

Od baśniowej księżniczki do młodej kobiety, czyli nie taka mała syrenka w *Świecie obok świata* Liz Braswell

Abstrakt:

Mała syrenka Hansa Christiana Andersena (1837) należy do baśniowego kanonu, po który chętnie sięgają współcześni twórcy (m.in. literaccy i filmowi), proponując nowe wersje znanej opowieści. Wiele zmian w zakresie fabuły i kreacji bohaterów przyniosła animacja wytwórni Walta Disneya w reżyserii Johna Muskera i Rona Clementsa (1989). Losy protagonistki tej adaptacji, Ariel, doczekały się kontynuacji w utworze *Świat obok świata* autorstwa Liz Braswell (2018), który zostaje omówiony w artykule. Jest to adresowana do młodzieży powieść fantastyczna, w której pisarka dokonała reinterpretacji filmowej baśni, podważając mit romantycznej miłości i szczęśliwego zakończenia gwarantowanego przez ślub z księciem. Autorka tekstu dowodzi, że główna bohaterka dzieła Braswell jest inna niż filmowa odpowiedniczka: mniej impulsywna, bardziej odpowiedzialna, kieruje się przede wszystkim obowiązkiem i rozsądkiem. Taka kreacja sprawia, że Ariel przestaje być stereotypową księżniczką, a staje się silną bohaterką. Omówione w tekście przemiany wizerunku i losów syrenki pokazują, że problematyka cielesności i głosu bohaterki jest w *Świecie obok świata* inaczej postrzegana niż we wcześniejszych wersjach baśni, adresowanych głównie do dzieci – w tym w filmowej adaptacji, której przekaz, jak zauważa autorka artykułu, zostaje w tej powieści podważony. Dzieło Braswell zostaje przy tym omówione nie tylko jako literacki sequel filmu, lecz także jako baśń postmodernistyczna, utwór feministyczny i tekst zawierający ekologiczne przesłanie oraz odnoszący się do aktualnych kwestii społecznych.

Słowa kluczowe:

baśń filmowa, baśń literacka, Hans Christian Andersen, literatura młodzieżowa, Liz Braswell, *Mała syrenka*, retelling, *Świat obok świata*, Walt Disney

* Joanna Wawryk – dr, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Zielonogóskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują polską literaturę współczesną, literaturę dla dzieci i młodzieży oraz przekształcenia baśni we współczesnych tekstach kultury. Kontakt: j.wawryk@ifp.uz.zgora.pl.

From a Fairy-Tale Princess to a Young Woman, or Not-So-Little Mermaid in *Part of Your World* by Liz Braswell

Abstract:

The Little Mermaid by Hans Christian Andersen (1837) belongs to the fairy-tale canon, eagerly used by contemporary authors (including writers and filmmakers) who create new versions of well-known stories. The Disney adaptation by John Musker and Ron Clements (1989) introduced numerous changes into the plot and the creation of the characters. The fate of the film's protagonist, Ariel, is continued in *Part of Your World* by Liz Braswell (2018), discussed in the paper. It is a fantasy novel for young adults in which the writer retells the plot of the film, challenging the myth of romantic love and a happy ending guaranteed by marrying a prince. The article's author indicates that the main character of Braswell's work is different from the film prototype: less impulsive, more responsible, driven by duty and common sense. Therefore, Ariel is no longer a stereotypical princess but a strong heroine. The changes in the image and fate of the mermaid, discussed in the paper, prove that the issues of the body and voice of the protagonist are perceived differently from the earlier versions of the fairy tale, which were addressed primarily to children, including the film, the message of which is undermined in the novel. In addition, Braswell's book is discussed herein not only as a literary sequel to the film but also as a postmodern fairy tale, feminist fiction, and a text with an environmental message as well as references to current social issues.

Key words:

film fairy tale, literary fairy tale, Hans Christian Andersen, young adult fiction, Liz Braswell, *The Little Mermaid*, *Part of Your World*, Walt Disney

Wprowadzenie

Mała syrenka Hansa Christiana Andersena (1837/2005), należąca do kanonu światowej literatury dziecięcej, od momentu powstania obrasta w liczne tłumaczenia, ale i przeróbki, adaptacje oraz inne pochodne wersje o różnym stopniu wierności wobec pierwowzoru. Współczesnemu odbiorcy są ponadto oferowane teksty kultury, które na rozmaite sposoby nawiązują do tej klasycznej baśni. Obraz jej bohaterki okazuje się wciąż atrakcyjnym składnikiem fantastycznego imaginarium, co znajduje potwierdzenie również w filmach, serialach czy literaturze. Mała syrenka realizuje też topos księżniczki, który jest ważnym wzorcem w dziełach adresowanych do dzieci i podlega przekształceniom. W tym ogromie możliwości twórczego wykorzystania tej historii zwraca uwagę dokonująca się obecnie dekonstrukcja nie tylko samej postaci, lecz także całej opowieści.

W procesie transformacji omawianej baśni krokiem milowym stała się animacja studia Walta Disneya w reżyserii Johna Muskera i Rona Clementsa (1989). Twórcy filmu dokonali szeregu zmian w kreacji głównej bohaterki i jej losów. Zaproponowaną przez nich wersję można uznać za ważną w kreowaniu masowych wyobrażeń publiczności kultury popularnej, tym bardziej że poza samą adaptacją na użytek odbiorców/konsumentów powstają zarówno publikacje książkowe dotyczące przygód Ariel, jak i szereg produktów wykorzystujących wizerunek bohaterki, należącej już do kanonu księżniczek Disneya. Film stał się przedmiotem szerokiej krytyki (podobnie jak inne ekranowe wersje klasycznych baśni, a także ich współczesne remaki) – co ciekawe, do części zarzutów pośrednio ustosunkowała się amerykańska autorka książek dla młodzieży Liz Braswell w powieści *Świat obok świata*, wydanej przez Disney Press w 2018 roku (polskie tłumaczenie Małgorzaty Fabianowskiej ukazało się rok później nakładem Egmontu).

Powieść Braswell to opozycyjny wobec zakończenia pierwowzoru sequel filmowej adaptacji i zarazem jeden z tomów serii *Mroczna Baśń*, w której skład wchodzi utwory przetwarzające znane filmy studia Disneya¹. Ponadto w tym samym czasie co *Świat obok świata* ukazały się trzy inne dzieła, których autorki nawiązały do *Małej syrenki*: *Pieśń syreny* Alexandry Christo (2018/2019), *Wiedźma morska* Sarah Henning (2018/2019) i *Pod taflą* Louise O’Neill (2018/2019). Tylko Braswell odnosi się bezpośrednio do wersji filmowej, ale we wszystkich wymienionych pozycjach charakter powiązań intertekstualnych wyraźnie świadczy o podjęciu dialogu, a nawet polemiki z sensami zawartymi w znanej baśni literackiej (więcej na ten temat – Wawryk, 2021). Wszystkie wpisują się też w dość pojemną kategorię baśniowego retellingu i są rewizjami, o których Maciej Skowera (2016) pisze, że „cechują się [...] krytycznym podejściem do pierwowzorów, kwestionując czy wręcz obalając zawarte w nich sensy poprzez włączanie w swój obręb całkiem nowych wartości i perspektyw” (s. 50; autor nawiązuje do rozważań Jacka Zipesa, 1994, s. 9–10).

Świat obok świata można omawiać w przynajmniej kilku perspektywach – jako: 1) powieść młodzieżową, 2) prozę fantasy, 3) sequel, 5) retelling, 6) utwór feministyczny, 7) jeden z tomów serii nawiązującej do kultowych animacji – które pozwoliłyby wykazać, że odbiorcy mają do czynienia z oryginalnym,

¹ Do tej pory wydano sześć powieści trzech pisarek. Autorką czterech z nich jest Liz Braswell – poza *Światem obok świata* są to: *Dawno, dawno temu... we śnie* (2016; pre-tekstem jest *Śpiąca Królewna*), *Potęga magii* (2016; alternatywna historia Aladyna), *Cierń kłótwy* (2016; nowa wersja *Pięknej i Bestii*). Jen Calonita napisała *Z dala od siebie* (2019; powieść nawiązuje do *Krainy lodu*), natomiast Elizabeth Lim – *W świecie iluzji* (2018; utwór o Mulan).

autorskim tekstem, równocześnie wpisującym się w aktualne trendy i zjawiska kulturowe. Utwór cechują powiązania dialogowe przede wszystkim z filmową wersją, ale i pośrednio z Andersenowskim pierwowzorem; parodiuje on niektóre stereotypowe rozwiązania wynikające z baśniowej konwencji; proponuje nowe odczytanie historii dla siebie pre-tekstowej, co z kolei pozwala rozpatrywać powieść jako baśń postmodernistyczną – zgodnie z propozycją wysuniętą przez Weronikę Kostecką (2014).

Reinterpretacja dokonuje się na różnych poziomach tekstu. Zaprezentowane losy Ariel kontynuują filmową opowieść, więc również dla wyjaśnienia pewnych sytuacji przywoływane są minione zdarzenia z życia bohaterów; zarówno w warstwie narracji, jak i w dialogach postaci ulegają one ocenie. Ponadto omawiany utwór jest przykładem ciekawego przejścia opowieści: 1) od filmu, będącego adaptacją klasycznej baśni, do jego literackiej kontynuacji i rewizji zarazem; 2) od dzieła dla dzieci do tekstu przeznaczonego dla niedziecięcego odbiorcy. Nowatorstwo powieści Braswell polega na tym, że autorka dała własną propozycję losów już 21-letniej Ariel, oceniając tak, a nie inaczej rozwiązania fabularne Muskera i Clementsa. W niniejszym artykule omawiam tę powieść, skupiając się przede wszystkim na jej głównej bohaterce i konfrontując ją z Andersenowskim pierwowzorem i filmową Ariel. Kontekstowo odnoszę się też do wybranych animacji wytwórni Disneya oraz do innych równoległe powstałych powieści, zawierających feministyczną reinterpretację literackiej i/lub filmowej baśni o małej syrence, by wykazać, że nowa wersja Ariel i jej losy wpisują się też w pewne tendencje i oczekiwania, którym starają się sprostać współcześnie dokonujące się transformacje baśni².

Na początek: zmiana zakończenia

Braswell rozpoczyna powieść o losach syrenki od wycofania się z filmowego finału, wcześniej twórcy animowanej wersji zrezygnowali z zakończenia Andersenowskiego, a pierwiej duński pisarz dokonał zupełnego odwrócenia mitycznego porządku pożądania i zagrożenia: w jego baśni syreny nie kuszą żeglarzy, sprowadzając ich na manowce, lecz tytułowa bohaterka swoją tęsknotę kieruje w stronę ludzi i ratuje człowieka przed utonięciem. Rezygnacja

² Powieści Braswell, Christo, Henning, O'Neill omówiłam z perspektywy feministycznej w artykule *Rany ciała i duszy. O Andersenowskiej Małej syrence i jej reinterpretacjach we współczesnych powieściach dla młodzieży* (Wawryk, 2021). Poczynione w nim wstępne rozpoznania dotyczące *Świata obok świata* kontynuuję w niniejszym tekście.

z dotychczasowych rozwiązań ma jednakże poważniejszy powód: zmiana motywacji działań protagonistki i przekształcenia fabularne, które prowadzą do takiego, a nie innego finału, dają nową wymowę całości. W kolejnych odsłonach losów syrenki – tj. Andersena, Disneya i Braswell – zmieniają się jej marzenia i cel, dla którego jest w stanie poświęcić swoje dotychczasowe życie.

Zacznijmy od kanonicznej baśni i zmian wprowadzonych w wersji filmowej. Protagonistka Andersena (1837/2005) chce przemienić się w istotę ludzką i być z księciem, tyle że dla niej to cel pośredni – zrobiłaby wszystko, „żeby choć jeden dzień być człowiekiem, a potem dostać się do nieba!” (s. 27). Stawką właściwą jest nie tyle miłość mężczyzny, co nieśmiertelność duszy. Księżę wpasowuje się w marzenia syrenki, które wcześniej ulokowała w marmurowym posągu (o idealistycznej naturze pragnienia bohaterki pisze Skowera, 2013, s. 80). Z kolei w animacji Ariel najpierw widzi Eryka, a później do jej jaskini trafia jego posąg – chodzi więc o **tego konkretnego księcia**. Okrutną cenę pragnienia bohaterka poznaje u morskiej czarownicy, która w przypadku XIX-wiecznej baśni wcale nie musi być odczytywana jako wróg (a w takiej roli występuje w filmie i w powieści Braswell), gdyż daje możliwości, co z kolei naprowadza na archetyp więdźmy jako **tej, która wie** i dzieli się swoim doświadczeniem z morską księżniczką wychodzącą ze świata bezpiecznego dzieciństwa. W końcu syrenka sama do niej przychodzi, a pełna niebezpieczeństw droga, jaką musi pokonać, pokazuje jej determinację³.

W wielu przeróbkach baśni na potrzeby dziecięcego odbiorcy ten fragment opowieści duńskiego twórcy zostaje pominięty lub zredukowany, tymczasem już drogę do więdźmy można by uznać za doświadczenie inicjacyjne. Konfrontacja z lękami jest przeżyciem grozy istnienia. Wędrówka do czarownicy wiąże się z mękami psychicznymi, po nich przychodzą męki fizyczne i duchowe cierpienia: „Delikatne stopy bolały jak cięte nożami, lecz tego nie czuła; ostrzejsze noże przecinały jej serce” (Andersen, 1837/2005, s. 38). Ten drastyczny wątek został w filmie studia Disneya złagodzony, w powieści Braswell – niepodjęty. Wrócił natomiast w utworach O’Neill i Christo. Obie autorki opisały utratę ogona jako krwawą ofiarę. Bohaterka *Pod taflą* mówi: „Ostrze tonie w ciele, przecinając je na dwie części, błyskawiczne i brutalne. Próbuję wrzasnąć, głowa

³ Postać więdźmy można też odczytywać w duchu psychologii głębi Carla Gustava Junga. Agnieszka Miernik (2015) morską czarownicę u Andersena interpretuje jako personifikację zła: „Związek fantastyki z obrazowaniem sfery profanum znajduje realizację w ukazaniu siedziby więdźmy (*Mała syrenka*). Utrzymane w gotyckiej konwencji przedstawienie pałacu i otoczenia czarownicy podkreśla potęgę Cienia, siłę i moc przeciwnika, z jakim musi się zmierzyć tytułowa bohaterka” (s. 44).

odskakuje mi do tyłu. Wiedźma piłuje mój język, szarpiąc ścięgna” (O’Neill, 2018/2019, s. 144); w *Pieśni syreny* protagonistkę krzywdzi zaś matka:

Kiedy [królowa] stuka trójzębem w dno oceanu, czuję niewyobrażalny ból. Moje kości trzeszczą i zmieniają kształt. Z ust i uszu tryska krew, a płetwa się rozdziela. Jestem rozdarta. Matka łamie mnie na dwoje. Łuski, niegdyś lśniące jak gwiazdy, znikają. Czuję w piersi bicie, którego wcześniej nie znałam. Jakby tysiące pięści uderzało mnie od wewnątrz (Christo, 2018/2019, s. 103).

Młode bohaterki we współczesnych retellingach baśni doznają wielu psychicznych i fizycznych cierpień, powielając w tym zakresie Andersenowski pierwowzór, tyle że ani O’Neill, ani Christo, ani Henning nie odnoszą sensu cierpienia do kwestii religijnych, lecz przedstawiają traumy związane z dojrzewaniem. W wersji filmowej Ariel nie doświadcza z kolei eskalacji fizycznego bólu – z radością ogląda swoje nogi, cieszy ją nowa postać – i w powieści Braswell również nie znajdziemy makabrycznych ujęć.

Andersenowska syrenka, wkraczając na ścieżkę fizycznego i duchowego cierpienia, oddaje coś, co w oczywisty sposób definiowało jej tożsamość – ten wątek wydaje się szczególnie frapujący. Przecież na początku protagonistka ma to, do czego niejedna baśniowa bohaterka dochodzi w finale: już jest najpiękniejszą księżniczką, już żyje w pałacu, w otoczeniu rodziny, i cały ten rajski świat oddaje za samą możliwość uzyskania człowieczeństwa (śmiertelności, duszy, szansy na nieśmiertelność). Stawka jest więc maksymalna, ale i za cenę najwyższą z możliwych. Pragnienie zmiany tożsamości sprawia, że z własnego wyboru syrenka traci to, co ją do tej pory najbardziej definiowało: głos, ogon, a także możliwość powrotu do morskiego królestwa. W tym aspekcie jest to baśń o bezgranicznym poświęceniu, którego już nie są w stanie czy nie chcą kontynuować współczesne retellingi⁴. Kolejne doświadczenia syrenki, podporządkowane najwyższemu celowi, na zawsze wyłączają ją z podwodnego świata. Doświadcza sytuacji granicznych, co Agnieszka Miernik (2005) interpretuje w kontekście Archetypu Jaźni:

Andersenowscy bohaterowie podporządkowują swój los pragnieniu pogodzenia sprzecznych treści psychicznych i osiągnięciu pełni duchowej, co wyraża szczególnie los tytułowej syreny, podejmującej wysiłki zdobycia duszy [...]. W omawianej baśni dusza wyraża pełnię możliwości psychicznych, opus magnum procesu indywidualizacji, osiągniętego na drodze asymilacji archetypów. Dusza

⁴ Poza omawianymi tu przykładami retellingów można przywołać jeszcze opowiadanie *Trochę poświęcenia* Andrzeja Sapkowskiego (1992), w którym wątek miłosny został sparodiowany.

staje się dla syrenki zasadniczym i ostatecznym celem, a ponieważ jest obrazem Absolutu, zdobyć ją można wyłącznie na drodze metanoi mającej charakter transcendentálny i zobowiązującej do nawiązywania kontaktu z najbardziej intymnymi elementami psyche. Odkrywanie przestrzeni duchowej manifestują w baśni kolejne wcielenia bohaterki, aż do momentu włączenia jej do grona duchów powietrznych, powołanych do kształtowania dobra i miłości, budowania królestwa niebieskiego (s. 169).

Najkrócej można powiedzieć o tym skomplikowanym procesie przemian bohaterki, że droga syrenki wiedzie od morskich głębin poprzez łąd ku niebu. Przejście przez trzy przestrzenie – żywioły – Ewa Ogłóza (2014, s. 64) odczytuje w duchu psychoanalizy: morze/woda to podświadomość, łąd/ziemia – świadomość, a duchowość/powietrze – nadświadomość. Wertykalna droga jest wielowymiarowa: od ciemności (mrok głębin) do jasności (sfery niebieskie); od formy hybrydalnej poprzez ludzką powłokę do formy bezcielesnej (powietrznej, eterycznej), otwierającej perspektywę połączenia się z Bogiem; od pragnień do ich realizacji, choćby za najwyższą cenę; od wyobrażenia do poznania. Finalnie syrenka jako córka powietrza ma szansę na zbawienie, jej droga więc trwa, jest nie-skończona – od grzecznych dzieci zależy, czy bohaterka zbliży się do Boga. Warto dodać, że kategoria Boga, w ujęciu Andersena – miłosiernego i cierpliwego⁵, a wraz z nią wymiar religijny, są nieobecne we współczesnych utworach nawiązujących do *Małej syrenki*, co też wyłącza pewną warstwę symboliczną, którą posiadała duńska baśń (chodzi mianowicie o kształtowanie inteligencji duchowej i umiejętności znoszenia cierpienia – pisze o tym Miernik, 2015, s. 188).

Droga Ariel w stosunku do pierwowzoru jest znacznie uproszczona – prowadzi na łąd i w tej przestrzeni następuje finał opowieści, czyli baśniowe „długo i szczęśliwie”. Twórcy, zmieniając całkowicie pierwotne zakończenie, powielili wzorzec sprawdzający się we wcześniejszych animacjach opartych na znanych baśniach. *Mała syrenka* Muskera i Clementsa redukuje Andersenowską opowieść o miłości, altruizmie i poświęceniu do historii romansowej, której happy endem jest ślub z księciem, możliwy dzięki pokonaniu wiedźmy Urszuli i akceptacji marzeń córki przez Trytona, dającego Ariel nogi na stałe. Cała historia – z jej stereotypowym finałem – wpisuje się w ciąg baśniowych narracji ukazujących zdobycie serca ukochanego księcia i zamążpójście jako wymarzone rozwiązanie losów protagonistki. Chronologicznie Ariel jest

⁵ Według Bogusławy Sochańskiej (2008) Andersen „odrzucał koncepcję Boga karzącego, rozumiał go jako Boga miłosiernego, cierpliwego, kochającego człowieka zawsze i mimo wszystko, jako Boga czekającego cierpliwie na zmianę w postawie człowieka” (s. 11).

czwartą – po Śnieżce (*Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków*, 1937), Kopciuszku (*Kopciuszek*, 1950) i Aurorze (*Śpiąca Królowna*, 1959) – księżniczką Disneya realizującą ten schemat⁶.

Filmowa wersja jest ponadto oczyszczona z grozy, przemocy, cierpienia i – przede wszystkim – z nadrzędnego celu, jakim jest zdobycie duszy. Obie fabuły – Andersena i Disneya – opowiadają o dążeniu do realizacji marzenia, ale dają dziecku jako modelowemu odbiorcy zupełnie inne wyobrażenie tego, co warte jest poświęcenia. Baśnie duńskiego pisarza są cenione m.in. za to, że rozwijają wrażliwość, kształtują postawy, a smutek i tragizm prezentowanych zdarzeń uwrażliwiają na krzywdę i cierpienie. Tak o oddziaływaniu filmów Disneya na dzieci pisze zaś Maria Molicka (2011), widząc w nich odrealniony, sugestywny świat wyjałowiony ze wszystkiego, co nieprzyjemne i groźne:

[...] Disney wprowadził do swoich filmów wzorec patriarcalnej rodziny, gdzie władzę sprawuje mężczyzna opiekujący się kobietą. Z filmowych baśni usunięto wszystko, co nie pasowało do modelu wzorowej, sentymentalnej rodziny. Schemat baśni filmowych był bardzo prosty, banalny, na nich wzorowane były i są mydlane opery. Postacie bohaterów są sztuczne, papierowe, przesłodzone, treść pozbawiona jest głębszych wartości, dominuje cikliwość, a głównym celem jest wytworzenie dobrego nastroju. Tajemniczość baśni zostaje zastąpiona przez schemat, banał, konwencję (s. 185).

Powyższa krytyka produkcji Disneya nie jest odosobniona. Zwłaszcza pragnienia Ariel, kolekcjonowanie przez nią przedmiotów ze świata ludzi i jej marzenia o księciu są krytykowane, np. w artykułach Roberty Trites (1991) i Elisabeth Oxfeldt (2006), z czym polemizuje Anna Mik (2016, s. 93), interpretując kolekcję bohaterki w odniesieniu do jaskini Platona oraz podkreślając w motywacjach syrenki ciekawość świata i otwarcie na kolejne przygody.

⁶ Karolina Kocemba (2021, s. 97), badając prawa kobiet w filmach Disneya, scharakteryzowała pierwszą falę pełnometrażowych animacji tego studia (lata 30.–60. XX wieku) jako dającą obraz władzy autorytarnej, utrwalającą stereotypy płciowe, prezentującą pasywne, zawsze pragnące miłości kobiety. Animacje z lat 90. (druga fala) pokazały sprzeciw wobec autorytetu, przełamywanie stereotypów płciowych i barier, ambicje kobiecych bohaterek, a dopiero XXI-wieczne filmy (tj. trzecia fala) zawierają wzorce demokratyczne, wyśmiewają stereotypy płciowe i wyposażają postaci w określone cele życiowe oraz aktywność zawodową. Animacja z 1989 roku otwiera tzw. renesans disnejowski (Morys-Twarowski, 2011, s. 39), jest nowatorska pod względem formy. Marzenia Ariel są zgodne z pragnieniami księżniczek z wcześniejszych baśni filmowych tego studia (miłość księcia), ale żeby je zrealizować, bohaterka musi wykazać się aktywnością.

O ile fabuła filmowej baśni zawierała wiele schematycznych elementów, o tyle kreacja postaci okazała się oryginalna. Po trzech dekadach od *Śpiącej Królowej* Clyde'a Geronimiego (1959) zamysłem reżyserów było to, aby dać publiczności taką księżniczkę, która będzie się różniła od wcześniejszych bohaterki tej wytwórni, a nawet kolor włosów, podkreślający temperament syrenki, stał się przedmiotem długich debat (Fanning 2015/2017, s. 76). Ważną nowością w kreacji księżniczki były jej energia i aktywność, by osiągnąć cel⁷. Braswell zachowała ten główny rys charakteru Ariel. Sam tytuł powieści, w wersji oryginalnej *Part of Your World*, nawiązuje zaś do przewodniej piosenki filmowej (wykonywanej przez Jodi Benson), wyrażającej pragnienia i tęsknoty bohaterki, które w utworze lierackim też dochodzą do głosu, tyle że ich hierarchia okazuje się inna.

Autorka *Świata obok świata* wychodzi poza schemat baśni Disneya. Alternatywna historia o dalszych losach Ariel zaczyna się od wycofania sztabowego zakończenia filmu: oto wiedźma Urszula uwięziła Trytona i jako Vanessa stała się żoną księcia, przejmując głos bohaterki i faktyczną władzę nad dominium ludzi, a syrenka nadal jest niema i sprawuje rządy w Atlantyce. Dwie władczynie – uzurpatorka na lądzie i Ariel w morzu – to dwie silne postacie kobiece w rolach antagonistki i protagonistki. Rządzenie królestwem (czyli również jedno z typowo baśniowych pozytywnych rozwiązań) jednak też nie jest tym, czego pożąda syrena – pisarka odwraca i ten fabularny schemat: Ariel swoją funkcję traktuje jako brzemię, którym zostaje obarczona. Nie uchyla się od odpowiedzialności, a lud ją uwielbia: „I tak rządziła: twardo i skutecznie, lecz w milczeniu i w aurze wiecznej melancholii” (Braswell, 2018/2019, s. 39). Ciekawe, że melancholijność charakteryzuje też Eryka. Jest to nowy rys obojga bohaterów i można go powiązać ze wspomnieniami wywołującymi smutek (filmowi zakochani mają inny temperament – są romantycznymi, ale też żywiołowymi nastolatkami; skłonność do melancholii charakteryzowała natomiast syrenkę z baśni Andersena, świadcząc o jej wyjątkowych predyspozycjach duchowych).

Fabuła powieści *Świat obok świata* zaczyna się pięć lat po wydarzeniach, które zostały przedstawione w zasadniczej części animowanej baśni z 1989 roku. Gdy Ariel dowiaduje się, że jej ojciec nie umarł, postanawia działać. Głównym zadaniem staje się uratowanie Trytona. Stan rzeczy i spraw nakreślony na początku jest konsekwencją poprzednich wyborów syrenki i to dzięki niej sytuacja może się odmienić. Nowe starcie z Vanessą/Urszulą jest traktowane jako druga szansa na naprawienie błędów z przeszłości. Osąd dawnych wydarzeń w życiu Ariel jest surowy: „[...] zrujnowała sobie życie przez pogoń

⁷ Według animatora Glena Keana „Ariel jest realistyczna, ponieważ walczy o swoje marzenia, a jej ojciec walczy ze sobą, bo nie chce pozwolić jej dorosnąć” (za: Fanning 2015/2017, s. 76).

za Erykiem” (Braswell, 2019, s. 53). Bohaterka musi rozprawić się z konsekwencjami swoich wcześniejszych działań, by pójść naprzód. Tym samym w powieści wybory filmowej protagonistki ulegają krytycznej rewizji. Działania nastoletniej Ariel są w utworze komentowane jako pochopne, nieracjonalne, a konieczność poświęcenia wszystkiego dla miłości od pierwszego wejścia zostaje zanegowana.

Kluczowy w animacji wątek miłosny uzyskuje ciekawe rozwinięcie w wersji prozatorskiej, przy czym nie jest wiodący. Bohaterka nadal kocha księcia, lecz nie pozwala, by uczucie zdeterminowało jej działania. Kilka lat sprawiło, że Ariel i Eryk – „ten postarzały, smutny żeglarz na swojej samotnej łupinie, ofiara zła...” (Braswell, 2018/2019, s. 96) – zmienili się. Syrenka nadal jest piękna, ponadto czasem groźna, dumna, spokojna, poważna. Wzbudza zachwyt i smutek Eryka. Księżę z kolei jest uległy i oddaje się swoim pasjom – żeglownemu i muzyce. Charakter zmian, jakie zaszły w bohaterach, jest symptomatyczny. W przypadku Ariel eksponowane są takie cechy jak siła, sprawczość i nowe możliwości; w przypadku Eryka – niezdolność do zdecydowanego działania, ucieczka w świat sztuki i skrywanie się za maską szaleństwa (księżę uchodzi za marzyciela i melancholika, w czym można się też dopatrywać ech szekspirowskich).

Relacja Ariel i Eryka jest przedstawiona jako miłosna i zarazem jako sojusz przeciw Urszuli. Wątek związany z władzą i przejęciem królestwa przez uzurpatorkę sprawia, że nie jest to prosta historia o miłości między syreną a księciem. Ariel jest odważna, nie poddaje się, swoją dobrocią zyskuje przyjaciół i sojuszników, dzięki czemu pokonanie wiedzy staje się możliwe. Zakończenie jest szczęśliwe, ale nie tyle miłość ma tu najwyższą wartość, co nowy model życia. Ariel chce bowiem poznawać świat, uczyć się języków, czyli jej przyszłością są kolejne podróże, nowe przygody, doświadczenia oraz nauka. We współczesnych baśniach brak ślubnego kobierca w finale opowieści jest coraz częstszy i pozwala na różne rozwiązania losów przede wszystkim żeńskich postaci. Powieściowa Ariel, podobnie jak tytułowa bohaterka filmu *Alicja w Krainie Czarów* Tima Burtona (2010), wyprodukowanego również przez studio Disneya, postanawia popłynąć w świat. Pragnie być z Erykiem, ale oboje jeszcze rozważają, na jakich warunkach – czyli spotkanie, połączenie jakże różnych światów, jest możliwe. Przy okazji autorka przemyca w finale refleksję na temat polityki, dotyczącą konieczności wyjścia z izolacji, otwarcia się na **inność**, by przetrwać (takiej rady udziela Trytonowi córka).

Film i powieść zawierają wątek, który nie był eksponowany w XIX-wiecznej baśni, chodzi mianowicie o relację dziecko – rodzic i związany z nią międzypokoleniowy konflikt typowy dla okresu dorastania. W *Małej syrence* Andersena brak matki i emocjonalna nieobecność ojca sprawiają, że wsparciem

dla bohaterki są postacie kobiece: babka – patronując dzieciństwu, wiedźma – wtajemniczając w nowe możliwości – i siostry, które też są skłonne do poświęceń (oddają włosy, chcąc, by najmłodsza z rodzeństwa wróciła do podwodnego królestwa). W filmie Tryton jest kochającym, ale też wymagającym ojcem, i od tego, czy zaakceptuje wybór córki, zależy jej finalne powodzenie. Taki obraz bohatera został powielony w kolejnej baśni animowanej – *Małej syrence*. *Dzieciństwie Ariel* w reżyserii Peggy Holmes z 2008 roku, prequelu omawianego filmu, gdzie surowość i zasadniczość władcy mórz są umotywowane rozpaczą po stracie żony.

Patriarchalny model, w którym córki mają spełnić wymagania ojca, co stawia je też w sytuacji rywalizacji, a nie współpracy, zostaje natomiast zmodyfikowany w analizowanej powieści. Siostry, nawet pozbawione ojcowskiej pieczy, kontynuują swój pełen rozrywek i przyjemności tryb życia i nie są wsparciem dla najmłodszej. Tryton – przemieniony i pomniejszony – prawie do końca akcji przebywa w niewoli i to od działań córki zależy jego los. W tej postaci dochodzi do głosu archetyp ojca, ponadto kreacja hybrydalnej postaci z trójzębem jako głównym atrybutem nawiązuje do mitologicznego bóstwa morskiego, a w dziele pojawia się jeszcze skojarzenie ze starotestamentowym mędrcem. Degradacja bohatera w utworze Braswell eksponuje siłę kobiecych postaci, które decydują nie tylko o swoim losie. Niemniej jednak, największe *novum* w tej powieści polega na kreacji bohaterki, która wyłamuje się z XX-wiecznego modelu księżniczki Disneya.

Od księżniczki do feministki

Królewna/księżniczka należy do podstawowych, archetypowych wzorców literatury dziecięcej – pisała o tym Alicja Baluch (1993), a współcześnie temat ten podjęła również Alicja Ungeheuer-Gołąb (2017):

Baśniowy obraz królowny to obraz tak zwanej królowny prawdziwej, która aby nią być, musi spełnić pewne warunki. Królowna powinna zatem być niewinna, posłuszna i wierna, powinna czekać na królewicza, który ją uratuje, aby wyjść za niego za mąż i urodzić mu dzieci. Wymogi kreacji obejmują też wygląd zewnętrzny królowny, która ma być piękna według obowiązującego kanonu: szczupła, wąska w talii, najlepiej z jasnymi, długimi włosami [...]. Znaczenie bohaterki-królowny rośnie więc wraz z jej działaniem w utworze. Królowna niesie wartości ze wszystkich obszarów aksjologicznych wymienianych przez teoretyków: poznawcze, moralne, estetyczne, obyczajowe, witalne, hedonistyczne, prestiżowe, także transcendentne, bo postać królowny niesie walor świętości (s. 31–32).

Przywołany w powyższym cytacie wzorzec wyrasta z baśni ludowej i zarówno Andersenowska, jak i filmowa syrenka go realizują. Bohaterka duńskiej opowieści jest atrakcyjna fizycznie, ale jej piękno odnosi się przede wszystkim do obszarów aksjologicznych, włącznie ze sferą duchowości. Ariel również wpisuje się w kanon piękna, choć w sposób eksponujący jej fizyczne atuty. Obie bohaterki cechuje wyjątkowa pozycja – od początku są syrenimi księżniczkami, ale zmieniają swoją tożsamość i finalnie przestają być pół kobietami, pół rybami. W przypadku utworu Andersena – bohaterka wychodząc z morskiego pałacu, bezpowrotnie przestaje być królewną i wkracza na drogę przeobrażeń, które będą ją przybliżać do realizacji marzenia o nieśmiertelności. Ariel jako żona księcia nadal jest zaś księżniczką, czyli topos jest realizowany zgodnie z zakończeniem typowym dla baśni ludowej.

Ungeheuer-Gołąb (2017, s. 20) podkreśla, że królewna to ten rodzaj obrazu literackiego, który staje się **drogowskazem**, pokazując drogę do realizacji celów, spełnienia marzeń. U Andersena funkcję głównego **skarbu** pełni dusza, u Disneya – książę, u Braswell zaś sama możliwość poznawania świata staje się skarbem. W powieści bohaterce chodzi o to, by zachować swoją tożsamość, żyć zgodnie z własnymi potrzebami i marzeniami, ale nie za wszelką cenę czy kosztem innych. Dlatego protagonistka najpierw musi rozwiązać sprawy z przeszłości i uporać się z ich konsekwencjami. Tak skonstruowana postać wpisuje się w nurt współczesnych kreacji królewien, które nie chcą odgrywać stereotypowo przypisanych im ról – emancypują się⁸.

W *Świecie obok świata* następuje przejście od księżniczki, jaką bohaterka była dawniej, do bohaterki, która już dorosła. W powieści wielokrotnie sygnalizowany jest kontrast między dawną impulsywną, naiwną Ariel a obecną, która stała się odpowiedzialną młodą kobietą. Dorosła syrena, oceniając swoje wcześniejsze wybory, też nie jest pewna, czy rozwiązanie jej perypetii miłosnych, które dawniej wydawało jej się gwarancją szczęścia, rzeczywiście byłoby pozytywne. Jako nastolatka była przekonana, że chce być z księciem i że u jego boku czeka ją życie długie i szczęśliwe, ale z perspektywy czasu nabiera wątpliwości:

Ale teraz... już jako Królowa Oceanu... starsza i dużo bardziej doświadczona... Kto wie? Wtedy nie znała jeszcze wielu rzeczy i nie rozumiała ludzkiego świata, mieniącego się wszystkimi odcieniami barw, ale w którym granice pomiędzy

⁸ To zjawisko jest widoczne w XXI-wiecznych produkcjach wytwórni Disneya, np. *Księżniczce i żabie* Johna Muskera i Rona Clementsa (2009), *Meridzie Walecznej* Brendy Chapman i Marka Andrewsa (2012; film powstał w kooperacji z Pixar Animation Studios), *Krainie lodu* Chrisa Bucka i Jennifer Lee (2013).

prawdą i zmyśleniem są zaznaczone grubą, czarną linią. Czy mogłaby się zestarzeć i umrzeć jako człowiek? Czy byłoby warto? Czy tęskniłaby za przyjaciółmi i rodziną? Czy nie budziłaby się każdego ranka i nie dusiłaby się w tym oceanie powietrza? (Braswell, 2018/2019, s. 203).

W przeszłości natomiast Ariel „[j]ak szalona podążała ze swoim pragnieniem, myśląc tylko o zdobyciu nagrody; goniła za miłością, nie zdając sobie sprawy, że dla świata jest już martwa” (s. 107) – tym samym zanegowane zostały jej wcześniejsze wybory i ich motywacje, które w poprzedzającej powieść filmowej narracji jawiły się jako pozytywne (biorąc pod uwagę zakończenie – uszczęśliwiający wszystkich nieantagonistycznych bohaterów).

W filmie Ariel i Eryk zakochali się w sobie, właściwie nie znając się. Poznawanie się i odkrywanie w drugiej osobie nowych cech jest natomiast ważne w relacji powieściowej pary. Księżę tak widzi ukochaną:

Zostałaś królową; dojrzała kobietą o złożonej osobowości. Masz swoją głębię i zakamarki duszy, mądrość oraz inteligencję, których dumny księżę nie zauważył, bo jego serce chciało słuchać tylko tego, co słyszały uszy (Braswell, 2018/2019, s. 331).

Nie postrzegał jej już jako dziewczyny, w którą z miłości do niego się zamieniła, tylko przede wszystkim jako syrenę, a dopiero potem człowieka, którym stała się z własnego wyboru (s. 351).

Kolejną ważną cechą dorosłej Ariel jest nie idealistyczny, lecz krytyczny ogląd świata. Filmowa bohaterka zachwycała się wszystkim, co ludzkie, i chciała pozostać na lądzie. W *Świecie obok świata* kraina człowieka wypada mniej zachwycająco, a poprzez wypowiedzi bohaterów dochodzi do głosu krytyka ludzkich przywar i zachowań: „Jesteście tacy zmienni, krótkowzroczni, żądni władzy, twórczy i... opętani pragnieniami i marzeniami” – mówi syrena (Braswell, 2018/2019, s. 244); „Odkąd Ariel straciła głos, zauważyła, że ludzie marnotrawią słowa, jakby mieli ich wieczne zapasy, i roztrwaniają je głupim gadaniem” (s. 58); „Robię się sprytna jak ludzie. Szybko mi idzie! – pomyślała nie bez ironii” (s. 84). Przedmiotem krytyki, którą należałoby odnieść też do świata pozaliterackiego i w tym aspekcie uznać powieść za zaangażowaną, jest zachowanie ludzi wobec morskiej fauny i flory⁹. Ariel jako Królowa Oceanu przeżywa mord morskich zwierząt:

⁹ Już dedykacja wskazuje, że kwestie ekologiczne są dla autorki ważne: „Książkę dedykuję wszystkim, którzy pomagają chronić ocean Ariel – w tym tobie, jeśli jesz owoce morza

Na nabrzeżu rozkładały się stopy wszelkich gatunków morskich stworzeń. Od tych, które ludzie najbardziej lubili, po niejadalne i trujące. Były tam kalmary, ośmiornice, węgorze, rekiny, okonie morskie, płaszczki, morszczuki, wstęgory i nawet jeden mały delfin. Wszystko to gniło w palącym słońcu.

Królowa Oceanu patrzyła jak zahipnotyzowana na tę hekatombę, przejęta grozą i smutkiem.

Wreszcie zrobiła jedyną rzecz, jaką mogła dla nich zrobić: zaczęła odmawiać modlitwę. Powtarzała ją, aby duchy jej poddanych odpłynęły do świętego oceanu bohaterów, gdzie będą żyły wiecznie i szczęśliwie (Braswell, 2018/2019, s. 316).

W innym miejscu powieści padają jeszcze słowa narratora, że „[z]abitemu zwierzęciu należy się szacunek. Kiedyś było kimś; było żyjącą istotą” (s. 238). Postawa zarówno czułości wobec stworzenia, jak i gniewu, gdy prawo do istnienia zostaje naruszone, to kolejne cechy pogłębionego rysu charakterologicznego bohaterki.

Gdy Urszula zostaje już pokonana, a Tryton wyswobodzony, syrena – zwolniona z obowiązku panowania i naprawiania dawnych błędów – może pójść własną drogą. Finał znów wiąże się z tym, że ojciec musi zrozumieć, iż córka ma prawo do własnych marzeń, ale te marzenia wcale już nie dotyczą ślubu: „Gdybym miała córkę, na pewno bym zadbała, żeby mogła się rozwijać i samodzielnie decydować o swoim życiu. Czasem bycie dobrym rodzicem oznacza, że się wie, kiedy odpuścić i dać dziecku wolność” (Braswell, 2018/2019, s. 270) – twierdzi Ariel i tego właśnie wymaga od Trytona. W zakończeniu wprost artykułuje ojcu swoje uczucia, potrzeby i plany. Kwestia emancypacji kobiet zostaje jeszcze podkreślona w wątku Vareet – służącej Vanessy, która pomagała Erykowi i syrenie. Ta drugoplanowa postać jest istotna w odniesieniu do przesłania powieści. Dziewczynka dostaje zabawki, szansę na edukację i potem będzie mogła dokonać wyboru, co chce robić w życiu – dla Eryka „[t]o był moment szczęśliwego bajkowego zakończenia, na które tak czekał – choć w tym przypadku nie dotyczyło jego, księcia z bajki” (s. 401).

Podsumowując losy powieściowej syreny, można stwierdzić, że dorosła bohaterka prezentuje zupełnie inną osobowość niż szesnastoletnia Ariel z baśni

i ryby z ekologicznych połowów i nie zaśmiecasz wód plastikiem” (Braswell, 2019, s. 5). Nawet antagonistka Vanessa mówi o rabunkowych połowach, zaśmiecaniu morza i jego beztróskim niszczeniu, a ludzi obarcza winą za wyginięcie gatunków morskich stworzeń: „Dla was wszystkich jestem złą wiedźmą. »Złą«, dobre sobie. Tymczasem wy, ludzie, roicie się na lądach i morzach, wyzerając wszystko, co nadaje się do jedzenia. Nawet nie wiesz, jak niewiele się różnicie od apokaliptycznych Starszych Bogów” (s. 242); ponadto ludzie „[z]atruwali czystą wodę, w której żyła kolonia skorupiaków i mnożyły się węgorze i inne ryby, oraz brzeg, na którym gniazdowały liczne ptaki” (s. 81).

filmowej. Taki rozwój postaci respektuje dojrzewanie jako proces nieprzystający do baśniowych trzech dni na łądzie, zwieńczonych ślubnym kobiercem – jak to miało miejsce w wersji animowanej. Młoda Ariel w utworze Braswell sama decyduje, co będzie robiła, a uwolniona spod ojcowskiej pieczy daje sobie i Erykowi czas na ewentualną decyzję o wspólnym życiu. Poznanie świata na łądzie nie jest już przedmiotem jej marzeń, bo ludzie ją mocno rozczarowali. Autorce udaje się zatem ukazać bohaterkę nie jako **małą syrenkę**, lecz **młodą syrenę**. Portret protagonistki jest rozbudowany psychologicznie: Ariel to wchodząca w życie kobieta, która jednak już dużo doświadczyła, ma krytyczny stosunek do swojej przeszłości, potrafi wyciągnąć z niej wnioski; nadal zdarza jej się reagować impulsywnie, ale częściej kieruje się rozsądkiem, chce się rozwijać. W finale widzimy ją jako gotową do opuszczenia domu, poznawania świata – po prostu jest w drodze. Ma swoje ciało, mówi swoim głosem.

Ciało i głos – te dwie kwestie są szczególnie ważne zarówno w kontekście wcześniejszych opowieści (czyli wariantów Andersena i Disneya), jak i kilku równoległe powstałych współczesnych kobiecych narracji (powieści Braswell, Christo, Henning i O'Neill).

Zmieniane ciało – akceptowane ciało

Powieść Braswell przynosi nowe ujęcie problematyki cielesności głównej bohaterki i aby tę przemianę uchwycić, znów trzeba zacząć od literackiego pierwowzoru i filmowego pre-tekstu. Andersenowska baśń, mówiąc o duszy, opowiadała też o ciele, które zostaje poświęcone, oddane po kawałku (ogon, język) i w całości (w procesie przemian). Znamienne, że bohaterka, czekając na swoje piętnaste urodziny, jest w okresie będącym pomostem między dzieciństwem a dorosłością, gdy zmiany zachodzące w ciele są czymś naturalnym. To, czego doświadcza baśniowa syrenka, naturalne jednak nie jest. Jej los, ujęty poprzez doświadczenia fizyczne, staje się opowieścią o cierpiącym ciele. Przejście na ląd w dziewczęcej postaci to dopasowanie do obowiązującego kanonu piękna, równoznaczne z cierpieniem fizycznym, które przecież nie kończy się całkowitą przemianą w człowieka (jej metamorfoza dotyczy tylko ciała, nie ma jeszcze duszy). Od początku wiadomo, że bohaterka jest śliczna. Autor, opisując ją jako najpiękniejszą z morskich księżniczek, podkreślił urodę jej skóry, białej i delikatnej jak płatek róży, oraz oczu, błękitnych jak najgłębsze jezioro. Tak subtelne ciało zostaje przecięte, okaleczone, by wpasować się w standard obowiązujący w świecie ludzkim.

Na ląd wychodzi zatem milcząca syrenka w cierpiącym ciele dziewczyny, którym ma kusić księcia. Lądowy etap jej losów jest naznaczony zmaganiem

z fizycznym i wewnętrznym cierpieniem, które jednak nabiera wymiaru mistycznego. Nie jest to baśń o dojrzewaniu równoznacznym z osiągnięciem dorosłości przez człowieka. Bohaterka nie jest na drodze do realizowania się jako kobieta, lecz do świętości. Jak podaje biografka Andersena, Jackie Wullschläger (2000/2005), autor zdawał sobie sprawę z oryginalności ujęcia – w korespondencji pisał: „Pozwoliłem syrence iść [...] boską drogą. Żaden pisarz, jak sądzę, jeszcze takiej drogi nie wskazał [...]” (s. 198). Doświadczenie cielesności/kobiecości nie może być w pełni zrealizowane, gdyż zostaje uzależnione od uczuć księcia. Syrenka jest mu bezgranicznie oddana i przyjmuje każdą formę jego zainteresowania, co też każe zapytać o granice poświęcenia¹⁰.

Transcendentny aspekt Andersenowskiego pierwowzoru opowieści o syrence, związany z maksymalizmem poświęcenia dla duszy, okazał się nie do utrzymania w wielu późniejszych, przerobionych wersjach, w tym Disneya. Męki psychiczne i fizyczne przyjmowane w oryginale z niezłomną pokorą uległy złagodzeniu w tekstach dla dzieci – tak jest zarówno w licznych odsłonach literackich (zwłaszcza w zinfantylizowanych adaptacjach utworu Andersena), jak i w wariantach filmowych. W animowanej baśni, w której wymiar religijny nie dochodzi do głosu, problematyka ciała jednak też wiąże się z potrzebą zmiany, wpasowania się w kanon piękna. Właściwie wszystkie omawiane tu realizacje historii o małej syrence można odczytywać poprzez problematykę ciała, które nie jest neutralne i podlega przemianom.

Wygląd bohaterki nakreślony przez duńskiego baśniopisarza ulega radykalnej zmianie w wersji Disneya. Charakterystycznymi atrybutami protagonistki filmu z końca lat 80. ubiegłego wieku są rude włosy, duże usta, wielkie niebieskie oczy i smukła kibić. Ariel dołączyła do innych księżniczek Disneya, używając swojego wizerunku lalce Barbie i wielu produktom: zabawkom, ubraniom, artykułom szkolnym itd. Właśnie ona stała się popkulturową ikoną, której wciąż dotyczy szereg rozmaitych tekstów kultury. Z jednej strony jest więc syrenka literacka – postać, której zmiany fizyczne są motywowane potrzebą wpisania się w zewnętrzne, ludzkie kanony piękna, z drugiej – syrenka już jako

¹⁰ Eskalacja cierpienia w baśniach Andersena we współczesnych interpretacjach bywa też odczytywana jako forma przemocy i gwałtu, np. Katarzyna Slany (2016) stwierdza: „Andersen, ukazując źródło cierpienia bohaterek, przerysowuje brutalną konwencję rytuału, nadając ich skłonnej do poświęceń naturze odcień patologii” (s. 130). Stosunek do kobiecości i męskości w opowieściach tego pisarza bywa też odczytywany poprzez kontekst biograficzny – według Wullschläger (2000/2005) „Andersen lubuje się cierpieniem syreny i proponuje jako ideał kobiecego zachowania dręczącą mieszaninę samopoświęcenia, milczenia i pokuty. [...] Andersen niewątpliwie identyfikował się z baśnią, łącząc własny biseksualizm w poczuciem syreny, że jest kimś innego rodzaju niż ludzie” (s. 200).

księżniczka Disneya, która ma udział w kreowaniu współczesnych wyobrażeń o pięknie. Mała syrenka to zatem postać emblematyczna, topiczny wzorzec kulturowy, który podlega dziś nowemu odczytaniu, zwłaszcza przez krytykę feministyczną i genderową oraz w tekstach autorek piszących dla młodych dorosłych¹¹.

Braswell (2018/2019) w kreacji swojej bohaterki wychodzi poza stereotypowe wyobrażenie królowej, także jeśli chodzi o wygląd fizyczny:

[...] znacznie się postarzała od czasu pojedynku z morską wiedźmą. Nie dramatycznie, ale bardziej niż inne nieśmiertelne syreny w tym czasie. Zwłaszcza było to widać po jej oczach – ich spojrzenie stało się głębsze, mądrzejsze i bardziej zmęczone niż wtedy, kiedy była młodą dziewczyną nieznającą suchego lądu. Policzki nie były już tak krągłe i rysy się zaostriły (s. 4).

Ariel, która się „postarzała”, wciąż jest piękna, ale ważniejsze są jej inne cechy. Przemiana ogona w ludzkie nogi nie jest warunkowana ani zgodą ojca, ani czarami wiedźmy, gdyż syrenka przejęła trójząb – atrybut władzy i mocy, pozwalający na metamorfozy. To, że sama decyduje o swoim ciele, wydaje się szczególnie ważne. Zgoda protagonistki na zmiany w wyglądzie spowodowane upływem czasu służy budowie wzorca bohaterki akceptującej własną fizyczność.

Wygląd atrakcyjnej dziewczyny i piękny głos – te cechy w wersji Disneya przejmują Urszula, by osiągnąć swoje cele. U Andersena nie wiadomo, jak wygląda czarownica, pozostaje tylko jej wyobrażenie konstytuujące się poprzez szczegółowo opisaną przestrzeń – scenerię grozy – w której bytuje wiedźma. W baśni filmowej Urszula jest zaś korpulentną półosiornicą, a wygląd, eksponujący w groteskowy sposób atrybuty kobiecości, podkreśla jej agresywne usposobienie¹²; głosu Urszuli użyczyła zaś Pat Carroll. Odbiorca tej adaptacji dostaje więc konkretny wizerunek i głos. W powieściowej fabule Urszula jako

¹¹ Figura małej syrenki przenika do współczesnej literatury przedstawiającej traumę dorastania i kondycję dziewczyny wchodzącej w świat dorosłych. Problematyką tą zajmuje się m.in. Grażyna Lason-Kochańska (2012), nawiązując do feministycznych interpretacji: „Autorki licznych powieści dla dziewcząt powołują do życia bohaterki będące jawnym pretekstem do rozważań o zagubieniu się młodej kobiety w kulturze, która bardziej niż indywidualizm ceni masowość, narzuca normy i estetyczne ideały kobiecości” (s. 220). Badaczka skupia się przede wszystkim na realistycznej prozie młodzieżowej, ale egzemplifikacją tej problematyki mogłyby też być współczesne retellings baśni o syrence, zwłaszcza *Pod taflą* O’Neill.

¹² Michael Morys-Twarowski (2011, s. 43), omawiając kulturowe komponenty bohaterów filmu Disneya, w kontekście Urszuli wymienia: wiedźmę z baśni Andersena, Normę Desmond z filmu *Bulwar Zachodzącego Słońca* Billy’ego Wildera (1950) i złą czarownicę Sykora z *Burzy* Williama Szekspira (ok. 1610–1611).

Vanessa musi natomiast ukrywać swój prawdziwy wygląd, gdyż zdradziłby on jej tożsamość i nie byłby atrakcyjny dla Eryka (odstręczają go macki¹³). Ze wewnętrzne cechy są ważne tylko dla mężczyzny, syrena natomiast nie ocenia wyglądu, lecz dostrzega duchowe moce czarownicy, która jest dla niej półboginią: „[...] ośmiornice są jednymi z najinteligentniejszych stworzeń w oceanie. [...] dziedziczą starożytną wiedzę i sekrety” (Braswell, 2018/2019, s. 205); „Tak, Vanessa jest czarownicą, wyjątkowo okrutną i niebezpieczną. **Co do jej wyglądu, nie potrafię go ocenić** [wyróżnienie własne] – stwierdziła kategorycznie Ariel” (s. 206).

Relacja syrenki / młodej dziewczyny i czarownicy w filmowych baśniach Disneya jest i stypizowana, i opierająca się na kontraście (podobnie jak w baśniach ludowych), ale jest to też relacja archetypiczna. O ile Braswell nie wychodzi poza schemat dobrej i złej bohaterki, które muszą się skonfrontować, a ową relację sygnalizuje delikatnie, o tyle zależność między postaciami przybiera bardziej skomplikowane formy w innych retellingach baśni: w *Pieśni syreny* autorstwa Christo podwodnym światem rządzi Królowa Mórz – nieludzka hybryda, będąca równocześnie morską wiedźmą i kałamarnicą, krzywdzącą własną córkę; w *Morskiej wiedźmie* pióra Henning dojrzewająca dziewczyna staje się czarownicą, odkrywając swoje wyjątkowe moce; w *Pod taflą* O’Neill wiedźma Ceto jest wzorcem wyzwolonej kobiety, pewnej siebie, w pełni akceptującej swój wygląd.

Kobiety mają głos

Kwestia głosu i śpiewu w powieści Braswell (2018/2019) również jest inaczej przedstawiona niż w wariantach wcześniejszych: „Zabierając jej głos, Urszula ukradła Ariel to, co syrena ceniła najbardziej: jedyny dostępny jej sposób opowiadania własnych historii” (s. 124). W wersjach Andersena i Disneya brak głosu sprawiał, że starania protagonistki o księcia zostały sprowadzone do mowy ciała, bez innego, alternatywnego sposobu opowiedzenia o sobie. W powieści niema Ariel posługuje się zaś językiem migowym i przez kilka lat z powodzeniem włada Atlantyką. Gdy odzyskuje głos, może nie tylko łatwiej porozumieć

¹³ Obraz wiedźmy z mackami pojawia się jeszcze w powieści Henning, a jego źródeł można doszukiwać się w wyobrażeniach mitycznych morskich potworów. Kobięca postać z mackami przywodzi też skojarzenie z Meduzą, jedną z Gorgon, która symbolizuje władczą kobietę. Ten starożytny symbol możliwości kobiecych rządów i próby jego współczesnego wykorzystania omawia Mary Beard (2017/2018) w swoim tekście-manifeście *Kobiety i władza*.

się z innymi, lecz także na powrót śpiewać. I tu widać kolejny dowód na emancypację bohaterki: Ariel śpiewa zachwycająco, czysto, ale – z własnego wyboru – tylko dla siebie.

Od filmowej bohaterki ojciec wymagał koncertowania, dzielenia się śpiewem z innymi. W powieści nie ma już mowy o obowiązkowym śpiewie, wręcz przeciwnie: asertywna Ariel odmawia śpiewu dla zadowolenia innych. W pieśni dorosłej postaci odzwierciedlają się jej doświadczenia i dojrzałość. Głos oznacza autonomiczność i samoświadomość: „Syrenka nie była już tą wesołą, lekko zwariowaną dziewczyną, która straciła mowę. Teraz miała głos i wyrażała swoje zdanie; mówiła o celach i planach, komentowała. Stała się kimś. Kobietą” (Braswell, 2018/2019, s. 193–194). Z kolei śpiew zostaje ukazany jako aktywność intymna, która pomaga bohaterce dać upust emocjom:

Muzyka wypływała z niej niekończącym się strumieniem, jakby pękła zapora niemości i chlusnęły z niej wieloletnie obserwacje, wrażenia, uczucia i doświadczenia, których nie mogła wcześniej wyrazić. Cały zachwyt nad życiem i jego smutek. Radość z bycia syreną i ból samotności, bo nie spotkała nikogo takiego jak ona – innej syreny, która przez chwilę byłaby śmiertelna, a potem straciła wszystko (s. 122).

Pieśń zrodzona z doświadczenia pozwala protagonistce wyrazić siebie. Śpiew to jej opowieść. Co istotne, w każdej z omawianych wersji syrenka odzyskuje głos. W baśni Andersenowskiej (1837/2005) jest on mistyczny: „– Do kogo ja idę? – zapytała, a jej głos brzmiał jak głosy tych stworzeń [cór powietrza], był tak uduchowiony, że nie odda tego żadna ziemiska muzyka” (s. 40); w filmowej – Ariel odzyskuje swój dawny głos; u Braswell – to też głos syreny, ale pełniejszy, świadczący o przemianie, jaka zaszła w bohaterce.

Charakter dokonującej się na kartach powieści Braswell reinterpretacji baśni pozwala stwierdzić, że historia małej syrenki (czyli fabuła zaprezentowana w wersji filmowej) jest oceniana dosyć krytycznie, ale równocześnie okazuje się doświadczeniem wpisanym w psychikę bohaterki, która sama może dokonać rewizji własnej postawy, swoich pragnień i działań sprzed lat. Pod auspicjami Disneya, piórem Braswell, dokonuje się autokrytyka poprzedniej historii, która z jednej strony – zawierała jeszcze pewne schematy i utrzymywała patriarchalne funkcje, z drugiej – modyfikowała topos baśniowej królowej, torując drogę kolejnym odważnym i jeszcze bardziej przełamującym stereotypowe rozwiązania bohaterkom (lata 90. XX wieku stanowiły już nowe otwarcie, jeśli wręcz nie przełom, w prezentowaniu filmowych baśni).

Powieść Braswell fabularnie pozostaje w ścisłym związku z animacją, ale jeśli chodzi o wymowę, wpisuje się w nurt baśni postmodernistycznych,

które podważają dotychczasowe rozwiązania i kwestionują zawarte w pre-tekście wzorce – tu m.in. księżniczki marzącej o księciu, romantycznej miłości od pierwszego wejrzenia, szczęśliwego zakończenia, którego gwarantem ma być ślub z księciem, patriarchalnych relacji – przy czym prezentacja silnych, sprawczych, walecznych kobiecych bohaterek nie jest już niczym nowym we współczesnych produkcjach Disneya. Omawiany film poprzedziło ponad 50 lat (licząc od *Królowny Śnieżki i siedmiu krasnoludków* z 1937 roku), w czasie których kolejne animowane baśnie utrwały wspomniane wyżej zakończenie jako jedyne możliwe, ale obecnie, w najnowszych dziełach, odchodzi się od niego (np. wspomniane wcześniej w przypisie *Merida Waleczna czy Kraina lodu*). Księżniczki są wypierane przez wojowniczkę, aktywne dziewczyny, które realizują się nie tylko poprzez działania zmierzające do ślubu z księciem. To znak czasu, ale i rezultat wyczulenia studia na krytykę pewnych schematycznych rozwiązań uznawanych obecnie za przestarzałe. Równocześnie wytwórnia proponuje kolejne remaki – jak *Kopciuszek* Kennetha Branagha (2015) czy *Piękna i Bestia* Billa Condon (2017) – co może wskazywać, że publiczność nadal chce znanych fabuł, lecz forma ich zaprezentowania wymaga dostosowania do współczesnego odbiorcy.

Prognozą tego, że zmiany (kulturowe, społeczne, obyczajowe) są potrzebne czy już się dokonują, są wspomniane kontekstowo w niniejszym artykule powieści Christo, Henning i O'Neill, – powstałe w tym samym okresie co *Świat obok świata*, co wyklucza wzajemną inspirację autorek. Znamienne wydaje się, że właśnie mała syrenka stała się emblematyczna dla pisarek młodego pokolenia. *Pieśń syreny*, *Wiedźma morska* i *Pod taflą* – te tytuły, ze względu na wpisane w nie reinterpretacje, również spełniają definicję baśni postmodernistycznej. Wydaje się, że podważenie wyróżników klasycznej narracji służy w nich zakwestionowaniu pewnych wymagań stawianych przed młodymi osobami i wskazaniu na toksyczne relacje rodzinne oraz społeczne, które hamują rozwój jednostki. Trzy przywołane pisarki dają złożone portrety psychologiczne postaci i opowiadają o problemach dorastania w sposób znacznie mocniejszy niż *Świat obok świata*. Groza i treści seksualne, czyli to, z czego baśnie zostały oczyszczone w procesie przystosowywania ich do dziecięcego odbiorcy, wracają zatem w literaturze fantasy. Retelling baśni łączy się u wspomnianych autorek z tematami typowymi dla literatury młodzieżowej (relacje z rodziną i rówieśnikami, inność, tolerancja, przemoc, inicjacja, akceptacja, odkrywanie własnej tożsamości). U Braswell nie ma takiego natężenia problematyki związanej z adolescencją, tyłu traum, przemocy, co w pozostałych powieściach, niemniej wszystkie cztery utwory są historiami o sile, samoakceptacji, rozwoju i szukaniu w sobie, nie w innych, potwierdzenia własnej wartości.

Znamienne, że współczesne pisarki wchodzą w dialog z baśniową klasyką. Jest w tym i pewna ciągłość przekazywania kolejnym pokoleniom danej opowieści, i – paradoksalnie – próba przerywania tego ciągu poprzez opowiedzenie własnej wersji znanej historii. Równocześnie tak mocne sprzężenie z tematyką kobiecą w najnowszych utworach jest znaczące o tyle, że stanowi odbicie ważnych problemów społecznych (do tego dochodzą np. kwestie ekologiczne). Z jednej strony, przemiany wizerunku i losów postaci pokazują, że ciało i głos syreny skłaniają do nowych ujęć i odczytań. Z drugiej zaś – obecnie, jak wynika z relacji prasowych, w wytwórni Disneya trwają prace nad aktorską wersją filmu *Mała syrenka*, w której Ariel zagra Halle Bailey. Czy coś zmieni się w fabule, skoro film zapowiadany jest jako remake wersji z 1989 roku?

Zakończenie

W *Świecie obok świata* zostaje opisana sytuacja, która przewrotnie pokazuje, że historia lubi się powtarzać. Dowiadujemy się, że Urszula widziała wiele zakochanych panien przychodzących na brzeg oceanu i tam modlących się o zmianę losu, ale nie każda z nich oddałaby swój głos za nowe możliwości; była i taka dziewczyna, która usłyszawszy o potencjalnej transakcji, uciekła w popłochu – w domyśle: nie powtórzy ona losu małej syrenki (tu autorka zdaje się mrugać okiem do czytelnika). Repetycję baśniowego epizodu zawiera też *Wiedźma morską* pióra Henning (2019) – oto do czarownicy przybywa kolejna syrenka, która się zakochała, a wiedźma doskonale wie, jaki może być ciąg dalszy jej losów:

I wiem, że ta syrenka nie ma pojęcia, o co prosi. Nie zdaje sobie sprawy z ceny, jaką będzie musiała zapłacić: ona, jej rodzina, najbliżsi, magia. Nie zdaje sobie sprawy z bólu, jaki ją czeka: psychicznego, emocjonalnego, magicznego. Tego jest za dużo (s. 289).

W powieściowych światach znana scena zostaje przywołana i umieszczona wewnątrz fabuły, dając pewne wyobrażenie o baśni i jej wiecznych powrotach. Powtarzalność pojawienia się małej syrenki u wiedźmy świadczy o tym, że mamy do czynienia z momentem opowieści należącym do tej kategorii baśniowych obrazów, o których Pierre Péju (1981/2008) pisze, że zawierają niepokojące pytania i zagadki, wywierają na nas nieświadome piętno i wyносimy je ponad całą narrację; że „zabieramy [je] ze sobą i przekazujemy swoim następcom, opowiadając, czytając, pisząc albo przetwarzając” (s. 11). Taki obraz może się też stać przedmiotem parodii, za którą kryje się ostra krytyka tradycyjnych

historii, jak w przypadku tekstu *Mała syrenka dostaje waginę* ze zbioru *Kopciuszek i szklany sufit* Laury Lane i Ellen Haun (2020/2021), którego autorki uważają baśnie za „patriarchalne horrory przebrane za powiastki dla dzieci” (s. 8).

Jak potoczą się losy małej syrenki – w literaturze i w innych tekstach kultury – trudno przewidzieć. Które wersje będą miały kolejnych odbiorców, które przepadną w ich wyborach – można tylko prognozować, choć wydaje się, że piękna i smutna opowieść Andersena jest niezagrożona. Romantyczna baśń jest arcydziełem bogatym w treści symboliczne, które wciąż skłaniają do refleksji i nowych prób odczytania¹⁴. W animowanej baśni Disneya tkwi natomiast siła popkulturowego przekazu, który tak wyraźnie pokazując pewne schematy, jest głosem odpowiadającym na oczekiwania masowego odbiorcy, ale też kształtującym je. Co oczywiste, film animowany posługuje się innymi środkami wyrazu niż dzieło literackie, nie pozostawiając odbiorcy zbyt dużego marginesu na pracę wyobraźni. W warstwie formalnej dzieło z 1989 roku było bardzo innowacyjne: zachwycało obrazem, nowatorskimi rozwiązaniami technicznymi – jak efekt ruchomych bąbelków czy falujących pod wodą włosów i wodorostów – oraz stroną muzyczną (autorem ścieżki dźwiękowej był Alan Menken). Połączenie klasycznej baśni, nowoczesnej formy i musicalu przełożyło się na sukces kasowy, stąd też nie dziwi, że wysokobudżetowy, wspomagany machiną marketingową film animowany do tej pory pełni funkcję kreatora masowej wyobraźni odbiorców kultury popularnej¹⁵. Warto jeszcze w tym kontekście wspomnieć o wyprodukowanym przez korporację Disneya serialu *Mała syrenka* emitowanym w latach 1992–1994 (łącznie 31 odcinków) oraz o filmowej kontynuacji z 2000 roku *Mała syrenka 2. Powrót do morza* Jima Kammeruda i Briana Smitha, w której pojawia się córka Ariel i Eryka. *Mała syrenka* znana z adaptacji z końca lat 80. ubiegłego stulecia wróciła do literatury również w licznych publikacjach adresowanych do dzieci, opowiadających np. przygody z jej dzieciństwa, jak *Ariel na fali* Liz Marsham z 2017 roku.

Utwór Braswell, ściśle związany z filmowym pierwowzorem, jest więc jedną z możliwości ukazania losów Ariel. Nie jest to literackie arcydzieło, ale sprawnie napisana powieść, której atutami są wartka akcja, elementy

¹⁴ Jedną z najnowszych graficznych interpretacji baśni Andersena przynosi cykl obrazów Yayoi Kusamy z serii *Love Forever* (2004–2007; pobrane 23 sierpnia 2021 z: <https://www.artbook.com/9788792877598.html>).

¹⁵ Wpływ popularnej animacji widać np. w warstwie ilustracyjnej współczesnych książek dla dzieci – syrenka często jest czerwonowłosa, jej ojciec to starzec z trójzębem, czarownica jest półośmiornicą, a głównej bohaterce towarzyszą rybka i krab (np. *Mała syrenka* z serii *Czytamy Razem*, wydana przez Przedsiębiorstwo Wydawniczo-Handlowe Arti w 2020 roku).

humorystyczne i rozbudowane psychologicznie postaci. Autorka nie powieliła baśniowych schematów, a odchodząc od stereotypowych rozwiązań, zmodyfikowała wzorzec księżniczki. *Świat obok świata*, mimo że osadzony w fantastycznej rzeczywistości, odnosi się do ważnych współczesnych problemów. Można tę powieść potraktować też jako głos pisarki w kwestiach ekologicznych i społecznych. Nowe odczytanie pre-tekstu wpisane w utwór Braswell nie tyle wskazuje na uniwersalność znanej baśni, ile poddaje ją weryfikacji, by bohaterka mogła dorosnąć i podejmować samodzielne decyzje. W tej wersji protagonistka, co ważne, nadal jest syreną. Andersen zbliżył syrenkę do nieba, wytwórnia Disneya w wersji filmowej dała Ariel najbardziej utarty baśniowy finał – szczęśliwe życie na lądzie u boku księcia, Braswell zaś po prostu zostawia ją w jej świecie, co też można by odczytywać jako nefaworyzowanie Suchegego Świata i otwarcie na szereg nowych doświadczeń.

Baśń o małej syrence inaczej opowiedziała jedna z największych światowych wytwórni filmowych, inaczej związana z nią doświadczona pisarka Braswell, w innym celu odwołując się do niej pisarki młodego pokolenia – Christo, Henning i O'Neill. Przed współczesnym odbiorcą otwiera się wachlarz możliwych przeróbek znanej historii, co sprawia, że spotkanie z morską księżniczką może trwać przez kolejne teksty, układając się w niepowtarzalne, gdyż indywidualne ścieżki lekturowe i (pop)kulturowe.

Bibliografia

- Andersen, H. C. (2005). *Mała syrenka*. W: *Baśnie* (B. Sochańska, tłum., s. 14–41). Media Rodzina. (wyd. oryg. 1837).
- Baluch, A. (1993). *Archetypy literatury dziecięcej* (wyd. 2). Waław Bagiński i Synowie.
- Beard, M. (2018). *Kobiety i władza. Manifest* (E. Hornowska, tłum.). Rebis. (wyd. oryg. 2017).
- Braswell, L. (2019). *Świat obok świata. Mroczna baśń* (M. Fabianowska, tłum.). Egmont. (wyd. oryg. 2018).
- Christo, A. (2019). *Pieśń syreny* (Z. Kościuk, tłum.). Young. (wyd. oryg. 2018).
- Henning, S. (2019). *Wiedźma morska* (D. Maculewicz, tłum.). NieZwykłe. (wyd. oryg. 2018).
- Fanning, J. (2017). *Disney – wielka księga. Wspaniały świat Disneya* (M. Krzysik, W. Mincer, tłum.). Egmont. (wyd. oryg. 2015).
- Kocemba, K. (2021). Bajkowa (r)ewolucja? Prawa kobiet a filmy Disneya. *Archivum Filozofii Prawa i Filozofii Społecznej*, 26(1), 86–99. <https://doi.org/10.36280/afpifs.2021.1.86>.

- Kostecka, W. (2014). *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*. Wydawnictwo SBP.
- Lane, L., Haun, E. (2021). Wstęp. W: *Kopciuszek i szklany sufit* (D. Górka tłum., s. 8–9). Albatros. (wyd. oryg. 2020).
- Lasoń-Kochańska, G. (2012). *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiece repertuar topiczny*. WN AP.
- Miernik, A. (2015). *Domeny wyobraźni. Andersen i Jung*. TAIWPN Universitas.
- Mik, A. (2016). Platońska jaskinia na dnie morza. Ukryte znaczenia kolekcji Ariel w filmie *Mała Syrenka* wytwórni Walta Disneya. *Maska*, 31, 91–100.
- Molicka, M. (2011). *Biblioterapia i bajkoterapia. Rola literatury w procesie zmiany rozumienia świata społecznego i siebie*. Media Rodzina.
- Morys-Twarowski, M. (2011). Korzenie kulturowe bohaterów filmu *Mała Syrenka*. *Ex Nihilo*, 5(1), 39–48.
- Musker, J., Clements, R. (reż.). (1989). *The Little Mermaid* [Mała syrenka] [film]. Walt Disney Feature Animations, Walt Disney Pictures, Silver Screen Partners IV.
- O'Neill, L. (2019). *Pod taflą* (A. Goździkowski, tłum.). Wydawnictwo Poznańskie. (wyd. oryg. 2018).
- Oxfeldt, E. (2006). Motyw życia i śmierci w *Małej syrence* (H. Dymel-Trzebiatowska, tłum.). W: H. Dymel-Trzebiatowska, E. Mrozek-Sadowska (red.), *Andersen: 200 lat. Baśnie Hansa Christiana Andersena w Europie – Europa w baśniach Hansa Christiana Andersena* (s. 61–80). Pressfabryka.
- Ogłóza, E. (2014). *Wokół opowieści Hansa Christiana Andersena. O radości czytania*. Wydawnictwo UŚ.
- Péju, P. (2008). *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne* (M. Pluta, tłum.). Sic!. (wyd. oryg. 1981).
- Skowera, M. (2013). „Przepiękny chłopiec” z białego marmuru. Realizacja romantycznego modelu miłości idealnej w baśniach Hansa Christiana Andersena. W: B. Płonka-Syroka, A. Szlagowska, A. Syroka, K. Marchel (red.), *Antropologia miłości. Tom V. Miłość idealna. Miłość dziecka* (s. 71–82). Arboretum.
- Skowera, M. (2016). Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych. *Creatio Fantastica*, 53(2), 41–56.
- Slany, K. (2016). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. WN UP.
- Sochańska, B. (2008). Między niebem a ziemią – Andersen nieznan. *Polonistyka*, 8, 7–14.
- Trites, R. (1991). Disney's sub/version of Andersen's *The Little Mermaid*. *Journal of Popular Film and Television*, 18(4), 145–152. <https://doi.org/10.1080/01956051.1991.10662028>.
- Ungeheuer-Gołąb, A. (2017). Rozważania na temat aksjologii w wychowaniu literackim na przykładzie toposu królowej. *Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce* 12(3[45]), 23–37. <https://doi.org/10.14632/EETP.2017.12.45.23>.

- Wawryk, J. (2021). Rany ciała i duszy. O Andersenowskiej *Małej syrence* i jej reinterpretacjach we współczesnych powieściach dla młodzieży. *Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość*, 2(4): *Dzieciństwo*, 1–31. <https://doi.org/10.31261/Rana.2021.4.04>.
- Wullschläger, J. (2005). *Andersen. Życie baśniopisarza* (M. Ochab, tłum.). W.A.B. (wyd. oryg. 2000).
- Zipes, J. (1994). *Fairy tale as myth, myth as fairy tale*. The University Press of Kentucky.