzielonego klasowo społeczeństwa, heterotopia, przestrzeń, w której wykluczeni dostali możliwość wypowiadać się i tworzyć na równych prawach” (s. 278).

żadnemu ze spadkobierców na utrzymanie się. Przyczyny te leżały u podstaw wrogości do niebiologicznego potomstwa i tendencji do eliminowania go przez macochę. Wobec wysokiego zagrożenia śmiercią okołoporodową aż do początku XX wieku wychowywanie dzieci przez przybraną matkę było zjawiskiem częstym we wszystkich warstwach społecznych (Zipes, 2006, s. 114–115).

W wątku 510A eksplicitnym uzasadnieniem nieprzychylności macochy wobec pasierbicy jest chęć ochrony interesów własnych córek, które – brzydsze, mniej utalentowane i o złym charakterze – mają gorsze szanse na dobre zamążpójście gwarantujące dobrobyt ekonomiczny niż piękna, inteligentna i miła sierota. Prace zlecane Kopciuszkowi mają więc z jednej strony uchronić przed nimi biologiczne córki, z drugiej – zniszczyć urodę, przytępić umysł i złamać ducha dziecka męża, a przy tym zapewnić gospodarstwu i rodzinie egzystencję na należytym poziomie (tzn. służbę). Kopciuszkowi zostają więc wyznaczone prace brudne i poniżające, pokazujące jego niską pozycję czy wręcz usytuowanie poza rodziną. U Perraulta nie są to działania bezcelowe, Grimmowie jednak, każąc ustami macochy wybierać Kopciuszkowi z popielnika ziarno, ukazują ich niekonieczność i niekrytą złą wolę przybranej matki¹¹.

Poston i Oram nie posuwają się jednak do takich drastycznych obrazów. *Geekerella* reprezentuje model Perraultowski: Danielle wykonuje prace konieczne w starym domu, choć z pewnością nieodpowiednie dla nastolatki (np. naprawa dachu). W dylogii Oram natomiast w ogóle nie występuje ten motyw, choć z pewnością dochodzi do poniżenia protagonistki. Ellamara, niestabilna psychicznie po przebytej próbie samobójczej, zostaje prawnie ubezwłasnowolniona. Nie może decydować o sobie, mimo że jest pełnoletnia. Ojciec nie bierze pod uwagę jej zdania w kwestii wyboru placówki edukacyjnej, nie zasięga jej opinii przy wystroju pokoju dziewczyny ani nie pozwala jej zamykać drzwi do sypialni. Rozwój fabuły przynosi jednak stopniowe odzyskiwanie przez bohaterkę sprawczości i podmiotowości (także prawnej) oraz wzrost świadomości rodziny, że jej działania, jakkolwiek motywowane troską i współczuciem, były destrukcyjne i upokarzające. Momentem przełomowym okazuje się nie związek erotyczny czy wyprowadzka z domu, a dobrowolny pobyt w szpitalu psychiatrycznym. Ellamara zaczyna wówczas sama dbać o siebie; rozpoznaje, czego potrzebuje, by przetrwać, odzyskać zdrowie i zmierzyć się z sytuacją.

Najbardziej Grimmowski model prześladowań heroiny występuje w *Cinder*. Tytułowa bohaterka jest tam podczłowiekiem, ponieważ jako androidowi nie przysługują jej prawa istoty ludzkiej; jest (dosłownie) własnością Adri, pełniącej

¹¹ Więcej o przyczynach nienawiści do pasierbicy pisze Grażyna Lasoń-Kochańska (2012, s. 23).

funkcję macochy. Przemoc słowna i psychiczna oraz wyzysk ekonomiczny są codziennością protagonistki. Demontaż jej jedynej sojuszniczki – robota o antropomimetycznej osobowości – stanowi ukoronowanie prześladowań. Aby ten skrajnie brutalny obraz mógł powstać, konieczne było przywrócenie swoistej dla wątku 510A fikcji fantastycznej – choć tutaj w odmianie futurystycznej – która otwiera przestrzeń interpretacyjną i zachęca do myślenia w kategoriach metafory czy symbolu. Manifestacyjna fantastyczność tych przedstawień buduje także dystans emocjonalny, prowokując refleksję o statusie ontologicznym mechanicznych nie-ludzi i etycznych konsekwencjach działań wobec nich.

Wszystkie trzy autorki bez zmian pozostawiają motyw braku więzów krwi między dziewczyną i jej przybraną rodziną, a sieroctwo lub połowiczne sieroctwo staje się jedną z przyczyn napięcia na linii pasierbica – macocha. U Poston to napięcie jest ponadto skutkiem zazdrości o bliskość między ojcem i córką, wynikającą ze wspólnoty zainteresowań, przynależności do fandomu. Może jednak być ono także efektem braku bezpośredniej komunikacji – dobre intencje pasierbicy i macochy rodzą w dylogii Oram poczucie odrzucenia i niechęci u obu bohaterek, bowiem każda z nich ma błędne wyobrażenia o życiu i potrzebach drugiej. Meyer ukazuje antagonizm zdecydowanie bardziej fundamentalny, skoro przybraną córkę czyni postacią obcą całej rodzinie: nie jest ona dzieckiem ani Adri, ani Garana; nie jest nawet ani człowiekiem, ani Ziemianką (co wychodzi na jaw później, stanowiąc jednak dla macochy kolejny argument za słusznością niechętniej postawy wobec protagonistki). W tej kreacji gatunkowej obcości kryje się klucz do podszytej lękiem nienawiści przed innością w ogóle. Nie-ludzka Cinder zagraża – w przekonaniu Adri – porządkowi ludzi, co uwidacznia się w opinii macochy (jak się okazuje w kolejnych tomach serii – niebezzasadnej), że cyborg przyczynił się do śmierci adopcyjnego ojca.

Siostry w tych utworach także nie są wyłącznie bezrefleksyjnie złe lub banalnie zazdrosne o talenty sieroty – ich niechęć łączy się bowiem z poczuciem zagrożenia. Anastasia i Juliette w *Cinder i Elli* odczuwają lęk, że utracą miłość ojczyzna na rzecz jego biologicznego dziecka, bardziej bajkowa jest natomiast Chloe z *Geekerelli*, która wyczuwając słabość dziewczyny, jest bezinteresownie złośliwa. Poston przeciwstawia ją jednak drugiej siostrze, Calliope, która staje się prawdziwą przyjaciółką Elli. W rewingach wątku 510A adresowanych do młodzieży powtarza się motyw zróżnicowania siostr i ukazywania jednej z nich jako dobrej, pomocnej, bliskiej „Kopciuszkowi”; można go zauważyć zarówno w realistycznych, jak i fantastycznych przekształceniach tradycyjnej fabuły, jako że w powieści Meyer Peony darzy Cinder miłością, podczas gdy Pearl jej nienawidzi. Służy to zróżnicowaniu relacji między przybranym rodzeństwem i polemizuje z deterministycznym charakterem wrogości między siostrami.

W obu omawianych powieściach realistycznych rodzina patchworkowa staje się przedmiotem przedstawienia, co szczególnie istotne wobec faktu, że coraz większy procent małżeństw, także z dziećmi, rozpada się. Ważne jest więc, by podejmować dyskusję z jej historycznymi wizjami utrwalonymi w tekstach kultury. Jak w XIX wieku Grimmowie mieli tendencję do zamieniania matek w macochy, by chronić biedermeierowski mit miłości macierzyńskiej (Tatar, 1987, s. 36–37), tak współcześnie konieczne wydaje się ukazywanie skomplikowania relacji między niespokrewnionymi członkami rodziny oraz możliwości ich kształtowania tak, by były satysfakcjonujące i korzystne dla wszystkich.

Wizja Oram w tym zakresie jest zdecydowanie bardziej rozbudowana, zniuansowana, a także optymistyczna: wyjaśniwszy sobie nieporozumienia oraz zachowując szacunek dla odmienności Ellamary, nowa rodzina znajduje sposób na zgodną, a w przyszłości może nawet szczęśliwą koegzystencję, co ukazuje drugi tom serii. Poston jest bardziej pesymistyczna: w jej ujęciu krzywd nie da się naprawić, jednak „Kopciuszek” wraz z osiągnięciem pełnoletniości może opuścić rodzinny dom, zdążył też nawiązać z jedną przyrodnią siostrą nić sympatii, która będzie trwać, co widać w kolejnych tomach trylogii. Meyer decyduje się zaś na zakończenie tego wątku zainspirowane zapewne wersją Perraulta, choć zaprawione dozą realizmu psychologicznego: o ile bajkowy Kopciuszek wybacza kobietom prześladowania i wydaje obie siostry dobrze za mąż, za dworzan, o tyle Cinder nie jest aż tak wielkoduszna. Chce, ale nie umie przebaczyć adopcyjnej rodzinie. Z ulgą myśli o ich powrocie na planetę; nie szuka jednak sprawiedliwości ani zemsty – zachowuje się nad wyraz uczciwie, uświadamiając kobietom, że są spadkobierczyniami prototypu urzędnika, który łatwo skapitalizować.

Charakterystyczne wyłącznie dla realistycznych rewrittingów *Kopciuszka* mieszczących się w kategorii YA jest natomiast przeniesienie antagonizmu z linii macocha – pasierbica na relację przyrodniczych siostr i głównych bohaterek. Z tego też powodu najgorsze prześladowania i upokorzenia protagonistki znośić muszą w szkole, gdzie nastolatki, pozbawione tonizującej obecności dorosłych, do grona dręczycieli wciągają kolejnych uczniów. Ten element wydaje się pochodną upowszechnienia wiedzy psychologicznej o donioślejszym od autorytetu dorosłych, w tym rodziców, wpływie grupy rówieśniczej na młodą jednostkę. Oczywistym kontekstem pozostają także przemiany społeczne, które w większości krajów powszechną edukację czynią obowiązkową aż do późnonastoletniego wieku, zakazują pracy osób nieletnich lub ograniczają ją, a państwu i jego najróżniejszym organom pozwalają ingerować w życie rodziny.

Metafora popiołu skrywającego dziewczynę o wielkiej urodzie serca i twarzy domaga się rozszyfrowania, udosłownienia, by zachować zarówno kompensacyjną, jak i dydaktyczną funkcję opowieści – by wciąż zachęcać młodych

odbiorców do kwestionowania pozorów. Zamiast brudu – jako znaku ciężkiej pracy i złych warunków życia – protagonistki analizowanych powieści zostają wyposażone w inne skazy. Danielle z powieści Poston jest geekiem – skupiona na nauce i fandomie, lekceważy sprawy związane z modą i urodą. Autorka korzysta ze schematu narracji o szkole średniej i przedstawia bohaterkę nie tylko na tle rodziny, lecz także grupy rówieśniczej. Przyrodniom siostronom przydziela role zamożnych i ślicznych cheerleaderek, których konformistyczny stosunek wobec społeczeństwa i wzorców kobiecości owocuje popularnością, a bezwzględność i skłonność do intryganctwa umożliwiają utrzymanie wysokiej pozycji w grupie. Danielle jest natomiast tą niepozorną dziewczyną, która świadomie rezygnuje z niepisanego konkursu popularności, odrzucając bezproduktywność i brutalność rówieśniczych rozgrywek o kapitał symboliczny. Protagonistka Poston, kontestując rzeczywistość, nie jest jednak samotna ani niedoceniana: doświadcza bliskości innych w sieci. Można powiedzieć, że tam właśnie wiedzie pełną egzystencję – bezkompromisowo wyraża opinie, dzieli się zainteresowaniami, dyskutuje. W internecie ma znajomych, przyjaciół, którzy dzielają jej pasję, a nawet wielbicieli – jako autorka bloga.

Oram natomiast pisze o dziewczynie okaleczonej w pożarze. Plany chirurgów nie kończą się na kilku operacjach, konieczna jest też cięгла, bolesna rehabilitacja, zdeformowana noga utrudnia bohaterce poruszanie się, a jej skórę znaczą blizny. Okaleczenie fizyczne dopełnia to emocjonalne: protagonistka straciła matkę w wypadku. Pożar samochodu sprawił więc, że ze ślicznej, radosnej i pełnej pomysłów nastolatki zmieniła się w sierotę, której widok budzi u innych współczucie lub obrzydzenie. Ellamara musi także zmienić otoczenie: przeprowadza się z Bostonu do Los Angeles. Przeciętną egzystencję mieszkanki bloku zamienia na życie w luksusowej willi swego ojca i jego nowej, niezwykle urodziwej rodziny, a publiczną szkołę – na ekskluzywną, prywatną placówkę. Do tego idealnego otoczenia dziewczyna w oczywisty sposób nie przystaje ze swoimi: smutkiem, bólem i zniszczoną urodą. Jednak za tymi zniechęcającymi właściwościami skrywa się osoba o bogatej wyobraźni i lekkim piórze – twórczyni bloga *EllaPrawdziwaBohaterka* na temat ukochanej serii fantasy o „księciu druidzie”.

Cinder – o czym była już mowa – zostaje wykluczona w inny, bardziej organiczny sposób: jako cyborg pozbawiona jest statusu człowieka, a jej prawa są ograniczone. Rozwój fabuły przynosi także wiedzę o jej obcym, księżycowym pochodzeniu i o wiążącej się z nim zdolności do władania ludzkimi umysłami. Oba te rodzaje inności czynią Cinder jednostką niebezpieczną w oczach wielu osób, zatem dystans wobec niej powodowany jest nie tyle jej niższością, ile strachem przed możliwościami bohaterki – przed przewagą, jaką ma nad zwykłymi Ziemianami.

Romanse „Kopciuszków”

Element erotyczny stanowi kanwę wszystkich odmian wątku 510; dzieje się tak może nawet w bardziej widoczny sposób w postaci 510B (np. *Wieloskórka*) niż w *Kopciuszk*. W powszechnej świadomości jednak, chociaż książkę jako obiekt matrymonialnych starań pojawia się dopiero w połowie fabuły, bajka ta mówi przede wszystkim o odnalezieniu prawdziwej miłości wbrew wszelkim przeciwnościom. Nic zatem dziwnego, że powieści Oram i Poston mają strukturę fabularną romansu. U Meyer wątek erotyczny jest istotny, jednak w *Sadze Księżycowej* dominują komponenty przygodowo-polityczne, a w samej *Cinder* tożsamościowo-psychologiczne – też przecież istotne w bajce. Z takiej hierarchii elementów kompozycyjnych bierze się również zapewne brak finalizacji wątku miłosnego w cyklu Meyer: mimo że w czwartym tomie *Cinder* oraz *Kai* dochodzą do porozumienia na temat swoich uczuć, priorytet przyznają sprawom państwowym – ostatecznie oboje są władcami.

Inaczej wątki miłosne są rozwijane w powieściach realistycznych. Z racji młodego wieku bohaterów Geekerelli u Poston nie ma mowy o ślubie, jednak finałem opowieści o Danielle i Darienie jest trwały monogamiczny związek. W *Cinder i Elli* natomiast – za sprawą przedstawionych zaręczyn – wizja ślubu jawi się całkiem wyraźnie jako oczywiste i nieodległe zwińczenie miłości. Obligatoryjność tego elementu w omawianym wątku bardzo dobrze ilustruje zdanie zamykające drugi tom: „[...] nie ma szans, żeby Kopciuszek zaczął swoje »I żyli długo i szczęśliwie« bez bajkowego wesela” (Oram, 2017/2018b, s. 375) – musi ono choćby zamajaczyć na horyzoncie.

Wątek erotyczny w *Kopciuszk* zostaje przedstawiony za pomocą charakterystycznego dla bajki skrótu: to – z obu stron – miłość od pierwszego wejrzenia, której nie towarzyszą żadne słowa, wyznania; to porozumienie dusz i ciał – w tańcu, zgodnym i harmonijnym. Dopasowanie kochanków – obojętnie czy duchowe (jak widział to Steven Swann Jones, 1993, s. 38–39), czy fizyczne (jak chciał Bruno Bettelheim, 1975/1988, s. 185–187) – obrazuje motyw pantofelka, który mężczyzna musi założyć na stopę panny. Powieści Oram i Poston, posługując się konwencją realistyczną, muszą wykorzystać środki inne niż symbole, by ukazać tę zgodność. Przede wszystkim miłość rodzi się z rozmów, te jednak prowadzone są incognito – za pomocą internetowych komunikatorów lub SMS-ów. Ani Ellamara, ani Danielle nie są świadome, że wymieniają wiadomości z gwiazdami Hollywood, a te nie wiedzą, jak wyglądają dziewczyny, z którymi piszą. Zbudować bliskość mogą tylko przez słowa, wspólne zainteresowania, poczucie humoru, troskę o drugą osobę. W tej sytuacji żaden z rozmówców nie może dać się zwiść płytkim pobudkom (ani obawiać się ich z drugiej strony).

Szczególnie mocno długi proces budowania relacji podkreśla Oram: w jej powieści Ellamara i Brian są przyjaciółmi z kilkuletnim stażem, zanim spotkają się na żywo i staną się kochankami. Taki sposób budowania wątku romansowego nie tylko odbiega od bajkowych wzorców, lecz także otwarcie polemizuje z ich zwulgaryzowaną w filmowych adaptacjach Disneya wersją, czyli z mitem pocałunku prawdziwej miłości. Uroda i fascynacja nie wystarczają do zbudowania związku, nie pozwalają też mówić o miłości. Do prawdziwej relacji – zdają się zgodnie twierdzić Oram i Poston, przekazując to stanowisko swoim młodym czytelnikom – potrzebna jest bliskość ugruntowana na znajomości drugiej osoby i wspólnocie zainteresowań.

Co charakterystyczne, bohaterowie wątków romansowych w *Cinder i Elli* oraz *Geekerelli* obdarzają się uczuciem, nie poznawszy się nawet osobiście – tylko na podstawie kilkuletniej wymiany wiadomości. Przyjaciele poznani „w realu” są zaś wciągani w świat fandumu (w dużej mierze wirtualny); w ten sposób, będąc zdolnymi do dzielenia fascynacji, poświadczają pokrewieństwo dusz. Oram i Poston podobnie też widzą współczesnych księżąt. Awansem dla mniej niż zwykłej dziewczyny nie jest już związek z arystokratą; dziś o kapitale symbolicznym i ekonomicznym nie decyduje bowiem błękitna krew. Prawdziwą monetą znaczenia społecznego staje się sława, stąd też początkujące gwiazdy – właściwie jeszcze tylko celebryci – otoczone ochroną i luksusem, odgrozione od problemów codziennego życia, są obecnie odpowiednikami księżąt. Meyer, podjąwszy decyzję o nierezygnowaniu z fantastycznej motywacji właściwej wątkowi, nie musiała zaś szukać także współczesnego ekwiwalentu dla monarszego pochodzenia protagonisty: Kai jest najpierw następcą tronu, a potem cesarzem. Co jednak znamienne i świadczące o przyjęciu przez autorkę dzisiejszej perspektywy, uczyniła ona prawdziwą księżniczką także „Kopciuszka”; przymioty bohaterki nie oznaczają już, na zasadzie metonimii, wyższego pochodzenia – dziewczyna jest równa księciu nie tylko dlatego, że je posiada; nie musi udowadniać swojej wartości¹².

Wybór realizmu jako dominującej poetyki skutkuje więc wieloma konsekwencjami. Z jednej strony, postrzegać je można w kategoriach braku: elementów fantastycznych, symbolizmu, uniwersalności. Z drugiej zaś – nie sposób przeoczyć oczywistych zysków ilościowych (rozbudowanie akcji oraz świata przedstawionego), ale także semantycznych. Wybrana konwencja

¹² Rothschild (2013, s. 149–150) w przekonujący sposób dowiodła, że „bycie księżniczką” już od czasów powieści Hodgson Burnett jest stanem serca, ducha i umysłu, a nie sprawą pochodzenia. Na tej zasadzie franczyza Disney Princesses inkorporowała także te bohaterki, które nie tylko księżniczkami nie były, ale nawet księżąt nie poślubiły, jak Mulan.

prowołuje do ujęć psychologicznych i niuansowania aksjologicznego, co omawiane powieści Oram i Poston osiągają za sprawą użycia narracji pierwszoosobowej: monolog wewnętrzny bezpośredni daje wgląd w przemyślenia i odczucia protagonistów, a prowadzenie owej narracji na zmianę przez dwoje bohaterów wątku romantycznego sprzyja ukazaniu uzależnienia opowieści od podmiotu, ujawniając także momenty niewiarygodności narracji – wynikającej z ograniczonej wiedzy narratora należącego do świata przedstawionego. Jakkolwiek technika zastosowana w obu powieściach jest nieskomplikowana, okazuje się ona uzasadniona w literaturze YA, jako że umożliwia identyfikację z bohaterami i osiąga swój cel estetyczny. Co ważne, zmienia ona również ten dziewczęcocentryczny¹³ wątek ludowy na bardziej zrównoważony pod względem genderowym. Czy oznacza to zwrot ku męskiej perspektywie? Nie wydaje się. Rozbudowanie męskich postaci służy raczej skonstruowaniu romansowego wątku w zgodzie z konwencją realistyczną. Brian i Darien to ucieleśnienia stereotypu: są piękni, umięśnieni, sławni, bogaci, ale wrażliwi, inteligentni i wewnętrznie zranieni (więcej na ten temat piszą Martuszczyńska i Pyszny, 2003).

U Meyer konieczność ukrycia i ujawnienia tożsamości działa zaś jak papierek lakmusowy bezinteresowności uczucia. Podobnie jak w bajkowej fabule – to tożsamość dziewczyny objęta jest tajemnicą. Cinder od razu rozpoznaje księcia, jednak on, niczym bohater średniowiecznych romansów rycerskich, musi dowieść swej wierności. Kai przeciwstawia się stereotypom oraz presji otoczenia i dostrzega w protagonistce po prostu osobę, a nie jej klasę, rasę, narodowość. Najpierw pokochał dziewczynę z ludu, ta jednak okazała się cyborgiem; przezwyciężywszy tę przeszkodę, dowiedział się, że należy ona do niebezpiecznych Księżycowych. Dochowawszy emocjonalnej wierności, otrzymuje nagrodę: nie tylko wzajemność i możliwość realizacji uczucia w związku z ukochaną, lecz także rozwiązanie ogólnoswiatowych problemów politycznych. Cinder okazuje się bowiem zaginioną księżniczką Selene, prawowitą spadkobierczynią tronu Księżyca. Jakkolwiek w streszczeniu brzmieć to może naiwnie, Meyer tym rozwiązaniem na zasadzie *deus ex machina* nawiązuje do symbolicznych interpretacji bajkowych małżeństw: ślub oznacza osiągnięcie pełni, dojrzałości, rozwiązanie wszelkich konfliktów, koronacja zaś to sygnał autonomii podmiotu.

¹³ Wątek ATU 510A zaliczany jest do kategorii bajek o niewinnych prześladowanych bohaterkach i jako taki opowiadać ma o kobiecej inicjacji.

Zakończenie. Barometr kulturowy czy wahadło Foucaulta?

Tym, co okazuje się najbardziej wartościowe i intrygujące w powieściach Oram i Poston oraz Meyer, jest ich aktualność społeczno-kulturowa. Wszystkie autorki pragną przedstawić bohaterki aktywne, które z determinacją dążą do realizacji swoich marzeń mimo przeciwności losu, czyli odmienne od Kopciuszka, którego znamy – uosobienia kobiecej bierności¹⁴. Można oczywiście kontrargumentować, że finałem tych dążeń jest heteronormatywny związek z mężczyzną o wyższej pozycji, jednak nie wolno zapomnieć, że zarówno Poston, jak i Oram budują wokół swoich bohaterek krąg ich przyjaciół, który pozostanie im wierny, a także każą im poszerzać własną sferę wpływów w sieci, którą da się łatwo i skutecznie zmonetyzować: blog Danielle jest coraz popularniejszy, a Ellamara w drugim tomie dylogii buduje niemal imperium (staje się gwiazdą mediów społecznościowych, pisze autobiografię i sprzedaje do niej prawa wytwórni filmowej). Krecja Cinder jeszcze mocniej podkreśla wartości emancypacyjne, Meyer wynosi bowiem swoją bohaterkę do królewskiej pozycji, która jest jej należna tak z racji urodzenia, jak i dokonanego przewrotu.

Sprawczość, aktywność „Kopciuszków” nie jest jednak tylko wpisana w konstrukcję postaci. Przynajmniej dwa z nich mają *explicite* wyrażone programy przekształcenia społeczeństw, w których żyją. Cinder/Selene wprost sięga po władzę, a jej intencją i ostatecznym celem jest radykalna reforma społeczno-kulturowa oraz transformacja prawno-polityczna dominium, którym rządzi. Ukrócenie dyskryminacji cyborgów na Ziemi i przyznanie im pełni praw jest pierwszą sprawą, w której Cinder wykorzystuje swój wpływ, a kolejnym krokiem ku zmianie jest położenie kresu wyzyskowi nieobdarzonych darem Księżycowych i przymusowemu poborowi młodych mężczyzn do zmodyfikowanej armii. Równość, brak ekonomicznej i biologicznej eksploatacji, podmiotowy stosunek do każdego życia jest tym, do czego zmierza bohaterka Meyer.

W tych motywach widać wpływ etycznej refleksji nad rozwojem technologii pozwalających stworzyć sztuczną inteligencję oraz genetycznie modyfikować istoty myślące, charakterystycznej dla posthumanizmu (Braidotti, 2013/2014, s. 62–129). Przekraczanie pojęcia istoty ludzkiej za pomocą technologii w imię

¹⁴ Taki obraz Kopciuszka jest raczej efektem utrwalonej interpretacji, którą w krytycznej formie spetryfikowała Marcia R. Lieberman (1972/2012). Wanda Hajnicz (2000, s. 90–91), idąc tym tropem, twierdzi, że Kopciuszek to ta z córek, która została najlepiej zsocjalizowana w swojej roli genderowej.

efektywności gospodarczej, ekspansji militarnej, protokołów bezpieczeństwa – prowadzi do uprzedmiotowienia jednostek. Meyer z pewnością nie jawi się jako optymistyczna piewczyni rozwoju technologicznego i postępu ludzkości, mieszczących się w transhumanistycznej wizji (Zawadzki, Adamczyk, 2019, s. 7–10). *Saga Księżycowa* eksponuje raczej dylematy i aporie z nimi związane: naturalizację i pułapki antropocentryzmu, postulując jednak rozszerzenie kategorii postludzkiego podmiotu na Księżycowych, zmodyfikowaną genetycznie wilczą armię, roboty i cyborgi (więcej o poszerzaniu wspólnoty pisze Rosi Braidotti, 2013/2014, s. 172–174).

Próbę wywarcia wpływu przez bohaterkę ilustruje także Oram – w sprawie dziś istotnej, choć z pewnością mniej doniosłej niż pole walki ideowej Cinder. Ellamara dąży bowiem do przełamania dyktatu nierealnych ideałów kobiecego piękna, publikując swoje nagie zdjęcia, na których widoczne są jej okaleczenia, a tym samym – wpisując się w ruch ciałopozytywności. Narodziny najnowszej fali tego zjawiska, widocznego początkowo jedynie w mediach społecznościowych i będącego oddolną inicjatywą, Jessica Cwynar-Horta (2016) datuje na 2012 rok. Równocześnie zauważyć należy, że obecność kobiet o urodzie niepoddającej się normatywizacji w przekazach medialnych jest zjawiskiem dużo późniejszym. Pierwsza wielka kampania reklamowa, w której zrezygnowano z udziału modelek wpisujących się w stereotyp cielesnej doskonałości, pojawiła się dopiero w 2016 roku – nosiła nazwę *InYourOwnSkin* i została stworzona dla marki Missguided. Tam po raz pierwszy na taką skalę modelki z m.in. bielactwem czy bliznami po oparzeniach reklamowały odzież.

W powyższym kontekście – biorąc pod uwagę, że pierwszy tom dylogii Oram ukazał się w USA w 2014 roku, a drugi w 2017 – należy uznać, że pisarka stworzyła powieści niemal interwencyjne. Mimo ogólnoświatowego charakteru kampanii marki Missguided oraz wykorzystywania ogólnodostępnych bezpłatnych mediów sieciowych do promocji ciałopozytywności nie sposób uznać, by polski przekład z 2018 roku¹⁵ był nieaktualny w momencie publikacji. O odpornej recepcji ruchu i jego powolnym rozwoju w Polsce świadczy choćby sprawa z retuszem na okładce *Glamour* z 2017 roku: widoczna na niej Lena Dunham, gwiazda serialu *Dziewczyny* (2012–2017) podejmującego problem mitu urody i pokazującego nie tylko idealne ludzkie ciała, miała widoczny cellulit – jednak redakcja polskiego wydania czasopisma (jako jedyna na świecie) zdecydowała się go usunąć. Można więc uznać, że zmieniony kontekst

¹⁵ Polski wydawca opublikował w tym samym roku pierwszy i drugi tom serii, pomijając opowiadanie z 2016 roku, *Say Car For Me*, przedstawiające scenę pierwszego osobistego spotkania Elli i Briana z jego perspektywy.

społeczno-kulturowy polskiego przekładu zwiększył radykalność wizji Oram: mimetyczny opis amerykańskiego oryginału w polskim przekładzie przedzierzgnął się w wizję przyszłości.

Geekerella jest – spośród trzech omawianych dzieł – zdecydowanie najmniej nastawiona na wskazywanie nowych obszarów refleksji i niezbędnych kierunków społecznych, wyraziście jednak ilustruje przemiany, które są już faktem. Rozpad nuklearnej rodziny, fiasko tej patchworkowej, kres autorytetu rodziny jako instytucji – wydają się oczywistością w serii Poston. Przestrzenią bliskości, szczerości, wsparcia, rozwoju więzi międzyludzkich i międzypokoleniowych okazuje się natomiast fandom. Istniejąc częściowo w sieci, a częściowo w cyklicznych masowych imprezach, jest on rzeczywistością, w której nie liczą się takie pozorne wartości jak uroda, status ekonomiczny czy sprawność fizyczna, a jako ważne jawią się te związane z funkcjami poznawczymi: wyobraźnia, inteligencja, zdolności pisarskie, zainteresowanie kulturą, zdolność do jej przeżywania. W oparciu o takie wartości budowane są prawdziwe przyjaźnie – i z nich rodzą się prawdziwe miłości. To oczywiście bardzo uproszczona wizja, ignorująca rynkowe mechanizmy wpływające także na kulturę konwergencji – może jednak na tej właśnie, idealizującej wizji polega związek serii Poston z konwencjami bajki magicznej?

Czy można więc uznać, że rewingi *Kopciuszka* dla młodzieży przywracają mu funkcję, którą Jack Zipes (2006, s. 107), wychodząc z założeń neomarksistowskich, uważał za pierwotnie polityczną? Nie sposób przypisać tak rewolucyjnego potencjału powieściom Oram i Poston, pokazują one bowiem nie sytuację typową, a nadzwyczajną, wyjątkową – w tym sensie pozostają więc historiami o cudownych wydarzeniach, być może realistycznych, ale nie prawdopodobnych. Obecna w nich wizja rzeczywistości jest pozbawiona antagonizmów i przez to nie domaga się gwałtownych, rewolucyjnych lub magicznych przemian: to świat indywidualistów, w którym każdy może znaleźć dla siebie niszę, przestrzeń do budowania własnej marki – może to być szkoła, szklany ekran, telewizyjny serial, sieć albo fandom; każdy gdzieś może być gwiazdą, co zrekompensuje inne niedostatki. To pochodna liberalnej i kapitalistycznej wizji świata, w której jednostka przedsiębiorcza będzie potrafiła znaleźć swoje miejsce i wykuć własną przyszłość.

Do odmiennych wniosków prowadzi natomiast lektura *Cinder* i dalszych tomów *Sagi Księżycowej*, w której alians science fiction i baśniowej symboliki okazuje się efektywny¹⁶. Meyer modernizuje wątek 510A, nie pozbawia

¹⁶ Meyer wykorzystuje w *Sadze Księżycowej* kilka wątków tradycyjnych, każdy z tomów koncentrując wokół jednego: *Kopciuszek* stanowi kanwę dla *Cinder*, *Czerwony Kapturek* dla

go jednak symbolicznego znaczenia. Pokazuje raczej większą złożoność kategorii, które obecne są w tradycyjnej bajce – i które czynią ją tym bardziej intrygującą i pomocną w zrozumieniu współczesności. Prześladowanie, wykluczenie, zagrożenie życia doświadczane przez „Kopciuszkę” nie wynikają z więzów krwi, ich braku, prawnych aspektów dziedziczenia czy zwyczajowych kolejności zamążpójścia. Nie ma w nich nic osobistego ani partykularnego, ponieważ mają początek jedynie w hierarchii społecznej; dyskryminacja jest efektem niższego w niej usytuowania. Klasa, rasa, płeć, gatunek, pochodzenie etniczne – wszystko, jak pokazuje Meyer, może być powodem, by uznać jednostkę lub grupę za niegodną pełni praw wynikających z człowieczeństwa. Po ponad stu latach działalności ruchów emancypacyjnych, walce z apartheidem, a także w dobie kryzysu migracyjnego, którego Europa doświadcza od pierwszej dekady XXI wieku, zwrócenie uwagi, że nie tylko kategoria klasy społecznej jest płaszczyzną dyskryminacji, wydaje się koniecznym rozszerzeniem wątku o Kopciuszku. Futurystyczny sztafaż w niczym nie przeszkadza temu przesłaniu, bajka bowiem, jak pisał Zipes (2006), „równocześnie eksponuje i skrywa problematyczną naturę relacji społecznych. Być może właśnie napięcie między jawnością i jej brakiem, związane z metaforycznymi strukturami gatunku, czyni ją tak żywotną jako atrakcyjną formę komunikacji i narracji” (s. 94)¹⁷.

Jakkolwiek nie sposób odmówić Oram i Poston bardzo słusznych intencji i trafnych decyzji kompozycyjnych, ich powieści są uniwersalne teraz, ale są ponadczasowe; aktualność ich rozpoznania może być krótkotrwała. Historia „Kopciuszka” w wersji Meyer jest natomiast jak wahadło Foucaulta: pokazuje wciąż, niezmiennie, tę samą zasadę – tylko w innym miejscu. Różnicę w podejściu do wątku o Kopciuszku bardzo dobrze oddają same imiona bohaterki: Ella (Ellamara w dylogii Oram) i Elle (Danielle w utworze Poston) pasują do współczesności, ale są jedynie szczątkiem imienia swego pierwowzoru, Cindrelli. Same w sobie nic nie znaczą. Są jak barometr, który momentalnie ukazuje drgnięcia frontów kulturowych. Cinder także pochodzi od anglojęzycznej wersji imienia bajkowej protagonistki, jednak od tej części, która jest znacząca. Popiół, żużel, to, co zostaje z płonących żagwi. Szary, gorący szczątek ognia.

Scarlet (2013), *Roszpunka dla Cress* (2014), a *Królowna Śnieżka dla Winter* (2015). Taka kompozycja zapewnia równowagę między spójnością cyklu i autonomią poszczególnych powieści. Całość łączą nie tylko konsekwentnie budowane nawiązania intertekstualne do bajek i fantastycznonaukowa konstrukcja świata przedstawionego, lecz także kształtująca fabułę konwencja questowa.

¹⁷ Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia autorki artykułu – Magdaleny Bednarek.

Wciąż niebezpieczny. Grozi zmałą lub poparzeniem. Cinder w powieści Meyer jest tą, która ocalała z pożaru. Ale też tą, która – jak feniks – zdolna jest, by przejść przez ogień i się odrodzić.

Taki akt nie może przejść niezauważony. Nie może pozostać jedynie zdarzeniem z biografii jednostki. Jeśli ktoś jest w stanie dokonać takiego czynu, musi wywrzeć nim wpływ na innych. Meyer zdecydowała się wyposażać Cinder/Selene w supermoce, związane z jej pozaziemskim pochodzeniem (a więc naturalne) i będące skutkiem technologicznych interwencji, potwierdzając rozpoznanie Rothschild (2013), że „kobiety w science fiction i fantasy niejednokrotnie mają więcej sprawczości, więcej zasobów finansowych lub magicznych niż kobiety w jakimkolwiek innym gatunku, a nawet więcej niż mężczyźni zamieszkujący ich światy” (s. 229). Pisarka uczyniła ze swej bohaterki tę, która wprowadza pokój między Ziemią i Księżycem, wyzwala roboty, cyborgi i wilczą armię, ukróca wyzysk dzieci, zaczyna wprowadzać politykę tolerancji. Taka sprawczość nie byłaby możliwa, gdyby królewskie pochodzenie „Kopciuszka” było tylko metaforą jego przymiotów wewnętrznych. Meyer, czyniąc z Cinder faktyczną księżniczkę Selene, następczynię tronu, opowiedziała historię nie o awansie przez heteroseksualny związek, nie o uznaniu i samoakceptacji, które rodzą się z cudzego, męskiego spojrzenia, a o zajmowaniu należnego danej osobie miejsca. Selene dostaje tron nie dlatego, że kocha ją książę, nie z powodu swych dobroci i piękna, a dlatego, że tron się jej należy i że potrafi go zdobyć. To emancypacyjne, równościowe założenie funduje całą reinterpretację wątku ATU 510A, przypominając o utopijności bajki jako gatunku i o zarzewiu rewolucji, które tkwi także w *Kopciuszku*.

Bibliografia

- Bednarek, M. (2020). *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*. WN UAM.
- Bettelheim, B. (1985). *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* (D. Danek, tłum. i przedm., t. 2). PIW. (wyd. oryg. 1977).
- Braidotti, R. (2014). *Po człowieku* (J. Bednarek, A. Kowalczyk, tłum., J. Bednarek, wstęp). WN PWN. (wyd. oryg. 2013).
- Całek, A. (2017). Retelling w literaturze fantasy. Od renarracji do metafikcji. W: M. M. Leś, W. Łaskiewicz, P. Stasiewicz (red.), *Tekstowe światy fantastyki* (s. 45–66). Prymat, Mariusz Śliwowski.
- Cart, M. (2016). *Young adult literature: From romance to realism* (wyd. 3). ALA Neal-Schuman.

- Cwynar-Horta, J. (2016). The commodification of the body positive movement on Instagram. *Stream*, 8(2). <https://doi.org/10.21810/strm.v8i2.203>.
- Genette, G. (2014). *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia* (T. Stróżyński, A. Milecki, tłum.). Słowo/Obraz Terytoria. (wyd. oryg. 1982).
- Głowiński, M. (1992). O intertekstualności. W: *Poetyka i okolice* (s. 87–124). WN PWN. (wyd. oryg. 1986).
- Grimm, W., Grimm, J. (2010). Kopciuszek. W: *Baśnie dla dzieci i dla domu* (E. Pieciul-Karmińska, tłum., t. 1, s. 126–135). Media Rodzina. (wyd. oryg. 1857).
- Hains, R. C. (2014). *The princess problem: Guiding our girls through the princess-obsessed years*. Sourcebooks.
- Hajnicz, W. (2000). Komunikat edukacyjny w baśniach – przekaz doświadczenia życiowego i nakazów społecznych. *Kultura i Edukacja*, 1–2, 84–98.
- Izdebska, A., Szajnert, D. (2015). Wstęp. W: A. Izdebska, D. Szajnert (red.), *Literatura prze-pisana: od Hamleta do slashu*. Wydawnictwo UŁ.
- Jolles, A. (1965). Proste formy. Baśń (R. Handke, tłum.). *Przegląd Humanistyczny*, 5, 65–84. (wyd. oryg. 1929).
- Kowalczyk, K. (2016). *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*. Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Lasoń-Kochańska, G. (2012). *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiece repertuar topiczny*, WN AP.
- Lieberman, M. R. (2012). ‘Some day my prince will come’: Female acculturation through the fairy tale. W: J. Zipes, *Don’t bet on the prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England* (s. 185–200). Routledge. (wyd. oryg. 1972).
- Ługowska, J. (1981). *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Maj, K. M. (2018). Wymiary transfikcjonalności. *Przestrzenie Teorii*, 30, 147–166. <https://doi.org/10.14746/pt.2018.30.7>.
- Marciniak, P. (2015). Transfikcjonalność. *Forum Poetyki*, 2, 102–107. <https://doi.org/10.14746/fp.2015.2.26696>.
- Martuszevska, A., Pyszny, J. (2003). *Romanse z różnych sfer*. Wydawnictwo UW.
- Meyer, M. (2017). *Cinder. Saga Księżycowa tom 1* (M. Grajcar, tłum.). Papierowy Książec. (wyd. oryg. 2012).
- Meyer, M. (2018). *Scarlet. Saga Księżycowa tom 2* (M. Grajcar, tłum.). Papierowy Książec. (wyd. oryg. 2013).
- Meyer, M. (2019). *Cress. Saga Księżycowa tom 3* (M. Grajcar, tłum.). Papierowy Książec. (wyd. oryg. 2014).
- Meyer, M. (2020). *Winter. Saga Księżycowa tom 4* (E. Zaremska, tłum.). Papierowy Książec. (wyd. oryg. 2015).

- Olkusz, K. (2019). Transfiksjonalność w literaturze. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 61(1), 159–165. <https://doi.org/10.26485/ZRL/2018/61.1/12>.
- Oram, K. (2018a). *Cinder i Ella* (J. Nykiel, tłum.). Wydawnictwo Dolnośląskie. (wyd. oryg. 2014).
- Oram, K. (2018b). *Cinder i Ella. Tak kończy się bajka* (J. Nykiel, tłum.). Wydawnictwo Dolnośląskie. (wyd. oryg. 2017).
- Orenstein, P. (2011). *Cinderella ate my daughter: Dispatches from the front lines of the new girlie-girl culture*. Harper.
- Otnes, C. C., Pleck, E. H. (2003). *Cinderella dream: The allure of the lavish wedding*. University of California Press.
- Perrault, C. (2010). Kopciuszek. W: *Baśnie, czyli opowieści z dawnych czasów* (B. Grzegorzewska, tłum., s. 65–77). Agencja Librone. (wyd. oryg. 1697).
- Pieciul-Karmińska, E. (2009–2010). Polskie dzieje baśni braci Grimm. *Przekładaniec*, 22–23(2–1), 80–96.
- Poston, A. (2018). *Geekerella* (A. Brodzik, tłum.). We need YA. (wyd. oryg. 2017).
- Rothschild, S. (2013). *The princess story: Modelling the feminine in twentieth-century American fiction and film*. Peter Lang.
- Ryan, M.-L. (2013). Transmedial storytelling and transfictionality. *Poetics Today*, 34(3), 361–388. <https://doi.org/10.1215/03335372-2325250>.
- Saint-Gelais, R. (2011). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Seuil.
- Saint-Gelais, R. (2008). Transfictionality. W: D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan (red.), *Routledge encyclopedia of narrative theory* (s. 612–613). Routledge.
- Sapkowski, A. (2001). *Rękopis znaleziony w smocznej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*. superNOWA.
- Swann Jones, S. (1993). The innocent persecuted heroine genre: An analysis of its structure and themes. *Western Folklore*, 52(1), 13–41. <https://doi.org/10.2307/1499491>.
- Skowera, M. (2016). Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych. *Creatio Fantastica*, 53(2), 41–56.
- Szczuka, K. (2001). *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*. eFKa.
- Urbańczyk, A. (2018). *Fan labor jako praca. Ekonomia fandomu w dobie Internetu. Teksty Drugie*, 5, 276–289.
- Tatar, M. (1987). *The hard facts of the Grimms' fairy tales*. Princeton University Press.
- Tatar, M. (red.). (1999). *The classic fairy tales: Texts, criticism*. Norton.
- von Franz, M.-L. (1976). *Problems of the feminine in fairytales*. Spring. (wyd. oryg. 1972).
- Weagel, E. S. (2017). Religious rites and female spirituality in cinematic adaptations of *Cinderella*. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, 40(2), 169–186.
- Wolf, N. (2014). *Mit urody* (M. Rogowska-Stangret, tłum., K. Dunin, wstęp do wyd. pol.). Czarna Owca. (wyd. oryg. 1990).

- Woźniak, M. (2010). Autor bez tekstu – tekst bez autora. Polskie tłumaczenia i adaptacje baśni Perraulta *Kopciuszek*. *Filoteknos*, 1, 132–145.
- Zadurska, O. (2016–2018). Sierota. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*. Pobrane 30 lipca 2021 z: <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=154>.
- Zawadzki, P., Adamczyk, A. A. (2019). Post- i transhumanizm w kontekście wybranych zjawisk artystycznych. *Avant*, 10(3), 1–27. <https://doi.org/10.26913/avant.2019.03.13>.
- Zipes, J. (2006). *Why fairy tales stick: The evolution and relevance of a genre*. Routledge.