

Dzieciństwo

Literatura i Kultura

2021

tom 3
numer 2

volume 3
issue 2

Mity, legendy, podania i baśnie
wobec dzieciństwa i adolescencji.
Teksty kultury drugiej dekady XXI wieku

Myths, Legends, and Folk and Fairy Tales
in the Context of Childhood and Adolescence:
Cultural Texts of the Second Decade
of the 21st Century

Redakcja / Editors

Weronika Kostecka (Uniwersytet Warszawski, PL) – redaktor naczelna / editor-in-chief

Maciej Skowera (Uniwersytet Warszawski, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka

Główna Województwa Mazowieckiego, PL) – zastępca redaktor naczelnej / managing editor

Marta Niewieczyża (Uniwersytet Warszawski, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka

Główna Województwa Mazowieckiego, PL) – sekretarz redakcji / editorial assistant

Karolina Stępień (Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, PL)

Anita Wincencjusz-Patyna (Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, PL)

Rada redakcyjna / Editorial board

Cristina Bacchilega (University of Hawai'i at Mānoa, US)

Susan Deacy (University of Roehampton, UK)

Donald Haase (Wayne State University, US)

Grzegorz Leszczyński (Uniwersytet Warszawski, PL)

Katarzyna Marciniak (Uniwersytet Warszawski, PL)

Kimberly J. McFall (Marshall University, US)

Dorota Michułka (Uniwersytet Wrocławski, PL)

Xavier Mínguez-López (Universitat de València, ES)

Melek Ortabası (Simon Fraser University, CA)

Veronica Schanoes (Queens College, City University of New York, US)

Violetta Wróblewska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, PL)

Krystyna Zabawa (Akademia Ignatianum w Krakowie, PL)

Redakcja językowa / Language editors

Zespół DLK (PL), Agnieszka Zerka-Rosik (EN)

Projekt okładki i skład / Cover design and DTP

Grafini DTP

Wydawca / Publisher

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
Warszawa 2021

ISSN 2657-9510

Wersja elektroniczna jest referencyjna i publikowana na stronie

<https://www.journals.polon.uw.edu.pl/index.php/dlk>

Czasopismo finansowane przez
Wydział Polonistyki Uniwersytetu
Warszawskiego i afiliowane przy
Wydziale Polonistyki Uniwersytetu
Warszawskiego

Adres / Address

Redakcja czasopisma „Dzieciństwo. Literatura i Kultura”

Instytut Literatury Polskiej, Wydział Polonistyki

Uniwersytet Warszawski

ul. Krakowskie Przedmieście 26/28

00-927 Warszawa

e-mail: redakcja.dlk@uw.edu.pl



 Teksty w czasopiśmie (jeśli nie zaznaczono inaczej) dostępne są na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

Lista recenzentek i recenzentów w roku 2021

Barbara Banasik (Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie, PL)
Sylwia Borowska-Szerszun (Uniwersytet w Białymstoku, PL)
Rachel Bryant Davies (Queen Mary University of London, UK)
Justyna Hanna Budzik (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)
Anita Całek (Uniwersytet Jagielloński, PL)
Daniel Compota (University of Toledo, US)
Kornelia Ćwiklak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, PL)
Konrad Dominas (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, PL)
Alicja Fidowicz (Uniwersytet Jagielloński, PL)
Giuseppe Flora (Università degli Studi di Roma „Tor Vergata”, IT)
Pauline Greenhill (University of Winnipeg, CA)
Szymon Gruda (Uniwersytet Warszawski, PL)
Elena Iakovou (Georg-August-Universität Göttingen, DE)
Karol Jachymek (SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny, PL)
Ewelina Konieczna (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)
Agnieszka Kotwica (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)
Kamila Kowalczyk (Uniwersytet Wrocławski, PL)
Adela Kuik-Kalinowska (Akademia Pomorska w Słupsku, PL)
Jolanta Ługowska (Uniwersytet Wrocławski, PL)
Szymon Makuch (Dolnośląska Szkoła Wyższa, PL)
Wanda Matras-Mastalerz (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, PL)
Agnieszka Miernik (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, PL)
Anna Mik (Biblioteka Narodowa, PL)
Ewa Nicewicz (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, PL)
Ewa Ogłóza (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)
Mariola Pałka-Pilecka (Wyższa Szkoła Bankowa w Gdańsku, PL)
Elia Saneleuterio Temporal (Universitat de València, ES)
Barbara Smolińska-Theiss (Akademia Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej, PL)
Beate Sommerfeld (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, PL)
Marta Stańczyk (Uniwersytet Jagielloński, PL)
Karolina Starnawska (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)
Paweł Szczepanik (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, PL)
Mateusz Świetlicki (Uniwersytet Wrocławski, PL)
Sabina Waleria Świtała (Uniwersytet Wrocławski, PL)
Ryszard Waksmund (Uniwersytet Wrocławski, PL)
Ewa Wiśniewska (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, PL)
Małgorzata Wójcik-Dudek (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)
Maciej Wróblewski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, PL)
Stephen Yandell (Xavier University, US)
Zofia Zasacka (Biblioteka Narodowa, Instytut Badań Edukacyjnych, PL)

Spis treści / Contents

Od redakcji	7
From the Editors	

STUDIA / STUDIES

Magdalena Bednarek	11
---------------------------------	-----------

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

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

Joanna Wawryk	35
----------------------------	-----------

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

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

Martine Mussies	60
------------------------------	-----------

“Dashing and daring, courageous and caring”: Neomedievalism as a Marker of Anthropomorphism in the Parent Fan Fiction Inspired by Disney’s Adventures of the Gummi Bears

„Zawsze zwycięskie, waleczne, rycerskie”. Neomedievalizm jako wyznacznik antropomorfizmu w inspirowanej serialu Gumisie fanowskiej twórczości rodziców

Patrycja Manelska	84
--------------------------------	-----------

O baśni i jej przeobrażeniach w serialu animowanym Wodogrzmoty Małe Alexa Hirscha – wybrane zagadnienia

On the Fairy Tale and its Transformations in the Animated Series Gravity Falls by Alex Hirsch – Selected Issues

ROZMOWY / TALKS

- „Dla mnie opowieść zawsze jest wszystkim naraz – istnieje tylko i wyłącznie w momencie jej opowiadania”. Rozmowa z Witoldem Vargasem 97
 “For me, a story is always everything at once – it exists only when it is told”:
 An Interview with Witold Vargas
- „Opowiadacz jest przewodnikiem po gabinecie osobliwości”. Rozmowa z Elżbietą Stanilewicz i Groszkiem Stanilewicz – Łowcami Słów 116
 “The storyteller is a guide through the cabinet of curiosities”: An Interview with Elżbieta Stanilewicz and Groszek Stanilewicz – Łowcy Słów [The Hunters of Words]

VARIA

- Jarosław Jagiełło 125
 Historia i współczesność Muzeum Książki Dziecięcej w Warszawie
 The History and the Present Day of the Museum of Children’s Books in Warsaw

ARTYKUŁY RECENZYJNE / REVIEW ARTICLES

- Daniel Compore 140
 The Fantastic and the Real: Fairy-Tale Films in the 21st Century
 Fantastyka i realność. Baśniowe filmy w XXI wieku
 Greenhill, P. (2020). *Reality, magic, and other lies: Fairy-tale film Truths*. Wayne State University Press.
- Evangelia Moula 150
 A Kaleidoscope of Mythical Beasts, Beyond Time and Space: Keys to Understanding Oneself and Culture
 Kalejdoskop mitycznych bestii ponad czasem i przestrzenią. Klucze do zrozumienia siebie i kultury
 Marciniak, K. (Ed.). (2020). *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children’s and young adults’ culture*. Universitätsverlag Winter.
- Neena Gupta Vij 166
 Tales Across Time: Understanding Hybridity in Children’s Fantasy Fictions from the Bengal Renaissance
 Opowieści ponad czasem. Pojmowanie hybrydyczności w dziecięcych opowieściach fantastycznych z okresu bengalskiego renesansu
 Sircar, S. (Trans. & Annot.). (2018). *Fantasy fictions from the Bengal Renaissance: Abanindranath Tagore, The Make-Believe Prince – Gaganendranath Tagore, Toddy-Cat the Bold*. Oxford University Press.

Grzegorz Leszczyński 182

Nowoczesność tradycyjnej humanistyki

The Novelty of Traditional Humanities

Wróblewska, V. (red.). (2019). *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1–3). WN UMK.

Anna Babula 191

PRL w literaturze i literatura w PRL-u

The Polish People's Republic in Literature and Literature in the Polish People's Republic

Chrobak, M. (2019). *Bohater literatury dziecięcej i młodzieżowej z okresu PRL-u.*

Między kreacją a recepcją. WN UP.

Ana Margarida Ramos 201

An Integrated Approach of Translation and Transmediation Studies
in Children's Literature

Zintegrowane podejście do studiów nad przekładem i transmediacją w literaturze dziecięcej

Kérchy, A., & Sundmark, B. (Eds.). (2020). *Translating and transmediating children's literature.* Palgrave Macmillan.

Fala kulturowej mody z końca XX i początku XXI w. na mity, legendy, podania i baśnie w twórczości dla dzieci, młodzieży oraz dorosłych nie przemija, a wręcz staje się długotrwałym trendem. Wielokrotnie komentowano, również w świecie nauki, teksty kultury reprezentujące różne media i obszary językowe: literackie renarracje tradycyjnych opowieści, remaki, prequele i sequele kultowych animacji wytwórni Walta Disneya, seriale i gry wideo nawiązujące do historii ludowych. W ciągu poprzedniej dekady do listy niezliczonych, a w wielu przypadkach klasycznych już tytułów dołączyły nowe, w tym kierowane do młodych ludzi.

Teksty kultury w różnym stopniu związane – intertekstualnie i transfikcjonalnie – z mitami, legendami, podaniami i baśniami (rozumianymi jako kategorie genologiczne i jako konwencje) doczekały się już wielu opracowań naukowych, takich jak: *Fairy Tales in Popular Culture* pod redakcją Martina Halletta i Barbary Karasek (2014), *The Folkloresque: Reframing Folklore in a Popular Culture World* pod redakcją Michaela Dylana Fostera i Jeffreya A. Tolberta (2016), *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity* pod redakcją Pauline Greenhill i Sidney Eve Matrix (2010), studia Cristiny Bacchilegi, Ruth B. Bottigheimer, Juana Cervery, Donaldha Haasego, Anny Kérchy, Stijna Praeta, Marii Tatar oraz Jacka Zipesa. Z kolei na polskim gruncie ukazały się przykładowo: *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką* Weroniki Kosteckiej (2014), *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej* Kamili Kowalczyk (2016) oraz *Grimmosfera polska. Baśnie ze zbioru Wilhelma i Jakuba Grimmów w polskiej kulturze literackiej (1865–2015)* tej samej autorki (2021), dwa tomy monografii *Kulturowe konteksty baśni* pod redakcją Grzegorza Leszczyńskiego (2005, 2006), materiały powstałe w ramach projektu *Our Mythical Childhood... The Reception of Classical Antiquity in Children's and Young Adults' Culture in Response to Regional and Global Challenges* Katarzyny Marciniak (2016–2021), seria wydawnicza *Bajka w przestrzeni naukowej i edukacyjnej*, jak również *Słownik polskiej bajki ludowej* (w wersji elektronicznej – 2016–2018; w wersji papierowej – 2019) pod redakcją Violetty Wróblewskiej, liczne publikacje Magdaleny Bednarek, Anity Całek, Jolanty Ługowskiej, Anny Mik czy Macieja Skowery.

Przygotowując kolejny numer *Dzieciństwa. Literatury i Kultury*, pragnęliśmy choć w pewnym stopniu uzupełnić dotychczasowe rozważania nad tradycyjnymi opowieściami i ich współczesnymi przekształceniami oraz ponowoczesnymi tekstami kultury wykorzystującymi m.in. mityczne i baśniowe konwencje, topoty, schematy fabularne itd., nieraz prowadzącymi grę z publicznością. Do tej problematyki nawiązują teksty zgromadzone w aż trzech działach: „Studia”, „Artykuły recenzyjne” oraz – po raz pierwszy na naszych łamach – „Rozmowy” (część zawierająca wywiady).

W „Studiach” znalazły się cztery artykuły. Magdalena Bednarek i Joanna Wawryk zaprezentowały rozważania nad inspirowanymi baśniami powieściami młodzieżowymi, odpowiednio: *Sagą Księżycową* Marissy Meyer (2012–2015), dylogią *Cinder i Ella* Kelly Oram (2014–2017) oraz *Geekerellą* Ashley Poston (2017), a także *Światem obok świata* Liz Braswell (2018). Martine Mussies przedstawiła wieloaspektową analizę serialu animowanego *Gumisie* (1985–1991) oraz przykładów stworzonej na jego podstawie twórczości fanowskiej rodziców (*parent fan fiction*), odnosząc się m.in. do elementów legendowych występujących w tych tekstach kultury. Patrycja Manelska również skoncentrowała się na serialu animowanym; jej rozważania dotyczą nawiązań do baśni, legend i mitów w *Wodogrzmostach Małych* (2012–2016). Dział „Rozmowy” zawiera dwa wywiady, w których Witold Vargas oraz duet Groszek Stanilewicz i Elżbieta Stanilewicz (działające jako Łowcy Słów) opowiedzieli nam o swojej fascynacji tradycyjnymi opowieściami, o pasji dzielenia się nimi i o ich funkcjonowaniu w dzisiejszej kulturze. W „Variach” znalazł się szkic Jarosława Jagiełły prezentujący historię i współczesną działalność Muzeum Książki Dziecięcej (działu specjalnego i czytelnicy naukowej Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego). W artykułach recenzyjnych powraca temat przewodni: Daniel Compore poświęcił tekst monografii Pauline Greenhill *Reality, Magic, and Other Lies: Fairy-Tale Film Truths* (2020), Evangelia Moula – tomowi *Chasing Mythical Beasts: The Reception of Ancient Monsters in Children’s and Young Adults’ Culture* pod redakcją naukową Katarzyny Marciniak (2020), Neena Gupta Vij zrecenzowała publikację Sanjaya Sircara pt. *Fantasy Fictions from the Bengal Renaissance: Abanindranath Tagore, The Make-Believe Prince – Gaganendranath Tagore, Toddy-Cat the Bold* (2018), a Grzegorz Leszczyński – trzytomowy *Słownik polskiej bajki ludowej* pod redakcją naukową Violetty Wróblewskiej (2019). Wreszcie, Anna Babuła przyjrzała się w artykule recenzyjnym monografii Małgorzaty Chrobak *Bohater literatury dziecięcej i młodzieżowej z okresu PRL-u. Między kreacją a recepcją* (2019), Ana Margarida Ramos zaś przedstawiła swoje refleksje nad tomem wieloautorskim

Translating and Transmediating Children's Literature (2020) pod redakcją naukową Anny Kérchy i Björna Sundmarka.

Rok 2021, jak poprzedni, również okazał się pełen niełatwych wyzwań i niesprzyjających twórczej pracy trudności; tym serdeczniej dziękujemy wszystkim Autorkom i Autorom, Recenzentkom i Recenzentom za współtworzenie z nami *Dzieciństwa. Literatury i Kultury*. Czytelniczki i Czytelników zapraszamy zaś do lektury tego baśniowo-legendowo-mitycznego numeru.

Studia / Studies

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 nastolatek 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 gwiazdnym 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 Kopciuszku 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 zakłęta* (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 opisanie tego 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 wyłącznic 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 czytelnicy 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 międzyosobowych 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 zrekompensować 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 męża, 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. Przyrodnim siostrom 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 zwieść 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 każe 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). Kreacja 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).

Próbie 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 „Kopciuszkę” 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.

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 Zielonogórskiego. 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 imaginariów, 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), *Cierni kłatwy* (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 patriarchalnej 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. Książę 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 (książę 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 wiedzmy 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 mędrce. 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 królewny to obraz tak zwanej królewny prawdziwej, która aby nią być, musi spełnić pewne warunki. Królewna 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 królewny, która ma być piękna według obowiązującego kanonu: szczupła, wąska w talii, najlepiej z jasnymi, długimi włosami [...]. Znaczenie bohaterki-królewny rośnie więc wraz z jej działaniem w utworze. Królewna niesie wartości ze wszystkich obszarów aksjologicznych wymienianych przez teoretyków: poznawcze, moralne, estetyczne, obyczajowe, witalne, hedonistyczne, prestiżowe, także transcendentne, bo postać królewny 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, wstęgorzy 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 Lasoń-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-wnętrznne cechy są ważne tylko dla mężczyzny, syrena natomiast nie ocenia wyglądu, lecz dostrzega duchowe moce czarownicy, która jest dla niej półbogi-nią: „[...] 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 wyglą-du, 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 ba-śniach ludowych), ale jest to też relacja archetypiczna. O ile Braswell nie wy-chodzi poza schemat dobrej i złej bohaterki, które muszą się skonfrontować, a ową relację sygnalizuje delikatnie, o tyle zależność między postaciami przy-biera bardziej skomplikowane formy w innych retellingach baśni: w *Pieśni sy-reny* 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, odkrywszy swoje wyjątkowe moce; w *Pod taflą* O’Neill wiedźma Ceto jest wzorcem wyzwolonej kobiety, pewnej siebie, w pełni akcep-tującej 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 opo-wiadania własnych historii” (s. 124). W wersjach Andersena i Disneya brak gło-su 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 powodze-niem 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 mac-kami przywodzi też skojarzenie z Meduzą, jedną z Gorgon, która symbolizuje władczą ko-biętę. Ten starożytny symbol możliwości kobiecych rządów i próby jego współczesnego wy-korzystania 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 czerwono- czy rudowłosa, 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 kobiecy 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.



“Dashing and daring, courageous and caring”: Neomedievalism as a Marker of Anthropomorphism in the Parent Fan Fiction Inspired by *Disney’s Adventures of the Gummi Bears*

Abstract:

As is already visible in its opening credits, the television series *Disney’s Adventures of the Gummi Bears* (1985–1991) uses neomedievalism to confirm the anthropomorphism of the titular characters. More than 35 years after this series’ first episode aired, this phenomenon is still easily traceable in the parent fan fiction, online stories about the Gummi Bears, written for children by adults. This paper addresses two seemingly overlooked fields: *The Gummi Bears* series and the fan fiction it inspired. It shows that this anthropomorphic perception adds new perspectives on human relations with the natural environment and on the treatment of animals, and thus contributes to building the awareness of ecological and animal rights in societies, especially when it comes to future generations.

Key words:

animation, anthropomorphism, children’s television series, *Disney’s Adventures of the Gummi Bears*, neomedievalism, parent fan fiction

„Zawsze zwycięskie, waleczne, rycerskie”. Neomedievalizm jako wyznacznik antropomorfizmu w inspirowanej serialu *Gumisie* fanowskiej twórczości rodziców

Abstrakt:

Jak widać już w sekwencji początkowej, serial *Gumisie* (1985–1991) posługuje się neomedievalizmem, aby potwierdzić antropomorfizm tytułowych postaci. Ponad 35 lat po emisji pierwszego odcinka zjawisko to jest nadal łatwe do odnalezienia

* Martine Mussies – MPhil, MA, Mmus, BSc, prepares a doctoral dissertation at the Faculty of Humanities of Utrecht University (Netherlands) on the Cyborg Mermaid. Contact: martinemussies@gmail.com.

w fanowskiej twórczości rodziców, czyli internetowych opowieściach o gumisiach, napisanych dla dzieci przez dorosłych. Artykuł dotyczy dwóch ewidentnie pomijanych kwestii: serialu *Gumisie* i fanowskiej twórczości inspirowanej tym programem. Autorka wykazuje, że antropomorficzna percepcja oferuje nowe spojrzenie na relacje człowieka ze środowiskiem naturalnym i traktowanie zwierząt, a tym samym przyczynia się do budowania społecznej świadomości ekologicznej i praw zwierząt, zwłaszcza w odniesieniu do przyszłych pokoleń.

Słowa kluczowe:

animacja, antropomorfizm, dziecięcy serial telewizyjny, *Gumisie*, neomedievalizm, fanowska twórczość rodziców

Introduction

As Gail F. Melson (2001) states, “children live in a world filled with animals – both real and imaginary” (back cover). Looking back at myself as a kid, for me there was not much difference between these two categories: I loved our cats and I loved my cartoon animals, especially the Gummi Bears. In this paper, I will explain how this likeability of the television series characters is enhanced by the markers of neomedievalism (to be defined later herein) that serve as signals of humanness. This works because of the *anthropomorphism* – “the attribution of human traits to nonhumans” (Andrews, 2018, p. 240) – that people engage in when, for instance, they suspend their disbelief watching animated animals wearing human clothes and accessories. Moreover, I will argue that anthropomorphic elements in the transmedia storytelling (Jenkins, 2006, p. 95) focused on the Gummi Bears might be beneficial to animal well-being. Therefore, after a short introduction of the mentioned series, three case studies of what I call *parent fan fiction* will be analysed to show how the neomedieval layer manifests itself in different languages and contexts. These three examples have been selected because they exemplify the genre; moreover, non-English fiction from countries where the original series is dubbed has been deliberately chosen to see to what extent the translations have influenced the new storytelling.

The Television Series

Officially called *Disney’s Adventures of the Gummi Bears* (Eisner, Vitello, & Magon, 1985–1991), the programme commonly known as *The Gummi*

*Bears*¹ was The Walt Disney Company's first thorough commitment to television animation. No previous series in the Western hemisphere had a similar image quality and detail: the show's animation was done in Japan and in the mid-1980s, the standard was unparalleled, even compared to many examples of Japanese anime. The strong rise of the popularity of animated series at the end of the 1980s and during the 1990s may be attributed to *The Gummi Bears*, as this programme was the forerunner and springboard for such classics as *DuckTales* (1987–1990), *Darkwing Duck* (1991–1992), *Chip'n Dale: Rescue Rangers* (1989–1990), *TaleSpin* (1990–1991), and *Gargoyles* (1994–1997). Although these series were often given more budget and time, the anthropomorphism as seen in *The Gummi Bears* can be considered to be prototypical for all the similar shows that followed.

The Gummi Bears is a series of 65 shows, of which 30 consisted of two 11-minute cartoons, thereby bringing the show's total to 95 distinct episodes overall ("List of *Disney's Adventures of the Gummi Bears* episodes," 2021). The story is about a group of anthropomorphic bears with "a long and rich history" ("Gummi Bears," 2021), with the six of them (later – seven) secretly living in the forest out of human sight. They cultivate the so-called Gummiberries, used to make Gummiberry Juice that gives them great strength and allows jumping very high. There is also an antagonist – Duke Igthorn – who tries to catch the Gummi Bears to get the formula for the juice. Just like in such neoancient cartoons or comic books as *Asterix in Britain* (Mussies & Steenbeek, 2020), in the neomedieval world of *The Gummi Bears*, everyone who drinks the potion is temporarily given great powers.

As demonstrated by many pieces of fan art, the Gummi Bears have been loved in many different cultures. As David Forgacs (1992) explains, this is due to Disney's "relays between past and present, adult, adolescent and child," in this case especially "the feelings of parental protectiveness evoked by Disney Babies, Wuzzles and Gummi Bears" (p. 362). As I will show later, these feelings of nostalgia perform a major role in the production of the parent fan fiction based on the Disney canon.²

¹ From now on, this version of the title is used.

² In this article, when referring to 'Disney,' I do not mean to suggest that the large corporation should be viewed as a monolith, responsible for all decisions, but as the label 'Disney' is used to distribute and copyright the contents, I do utilise it even when I aim to describe the people behind *The Gummi Bears*, somewhere at the department of production, that made the cartoon in the 1980s. Most likely, these would include Art Vitello and Jymn Magon, but they are both uncredited, as *The Gummi Bears* are credited to 'Disney.'

Neomedievalism

Although the premise of the series might sound more fantastical than historical, Disney clearly added many allusions to the Middle Ages as markers to the worldbuilding around its imaginary anthropomorphic creatures. The complex phenomena of medievalism and neomedievalism are well-researched, for example in the context of the Early English historiographical traditions (Bildhauer, 2011). In his book *Medievalism: A Critical History*, David Matthews (2015) defines medievalism as the “process of creating the Middle Ages [emphasis in original]” and “the study not of the Middle Ages themselves but of the scholars, artists, and writers who [...] constructed the idea of the Middle Ages that we inherited” (p. 7; based on a definition by Leslie J. Workman). As Julia M. Smith (2015) explains, Matthews thus “seeks to offer a starting place for those who wish to study and define medievalism.” But in the case studies included in this paper, there is more at stake than a mere construction of an idea of the Middle Ages, thus one may try to seek another term relating to the whole issue discussed herein.

In his essay “Dreaming of the Middle Ages,” Umberto Eco (1986) stated that “the Return of the Middle Ages” was then a “hot topic” because we were “witnessing, both in Europe and America, a period of renewed interest in the Middle Ages, with a curious oscillation between fantastic neomedievalism and responsible philological examination” (p. 63). Eco’s claim about the renewed interest in the Middle Ages is still true in the 21st century and the “fantastic neomedievalism” of *The Gummi Bears* is an example that resonates with this description. Their transmedia storytelling can be interpreted as a dream of an idea about the Middle Ages instead of a re-enactment based on historical facts. In the words of Tison Pugh and Angela Jane Weisl (2013), the main characters “are not occupying their ‘real’ roles or engaging in their own historical moment” (p. 126); moreover, in the stories about the Gummi Bears, there is no medieval reality such as “plague, infection, danger, violence, filth, intolerance, or torture” (p. 135). “Why, some wondered, do we even need the word neomedievalism?” Amy S. Kaufman asks in her 2010 paper “Medieval Unmoored,” and adds that, “[a]fter all, we have a perfectly sound word, medievalism, that encompasses all manner of interaction with the Middle Ages” (p. 1). She then answers her own question by distinguishing the two, following the argument of Carol L. Robinson and Pamela Clements (2009) that “neomedievalism is further independent, further detached, and thus consciously, purposefully, and perhaps even laughingly reshaping itself into an alternate universe of medievalisms, a fantasy of medievalisms, a meta-medievalism” (p. 56).

Considering all the above, in this paper, I will use the term *neomedievalism* to refer to the many identity markers of the Gummi Bears that seem to be inspired by the Middle Ages. This is in line with the argument of Mary Jane Toswell (2010), for, as she explains, “medievalism implies a genuine link – sometimes direct, sometimes somewhat indirect – to the Middle Ages, whereas neomedievalism invokes a simulacrum of the medieval” (p. 44). This is exactly what happens through *The Gummi Bears* in which ‘medieval-styled’ elements create a fairy-tale-like atmosphere. In the words of Kaufman (2010): “Neomedievalism is [...] not a dream of the Middle Ages, but a dream of someone else’s medievalism. It is medievalism doubled up upon itself” (p. 4).

Neomedievalism in the Series’ Theme Song

In a television series, the introductory song often creates the atmosphere and introduces all the important characters and other storyworld elements; therefore, it is no surprise that there are many neomedieval components to be found in *The Gummi Bears* theme song. It lasts only a minute but in that minute Disney presents many different markers of neomedievalism on three levels: the visual, the musical, and the textual. In particular episodes, there are various versions of the intro song that all feature the same elements – although some show another dragon or another shot of a Gummi Bear with the wooden sword, just to name two examples. In the different variants of the intro, the lyrics did not change with the diversified visuals. The text of the original version (written by Michael Silversher and Patricia Silversher, performed by Joseph Williams) can be found in the Appendix, and the detailed visual analysis of the intro’s neomedieval elements can be found on my website (Mussies, 2022b).

I will highlight a few of the intro’s main points here, focusing on the elements that are in a way transformed, modified, or challenged by the parent fan fiction that will be discussed later on. The first marker already appears in the introductory seconds of the song: the series starts with a shot of a medieval castle; the gate is open, and knights on horseback are galloping outside. As will be shown, the idea of the knight is an important topos as well as an identity marker of neomedievalism. Another such a marker is the presence of a dragon, an imaginary creature that did not exist in the historical Middle Ages but performs a big role in various neomedieval evocations. The same applies to the ogres, the magic potion bubbling in a large cauldron, and, most clearly, to the clothing of the Gummi Bears, which is in a (late) medieval style – this is visible in the use of buttons on the loose belted tunic (Monet, 2020; there are

also other types of clothing present in the series, like a cote – under tunic – and a chaperon – a hood attached to a cape).

In the intro, right before the actual song starts, we hear hoof clapping and a variation on the classical hunting motif. The instrument imitates the fifths of the hunting horn that has no keys or valves (all tones and effects have to be produced using lips, cheeks, tongue, and air pressure) – an instrument that we also associate with the past (the sound of the horn is mentioned in the Book of Joshua in the Hebrew Bible). In actuality, the hunting motif persisted into or was even more prevalent in centuries following the Middle Ages, thus this is a second-degree semiotic association. This reminds us of an imaginary past of horseback riding through nature and is thus in line with the series’ neomedievalism. As can be seen from the sheet music (the first bars – Figure 1; the entire sheet music can be found on my website – Mussies, 2022a), the neomedievalism present in the lyrics and the visuals is musically confirmed in the theme song as well, as present-day instruments (including electronic ones) are used to play fragments and motifs of earlier musical styles. This is especially the case for the trumpet and the flute, two instruments that are often associated with the medieval times. The other monophonic instruments – like the oboe and the violin – imitate the trumpet and the flute, whilst the accompaniment is clearly not from the Middle Ages, as the harmonics in the electric bass and the keyboard show (for example, in the second half of bar three in which the bass is playing a D, and the keyboard an F major which makes it a Dm7). Also, the drums sound quite modern, hence together the instruments create an eclectic neomedieval ensemble. All these markers add to the anthropomorphisation of the Gummi Bears.

The image shows a musical score for the first three bars of the Gummi Bears theme song. It is written in 4/4 time and B-flat major. The score includes four staves: Trumpet, Drums, Keyboard, and Bass. The Trumpet part features a melodic line with triplets and a final note. The Drums part shows a simple rhythmic pattern. The Keyboard part provides harmonic support with chords, including a Dm7 chord in the second half of bar three. The Bass part plays a steady eighth-note rhythm.

FIGURE 1. The First Bars of *The Gummi Bears* Theme Song

This is effective, as the potential audience no longer perceives the characters as animalistic – in contrast to other animals in the series, like the horses – but rather as humans. The neomedieval elements, also the music, contribute to this, as they create an atmosphere of a fairy tale or a folk story featuring magical

entities. Although there are many similarities in how the ‘Victorian’ and the ‘medieval’ are reimagined in popular culture, there is one big difference, which would make a neo-Victorian *Gummi Bears* series less effective. Unlike neo-Victorian evocations, which are often about the body (e.g., vampire mashups) and/or about technology (e.g., steampunk), neomedievalism here is more about natural life, an existence in harmony with the environment. That is also why *The Gummi Bears* can add new perspectives on human relations with nature and treatment of animals. By presenting an animal as anthropomorphic, it becomes easier to relate, empathise, and feel compassion for ‘it,’ or better: for him/her/them. Marc Bekoff (2013), for example, writes that “anthropomorphism [...] play[s] a large role in helping us to understand animal behavior and consciousness,” even if it cannot be seen as a substitute “for solid science” (p. 63). Therefore, making the Gummi Bears neomedieval makes them more human.

To see how these ideas, already present in the canon (original series), are further worked out in the private sphere, the next section of this paper will present three case studies of what I call parent fan fiction.

Parent Fan Fiction

In this paper, I would like to coin the term *parent fan fiction* for the kind of fan fiction written by parents – or sometimes also by teachers or other guardians – intended for children (but for other nostalgic adults as well) and about their beloved characters that already existed, for example, in books, films, video games, and television series. When I approached some of the authors to ask them about their motivations, they said that they felt nostalgia for their own childhood and, therefore, wanted to pass on something of the ‘carefree time’ to the children around them. One author wrote to me how she exchanged these stories with other parents she knows (offline), thus participating in a form of what Axel Bruns (2008) calls a “produser community,” in which users become producers of content, and use and production are intertwined, so that the old distinction between producers, distributors, and consumers no longer applies (Mussies, 2020). These works are meant to be read by children and, therefore, vastly differ from the adult parodies as seen in, for instance, some of *My Little Pony* ‘bro’ fan fiction. Although it is hard to create a meaningful distinction between a fanfic piece that was consciously written for children to enjoy and one that was written to evoke nostalgia from an adult audience, all three texts discussed in this paper are intended for children according to their authors, and as a reader I found that this is also reflected in the use of language.

Following Abigail Derecho (2006), fan fiction texts are often described as archontic (as opposed to derivative or subordinate), which is based on Jacques Derrida's (1995) ideas of texts being archives. As Peter Guldenpfennig (2011) explains, when viewing fan fiction as archives, one can “see the text as an entry to an open archive with the original artefact as the basis for this same archive” (p. 14). My focus here is on the parent fan fiction that adds a new layer to the transmedia storytelling of *The Gummi Bears*. As will be discussed below, the writers' freedom allows the fan fic to work in ways that are different from the cartoons.

As in the fantastic, English is the dominant language (Bhabha 1994, p. 21; Gouanvic, 1997; Venuti 2008, p. 13), I chose to de-Englishise my research and select case texts in other languages. The stories presented were all found on the internet and derived from different cultures – Polish, Russian, and Greek, respectively – that encountered *The Gummi Bears* in their native languages and thus in a version slightly different (because translated) from the canon. Still, every local variation of the theme song contains the indicators that the bears share a distinctive culture; they live in a society that has cultural transmissions and traditions, which make their clothes look a certain (neomedieval) way, etc. The neomedieval elements serve as identity markers for humanness and are, therefore, further worked out in the parent fan fiction, as will be shown in the case studies.

Case study 1: “Gumisie i Mówiące Drzewo” [The Gummi Bears and the Talking Tree] by Nvilia

The Gummi Bears series was available to many Polish people growing up in the 1990s (Deszcz-Tryhubczak & Świetlicki, 2017, p. 9). As in all dubbed versions of the series, the theme song is not only translated, but also adapted, because it must keep rhyming. By its choice of words, the Polish variant often adds another layer to neomedievalism, for example by the adjectives in the title song. Whereas the (American) English original speaks of the bears as being “dashing and daring, courageous and caring,” the Polish dubbing makes them “always victorious, brave, and chivalrous/knightly” [*zawsze zwycięskie, waleczne, rycerskie*] (“Gumisie [piosenka tytułowa],” 2021). By adding the latter word (*rycerskie*), the translator/adaptor, Dorota Filipek-Załęska, makes clear that the bears live in a medieval or fantasy setting, a context in which the idea of the knight performs a role.

“Gumisie i Mówiące Drzewo” by Nvilia (2020a; English translation – 2020b) is a Polish medieval mashup piece of parent fan fiction. As its title

suggests, in this frame story, it is the Talking Tree that tells the Gummi Bears a bedtime tale about a dragon, called Euzebiusz [Eusebius], who went to a secret island to collect a mysterious amulet that will help stray travellers to find their way. Next to the bears, the Talking Tree, and the dragon, the story also features a siren/mermaid (in Polish, the word *syrena* denotes both types of creatures) and a witcher (monster slayers created by Andrzej Sapkowski for the purpose of his *Witcher* short stories and novels). With the addition of these two imaginary half-humans, especially the second one, Nvilia adds a “Slavic character” (McCasker, 2014) to “engage with the imagined pagan past” (Majkowski, 2018, p. 19), reflecting on what Paulina Drewniak (2020) describes as “stereotypical Polish national self-perceptions, preoccupations and attitudes to the wider world and the country’s place within it” (p. 206). In the discussed parent fan fiction, Amalia, the “Queen of Sirens,” is presented like Warsaw’s (Polish capital city’s) coat of arms, a siren/mermaid: “The woman sat proudly on her throne, holding a shield and a sword that would always defend the island’s inhabitants from any harm” (Nvilia, 2020b). Moreover, the introduction of the witcher Geralt of Rivia from Sapkowski’s works and a popular video games series is not only a marker of Polishness, but also an act that stresses that the Gummi Bears live in a particular neomedieval fantasy world.

A clear signifier of medievalism that was not present in the canon of *The Gummi Bears* but is used by Nvilia is the Talking Tree. It remains a mystery how talking trees ever came to be associated with the medieval, perhaps this was enforced by a handful of famous Anglo-Saxon examples, such as the Old English poem *Dream of the Rood* and the Arthurian legend in which Merlin is turned into a tree by Viviane. In any case, the idea of a talking tree has a long history in neomedieval texts. The 7th-century scholar Isidore of Seville provides a comprehensive medieval definition of trees in his *Etymologiae* (c. 600–625 AD). According to him, the term ‘tree’ (*arbor*) is derived and modified from the word ‘field’ (*arvum*), because these are plants that cling to the earth with their fixed roots (Barney, Lewis, Beach, & Berghof, 2006, p. 342). One of the most striking salient features of trees in medieval times, particularly in the then literature, was the quality of sapience.

However, this is not a medieval novelty, as the idea of divinity surrounding talking trees could already be found in Greek mythology, for example in Herodotus’s description of the oracle of Dodona in *Histories* (430 BC), which was devoted to a Mother Goddess. The tall trees in the Dodona grove – a forest beside the sanctuary of the Greek god Zeus – were said to be blessed with the gift of prophecy. These trees, oaks to be exact, were believed to speak and

deliver oracles, both in the living state and when they were cut down and built into the ship *Argo*. Some of the most prominent mentions of talking trees also include Alexander’s letter to Aristotle (included in the late-7th- or early-8th-century *Liber Monstrorum*), elucidating the wonderful things that he had encountered in India. In these narrations, Alexander speaks of monsters, wild animals, fantastical poisonous snakes, men clothed in tiger skins, as well as of talking trees (Johnston, 2011, p. 512). He provides vivid and clear descriptions of such trees and the message of doom that they prophesied to him. In both Greek and Indian storytelling traditions, the male tree of the Sun and the female tree of the Moon were prophets. They are described to defy the laws of nature and thereby allude to the presence of divinity within or around the trees (McFadden, 2001, p. 108). Similar ideas have also found their way into later examples of storytelling, such as Tolkien’s medievalist fantasy. In his *The Two Towers* (1954), the forests of Middle-earth encompass the Forest of Fangorn – huge walking and talking trees that were responsible for the destruction of the evil Saruman’s stronghold in Isengard (Holman, 1981, p. 6).

On the whole, there are many mentions of talking trees in various storytelling traditions, including those from medieval times and their neomedieval evocations. These trees were considered to be sapient and sometimes divine. In addition to being the resting place of deities, they were often used to deliver prophecies and warnings, as is the case of the discussed parent fan fiction as well. The tree as a symbol of nature is also important for the titular characters of the series, which, I argue, hints at the environmental awareness that has been picked up and magnified by the authors of parent fan fiction.

Case study 2: “Puteshestvie Malusha Gammi v poiskakh zolotykh chasov” [Little Gummi’s Journey in Search of the Golden Clock] by xoalexandraox

This Russian example of parent fan fiction was written by xoalexandraox (2020b; English translation – 2020a) and is based on the Russian version of the Disney series. In the introductory theme, the narrator sings that “Fairy tales and secrets await them tirelessly” [*Skazki i taĭny ikh zhdut neustanno*], but with the magic juice, they will pull right through [*No s sokom volshebnyĭm im gore ne beda*]. Moreover, the Gummi Bears are in a hurry to fight their enemies, because – according to the lyrics – in a fairy tale the good always wins [*Speshat Mishki gammi na bitvu s vragami – chtob v skazke dobro pobezhдалo vseġda!*] (all quotes from Russian – “Priklĭucheniĭa mishek Gammi,” 2021).

In the story by xoalexandraox, the youngest Gummi Bear wants to be a knight, but the others tell him that he has to be very brave and daring to become one. Then, he tries to prove that he is very courageous and goes to fight a dragon, but the dragon is very amiable and they become friends. The ideas and associations used revolve around the neomedieval idea of the knight. Also, by writing about the interaction with the mentioned creature, xoalexandraox clearly adds a new neomedieval layer to the storytelling, as the dragon – that can talk but not fly – has much in common with ideas surrounding the medieval wyrm.

By the popular *Wikipedia* definition, a knight is a man granted the honorary title of knighthood, especially in a military capacity by the queen, the head of state, the church, or the country (“Knight,” 2021). In the Middle Ages, the term referred to soldiers who fought on horseback while wearing armour. These men were considered to be noble warriors, not only fair in their dealings on the battlefield but also with women and God. Knights were popularly regarded as defenders of the weak and defenceless, hence the informal code of chivalry associated with them (Keen, 2005, pp. 7–17; after “Knight,” 2021).³ Popular culture portrays knights as soldiers who went on adventures, slayed dragons, won titles, and explored places; all in the name of their kings. Because of the glamorised portrayal of medieval times in literature, the contemporary world is often fascinated with medieval concepts such as knighthood.

Popular culture presents several interesting ideas about knights. First and foremost, the phrase ‘knight in shining armour’ is ubiquitously used to refer to heroes. Markedly, the idea behind this phrase stems from Victorian poetry and literature, which is an example of neomedievalism in itself, to which contemporary neomedieval texts frequently refer to (Fliegel, 2015). This idyllic view of knights has transcended time and still persists even in the present day. However, the idea of knights has been expanded in the contemporary world such that it is not only limited to military men saving women in trouble (which is being critically discussed nowadays as a narrative pattern), but also includes people who selflessly help strangers in need.

Arguably, the idea of knights in popular culture is extensively explored in cinema and television. In most of neomedieval evocations, including the parent fan fiction discussed in this paper, the concept of knighthood is being treated very broadly; ‘medieval knights’ is a label that covers a wide range of beliefs

³ It was a moral system which went beyond the rules of combat to promote chivalrous conduct – Christian values promoted by the Church at that time as well as military skill. Chivalrous conduct entailed ideals such as bravery, piety, courtesy, honor, and great gallantry towards women (Goff, 2019).

about/codes for soldiers, from Anglo-Saxon warriors to pre-Renaissance fighters. There are six dominant subjects covered by films (and television series) set in the Middle Ages, all of which utilise the idea of knighthood in their execution. These include: King Arthur, Vikings, the Crusades, Robin Hood, the Black Death, and Joan of Arc, identified in John Aberth's 2003 book *A Knight at the Movies: Medieval History on Film*. As noted by many other scholars before me, Aberth's list of six is not exhaustive or complete. Nevertheless, it does provide an idea of some of the tropes commonly used in neomedieval films and series, which we also find in the parent fan fiction about the Gummi Bears, that all feature the idea of the knight. Notably, films, television shows, comics, and literature on knights often portray them as villains, representatives of evil societies, misguided zealots, or keepers of long-lost treasures (Nicholson, 2014), which is in line with the depiction of Duke Ighorn in *The Gummi Bears*. Nonetheless, the idea of armoured soldiers on horseback and the code of chivalry still persist as a fundamental identifier of knighthood, which is also present in many examples of the parent fan fiction about the Gummi Bears, including that discussed in this paper. This is all vastly neomedieval, since the authors of these stories clearly use a generalised neomedievalism that transcends historical distinction and geography, whereas historical knighthood shifts radically over the thousand-year period of the Middle Ages and across countries.

The Oxford English Dictionary defines a wyrm – another neomedieval signifier in this piece of parent fan fiction – as a dragon without legs or wings, while in other definitions it is described as a large snake. The consensus is that the term *wyrm* refers to the earthworm and similar creatures in Middle English such as dragons and snakes. Nonetheless, it can be argued that there is no standard definition for the term in fantasy genres. Various mythologies have their own unique definitions and uses for the word, and as will be explained, these different forms of dragons make a difference to *The Gummi Bears* neomedievalism. Most Western mythologies depict wyrms as long bloodied fire drakes that are flightless (Flanagan, 2017–2018, p. 96). Within the Old English translation of the biblical Genesis, the word *wyrm* makes an “unlikely appearance” and was later used to describe the “well-known serpent” in hagiographical literature (p. 91). The Anglo-Saxon poem *Beowulf* (Hall, 1892) uses both the term *draca* and the term *wyrm*. The latter is used to describe the final monster the hero must face, which is a dragon (Wanner, 1999). In Germanic cultures, the tales of Beowulf in particular conferred a lot of belief in the boar protector and often featured dragon- and snake-like monsters which were referred to as wyrms (Glosecki, 1986). Evidently, just like its German variant *wurm* (Gibka, 2016, p. 146), the word in question is

used to describe a wide variety of serpentine creatures. The majority of etymological research argues that the term is used to mean a ‘dragon’ and is of Germanic origin, thus connecting two vastly different storytelling cultures (Lionarons, 1998, p. 14, 28, 30). And, with the insertion of this wyrm-like dragon into her piece of parent fiction, xoalexandraox connects her Russian interpretation of *The Gummi Bears* to these two traditions.

Case study 3: “I apagogí tis prinkípissas” [The Abduction of the Princess] by Klarissimus

“I apagogí tis prinkípissas” [The Abduction of the Princess] is a Greek piece of parent fiction written by Klarissimus (2020a; English translation – 2020b). Just like the American English canon and the Russian and Polish versions of the intro song, the Greek one is full of history and magic, as it explains that the Gummi Bears live for 2000 years [*Zoune chília dyo apístefta – Kai omos ta pan kalá*] (“Ta lastichénia arkoudákia [Gummi Bear Intro],” 2019), but it remains unclear whether this is as a species or that each single bear is 2000 years old. Akin to the other stories discussed, this Greek case mixes ideas retrieved from *The Gummi Bears* canon with other neomedieval storylines, although compared to the other two examples, the emphasis is more on the neomedieval fairy-tale-like story than on Disney’s series. If it were not for the tags and the names of the two main characters – in the Greek version of the series, the yellow bear is called Liochari and the brown bear is called Katsoufis – the reader would not have guessed it was about the Gummi Bears.

In this story, Princess Liochari is practising archery: “In the stadium she saw the knights with their horses, dressed in their armor. It was as if they were going to war, but they were probably doing exercises and training with bows” (Klarissimus, 2020b). Then, she is kidnapped by a dragon, but Katsoufis, who rides on his own dragon, rescues her. Just like the ideas about knights and dragons that were discussed in the context of the first two cases, the ideas surrounding archery that perform a role in this third story heavily resonate with neomedievalism. Less conspicuous is the neomedievalism in a play on numbers. As Natalie Crohn Schmitt (2004) explains: “The occult significance of numbers, numerology, was central to the medieval concept of the universe” (p. 97).

In this Greek example of parent fiction, there are ‘magical’ numbers 3 and 7, also important in the Middle Ages (Cusimano, 2010). The number 3 biblically represents divine wholeness, completeness, and perfection and is essential in many folktales as well – for example, in elements like the three

wishes, three little pigs, three challenges for the hero, three princesses, three rings, etc. (Lüthi, 1962/1976, pp. 33–34). The number 7 is often considered to be a ‘lucky’ number – it is the sum of the spiritual 3 and the material 4 as well as the unity of the four corners of the Earth with the Holy Trinity (Stewart, 2018), and a popular fairy-tale number (Lüthi, 1962/1976, 33–34). In contrast to the second story, the dragons in “The Abduction of the Princess” are less wyrm-like, they are merely presented as friendly animals that can be tamed to ride on, similar to horses, elephants, and camels.

Neomedievalism in the Transmedia Storytelling

Within their transmedia storytelling, the idea of *The Gummi Bears* being neomedieval keeps being reinforced over and over again. This is even done in media produced by the Disney studio itself, as Jangobadass (2018), a YouTuber, proved in a video about references and cameos to *The Gummi Bears* in Disney’s *DuckTales* (2018–2021; a reboot of the 1987–1990 series of the same name). Already in the first reference that Jangobadass provides, a book featuring the Gummi Bears is literally called “medieval.” As the above analyses show, all three discussed parent fiction texts also confirm this neomedievalism, and their authors added new neomedieval elements and markers to those already present in the original canon of *The Gummi Bears*.

Although all three case texts – from different countries – seemingly use neomedievalism in the same way, by adding similar elements as their markers, they do add a different perspective to the (American) neomedievalism of the canon. By writing the stories in their own language and from the perspective of their own culture, the authors offer some local flavour to the addressed global issues. The differences between them seem to be mainly based on the translated lyrics of the introduction song, although the version by Nvilia adds many neomedieval elements that are specifically Polish and not found in the translation. Despite the minor differences between the use of neomedievalism in these three versions, there is a clear common thread in terms of how neomedievalism works in the parent fiction featuring the Gummi Bears. For all authors contributing to the intertextual storytelling around these characters, neomedievalism is used as a vehicle to tell their stories for entertainment, education, and animal rights. This is not a new phenomenon, as in cartoons such as *Time Warp Trio* (2005–2006) and other productions by companies like Disney, the neomedieval visual elements and characters in some contexts are carefully chosen for entertainment. For instance, Gale Sigal (2019) posits

that in renowned Disney cartoons, like the animated adventure comedy film *Robin Hood* by Wolfgang Reitherman (1973), episodes get inundated with violence, as well as bathroom humour, but correspondingly employ the common semiotic arrangement for Vikings used in the Middle Ages. Thus, neomedievalism is an element of entertainment, and therefore axes, the Gummi Bears themselves, and perfectly-horned Wagnerian helmets form a part of existing cartoons (McAvoy, 2017). Nonetheless, or even rather captivantly, neomedieval representations are not only used to provide an insight into the Middle Ages but also to make the characters or features of the film appear authoritative (Emery & Morowitz, 2018).

For the purpose of education about the Middle Ages, the use of characters such as the Gummi Bears not only imparts educational values but offers a platform for sharing knowledge. Most creators of neomedieval cartoons, as stated before, are adults, and the act of incorporation of neomedievalism in animations offers an environment allowing them to share their childhood nostalgia and comprehension in a friendly milieu (Minear & Deb, 2017). Thus, as the grownups writing the parent fan fiction have appreciated the neomedievalism in *The Gummi Bears*, and by means of repetition or inclusion of imagery, activities, characters, or parental acknowledgement, their offspring similarly gains the recognition of neomedieval markers.

Because the discussed neomedieval elements are often associated with humans, the different layers of neomedievalism as expressed through these markers add to the anthropomorphic perception of the human-like animals/creatures presented in the show. Be them ogres, coloured teddies, or dragons – they all wear human neomedieval clothes and accessories. This does not count for the horses, which are not presented as being anthropomorphic and wear modern saddles, bridles, stirrups, and horseshoes. The dragons, however, are somewhere in-between: sometimes they are treated like horses, sometimes they can also speak and are thus more human-like and equal to the Gummi Bears themselves. This anthropomorphic perception offers the audience new perspectives of empathy and compassion on human relations with the natural environment and the treatment of animals, and thus contributes to building awareness of ecological and animal rights in societies.

Anthropomorphism, often considered to be an innate tendency of human psychology (Bastian, Loughnan, Haslam, & Radke, 2012), as a term, describes cases wherein people attribute minds to a wide range of non-human agents such as animals, mechanical and technical objects (Urquiza-Haas & Kotrschal, 2015). It is not uncommon for human beings to attempt to perceive the natural world as a reflection of the human self, as described in Duncan Taylor's

1990 “Nature as a Reflection of Self and Societys [sic].” This feature of human psychology is evident in the naming of storms such as Desmond and Katrina and also in the creation of animated characters such as Mickey Mouse and Donald Duck. Researchers assert that the impulse to connect socially with others and the impulse to explain and predict their actions are the leading motivations behind anthropomorphic engagement (Epley, Schroeder, & Waytz, 2013). As such, it can be argued that attributing human-like intentions and beliefs to animals can help in generating empathy for mistreated animals (Watanabe, 2007). Overall, anthropomorphism may, therefore, be a foundation of animal ethics.

Psychological research points to the sophisticated ability of human beings to reason about the minds of others (Epley, Schroeder, & Waytz, 2013). In this way, people are able to attribute human-like minds to almost anything, thereby creating anthropomorphic engagement. To illustrate this, domesticated pets such as dogs and cats are often the object of anthropomorphism. People would say that a dog is smiling because it is showing its teeth, that the same dog feels shame when it hides from its owner after destroying a cushion chair, or that a cat is bored because of sluggish reactions. Such engagement is considered to be important to the welfare and perception of animals because mindful agents cannot be considered as tools (Butterfield, Hill, & Lord, 2012) but are to be perceived to deserve treatment which respects their capacity to reason, to suffer, and to have a conscious experience (Epley & Waytz, 2010). Additionally, agents with a mind are deemed worthy of empathic care and concern (Watanabe, 2007). Therefore, moral and empathic concern for animals stems from the degree in which people perceive these creatures to have minds.

Further research has to examine the evidence that scholars have offered for anthropomorphic creatures in television shows and stories leading to a change in beliefs towards pro-animality and pro-environmentalism in both children and adults. There are, however, some indications in that direction. Anthropomorphic perception makes people more willing to consider animal ethics, to care for animals, and to be selective about the animals that can be used as food (Bastian, Loughnan, Haslam, & Radke, 2012). For example, in many Western contexts, the idea that a dog is man’s best friend has caused these animals to be viewed as pets and not sources of food. Nonetheless, there is a downside to the anthropomorphic engagement. Notably, assigning intentions and emotions to animals may lead to an inaccurate understanding of the biological processes in the natural world (Milman, 2016). Human beings often extend anthropomorphic language to wild animals such as the

larger members of the cat family like tigers, leopards, and lions. As a result, inappropriate behaviour towards wild animals occurs, for example, people begin to domesticate or adopt tigers and lions and keep them in their backyards. Because films by Disney have frequently led to misunderstandings and animal suffering – such as the many Dalmatians adopted by people with no experience with these dogs, and the illegal raccoon trade after the release of *Pocahontas* (1995) – I suspect the writers of Disney had no intentions to connect medievalism, anthropomorphism, and environmentalism. There is no literature that points to that either, thus it seems simply an unintended by-product of the show. Judging from the nostalgia described by the authors of the parent fan fiction, it could, however, well be that the popularity of the show grew from a combination of these parts, because animal welfare – such as the welfare of the dragon – does perform a major role in their stories.

Also, the theme of inter-species bonds is developed further. In the canon of the series, there were already many encounters between the Gummi Bears and other creatures, which has led to a friendship between two humans and the Gummies. In the parent fan fiction analysed in the paper, this is expanded by the introduction of the Talking Tree and a talking dragon. The second and third stories provided an interesting difference, as in the second one, the dragon is very much like a medieval wyrm and represented as rather anthropomorphic, whilst in the third case, the dragons are more like pack/sumpter/riding animals which, after domestication, are used as a means of transporting goods ('load') or people. Thus, in the second example, the dragon is an autonomous agent, whereas in the third, the dragon is a pet with its own task. These different approaches to a fantastic beast offer possibilities to think in a new way about different attitudes that people in different cultures have towards animals: a slaughter chicken has a different life than a dressage horse and yet another life than a pet.

In the stories, the Gummi Bears care for their environment, and this is picked up by the children watching the show. Ann Sanson and Christine Di Muccio (1993) investigated children's behaviour when playing with characters from TV series that the children knew. That with figures from Gummi Bears was found to be less aggressive than when playing with figures from another series. This underlines how the value of 'caring' in the series is reflected in the children's fantasy world. In the canon, the Gummi Bears are just as valuable as humans, because with the help of medieval elements, the anthropomorphic representation makes them more human. This is already noticeable in the first few seconds of the series' opening song and was developed further in the online written adaptations that I call parent fan fiction.

There are some local flavours in terms of the differences in neomedievalism between the three selected stories, but this does not influence on how neomedievalism links with anthropomorphism. All the added neomedieval elements enforce the humanness of the Gummi Bears, which might lead to reconsiderations beneficial to the welfare of animals, as anthropomorphism can be pegged as a contribution to the foundation of animal ethics. This is because animals get to be perceived as mindful agents, hence deserving of treatment that considers their capacity to suffer. When perceived as mindful agents, animals can receive empathetic care. As my analyses show, the neomedieval elements in the transmedia storytelling of *The Gummi Bears* serve as identity markers confirming the humanness of these anthropomorphic colourful teddy bears and this anthropomorphic language, I argue, helps human beings to care more for animals. In the parent fan fiction discussed in this paper, these pro-environmental and pro-animal welfare elements have been deliberately incorporated by the authors into their stories to have a positive effect on their audience. As one of the authors puts it in a private message: “By tapping into the love of nature of the Gummi Bears of my youth, I pass on this good stewardship to the next generation.”

Conclusions

The above analyses show four things. Firstly, that *The Gummi Bears* cartoons include markers of neomedievalism. Secondly, that neomedievalism can make animal characters appear more human-like (via anthropomorphism). Thirdly, that human-like entities can garner more sympathy than non-human beings, possibly serving animal rights and increasing environmental awareness. And, finally, that *The Gummi Bears* parent fan fiction has been created in a similar manner. But it does not stop here – there is a big difference between the canon and the parent fan fiction in terms of the purpose with which neomedievalism is used to make the Gummi Bears more human. For the creators of the show, it was purely about entertainment, but the writers of the analysed parent fan fiction look for interpersonal connections and educational opportunities. Moreover, the writers add all kinds of neomedieval elements from other storytelling traditions, so that the children to whom they may read the stories will also learn about the images and imaginations of a more local past.

Appendix: Original Lyrics of *The Gummi Bears* Theme Song

Dashing and daring,
Courageous and caring,
Faithful and friendly,
With stories to share.
All through the forest,
They sing out in chorus,
Marching along
As their song fills the air.

Gummi Bears!
Bouncing here and there, and everywhere.
High adventure that's beyond compare.
They are the Gummi Bears!

Magic and mystery
Are part of their history,
Along with the secret
Of Gummiberry Juice.
Their legend is growing,
They take pride in knowing,
They'll fight for what's right,
In whatever they do.

Gummi Bears!
Bouncing here and there and everywhere.
High adventure that's beyond compare.
They are the Gummi Bears!
They are the Gummi Bears!

References

- Aberth, J. (2003). *A knight at the movies: Medieval history on film*. Routledge.
- Andrews, K. (2018). Mind. In L. Gruen (Ed.), *Critical terms for animal studies* (pp. 234–250). University of Chicago Press.
- Barney, S. A., Lewis, W. J., Beach, J. A., & Berghof, O. (Eds.). (2006). *The Etymologies of Isidore of Seville* (M. Hall, collab.). Cambridge University Press.

- Bastian, B., Loughnan, S., Haslam, N., & Radke, H. R. M. (2012). Don't mind meat? The denial of mind to animals used for human consumption. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 38(2), 247–256. <https://doi.org/10.1177/0146167211424291>.
- Bekoff, M. (2013). Animal consciousness and science matter: Anthropomorphism is not anti-science. *Relations: Beyond Anthropocentrism*, 1(1), 61–68. <https://doi.org/10.7358/rela-2013-001-beko>.
- Bildhauer, B. (2011). *Filming the Middle Ages*. Reaktion.
- Bruns, A. (2008) *Blogs, Wikipedia, Second Life, and beyond: From production to produsage*. Peter Lang.
- Butterfield, M. E., Hill, S. E., & Lord, C. G. (2012). Mangy mutt or furry friend? Anthropomorphism promotes animal welfare. *Journal of Experimental Social Psychology*, 48(4), 957–960. <https://doi.org/10.1016/j.jesp.2012.02.010>.
- Crohn Schmitt, N. (2004). Numerology in the York creation sequence. *Early Theatre*, 7(1), 97–102.
- Cusimano, A. (2010). *Importance of medieval numerology and the effects upon meaning in the works of the Gawain-Poet*. Unpublished master's thesis, Graduate Faculty, University of New Orleans, USA. Retrieved July 2, 2021, from <https://scholarworks.uno.edu/td/1220>.
- Derecho, A. (2006). Archontic literature: A definition, a history, and several theories of fan fiction. In K. Hellekson & K. Busse (Eds.), *Fan fiction and fan communities in the age of the internet* (pp. 61–78). McFarland.
- Deszcz-Tryhubczak, J., & Świetlicki, M. (2018). We are the children of the transformation: Post-communist children's cultures in Central, Eastern, and Southeast Europe. *Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia*, 2(7), 7–15. [https://doi.org/10.19195/2353-8546.2\(7\).1](https://doi.org/10.19195/2353-8546.2(7).1).
- Drewniak, P. (2020). Literary translation and digital culture: The transmedial breakthrough of Poland's *The Witcher*. In R. Chitnis, J. Stougaard-Nielsen, R. Atkin, Z. Milutinovic (Eds.), *Translating the literatures of small European nations* (pp. 205–226). Liverpool University Press.
- Eco, U. (1986). Dreaming of the Middle Ages. In *Faith in Fakes: Essays* (W. Weaver, Trans., pp. 61–72). Secker and Warburg.
- Eisner, M., Vitello, A., & Magon, J. (Creators). (1985–1991). *Disney's adventures of the Gummi Bears* [Television series]. Walt Disney Television Animation.
- Emery, E., & Morowitz, L. (2018). *Consuming the past: The medieval revival in fin-de-siècle France*. Routledge.
- Epley, N., & Waytz, A. (2010). Mind perception. In S. T. Fiske, D. T. Gilbert, & G. Lindsay (Eds.), *The handbook of social psychology* (5th ed., pp. 498–541). Wiley.
- Epley, N., Schroeder, J., & Waytz, A. (2013). Motivated mind perception: Treating pets as people and people as animals. In S. J. Garvais (Ed.), *Objectification and (de)humanization: 60th Nebraska Symposium on Motivation* (pp. 127–152). Springer.

- Flanagan, G. (2017–2018). The early bird is the wyrm: If and how the literary use of wyrm in *Genesis A & B* and *Beowulf* informs its linguistic meaning? *Innervate*, 10, 91–97. Retrieved July 2, 2021, from <https://www.nottingham.ac.uk/english/documents/innervate/17-18/q33221-ranait-flanagan.pdf>.
- Fliegel, S. N. (2015). The dream of chivalry: Arms and armour and their appeal to the American collector of the Gilded Age. *Journal of the History of Collections*, 27(3), 363–374. <https://doi.org/10.1093/jhc/fhu038>.
- Forgacs, D. (1992). Disney animation and the business of childhood. *Screen*, 33, 361–374. <https://doi.org/10.1093/screen/33.4.361>.
- Gibka, M. (2016). Meet the dragon: A brief study of dragons in the *Harry Potter* series and the *Inheritance* cycle. In Ł. Neubauer (Ed.), *Imaginary creatures in medieval and modern fantasy literature* (pp. 145–158). Libron.
- Glosecki, S. O. (1986). Men among monsters: Germanic animal art as evidence of oral literature. *Mankind Quarterly*, 27(2), 207–214. <https://doi.org/10.46469/mq.1986.27.2.5>.
- Goff, D. E. (2019, September 17). Chivalry and modern times. *GC Magazine*. Retrieved July 2, 2021, from <https://gentlemanscodes.com/f/chivalry-and-modern-times>.
- Güldenpfennig, P. (2011). *Fandom, fan fiction and the creative mind*. Unpublished master's thesis, Tilburg University, Tilburg, Netherlands. Retrieved July 2, 2021, from <http://arno.uvt.nl/show.cgi?fid=120621>.
- Gumisie (piosenka tytułowa). (2018, March 29). *The Disney Wiki*. Retrieved July 2, 2021, from [https://disney.fandom.com/pl/wiki/Gumisie_\(piosenka_tytułowa\)](https://disney.fandom.com/pl/wiki/Gumisie_(piosenka_tytułowa)).
- Gummi Bears. (2021, June 9). *The Disney Wiki*. Retrieved July 2, 2021, from https://disney.fandom.com/wiki/Gummi_Bears.
- Hall, J. L. (Trans.). (1892). *Beowulf, an Anglo-Saxon epic poem*. Boston, D. C. Heath.
- Holman, G. (1981). *In the land of Mordor where the shadows lie: Good, evil and the quest in Tolkien's Middle Earth*. Unpublished thesis, Leeds Beckett University, Leeds, UK. <http://doi.org/10.17613/nt2x-jr59>.
- Jangobadass. (2018, July 18). Gummi Bears references in the new Ducktales [Video]. YouTube. Retrieved July 2, 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=PggtkDt32Tw>.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press.
- Johnston, R. A. (2011). Monsters. In *All things medieval: An encyclopedia of the medieval world* (vol. 1, pp. 512–516). Greenwood.
- Kaufman, A. S. (2010). Medieval unmoored. In K. Fugelso (Ed.), *Studies in medievalism XIX: Defining neomedievalism(s)* (new ed., pp. 1–11). Boydell & Brewer.
- Keen, M. (2005). *Chivalry*. Yale University Press.
- Klarissimus. (2020a). I apagogí tis prinkípissas. *Martine Mussies*. Retrieved July 2, 2021, from <http://martinemussies.nl/web/η-απαγωγή-της-πριγκίπισσας/>.

- Klarissimus. (2020b). The abduction of the princess (M. Mussies, Trans.). *Martine Mussies*. Retrieved July 2, 2021, from <http://martinemussies.nl/web/η-απαγωγή-της-πριγκίπισσας/>.
- Knight. (2021, July 2). In *Wikipedia*. Retrieved July 2, 2021, from <https://en.wikipedia.org/wiki/Knight>.
- Lionarons, J. T. (1998). *The medieval dragon: The nature of the beast in Germanic literature*. Hisarlik.
- List of *Disney's Adventures of the Gummi Bears* episodes. (2021, June 30). In *Wikipedia*. Retrieved July 2, 2021, from https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Disney's_Adventures_of_the_Gummi_Bears_episodes.
- Lüthi, M. (1976). *Once upon a time: On the nature of fairy tales* (L. Chadeayne & P. Gottwald, Trans.). Indiana University Press. (Original work published 1962).
- Majkowski, T. Z. (2018). Geralt of Poland: *The Witcher 3* between epistemic disobedience and imperial nostalgia. *Open Library in Humanities*, 4(1), 1–35. <https://doi.org/10.16995/olh.216>.
- Matthews, D. (2015). *Medievalism: A critical history*. Boydell & Brewer.
- McAvoy, L. H. (2017). Medievalism and the medical humanities. *Post-Medieval: A Journal of Medieval Cultural Studies*, 8(2), 254–265. <https://doi.org/10.1057/s41280-017-0048-0>.
- McCasker, T. (2014, March 10). *The Witcher 3* and the Eastern European difference. *IGN*. Retrieved July 2, 2021, from <http://www.ign.com/articles/2014/03/10/the-witcher-3-and-the-eastern-european-difference>.
- McFadden, B. (2001). The social context of narrative disruption in *The Letter of Alexander to Aristotle*. *Anglo-Saxon England*, 30, 91–114.
- Melson, G. F. (2001). *Why the wild things are*. Harvard University Press.
- Milman, O. (2016, January 15). Anthropomorphism: How much humans and animals share is still contested. *The Guardian*. Retrieved July 2, 2021, from <https://www.theguardian.com/science/2016/jan/15/anthropomorphism-danger-humans-animals-science>.
- Miner, R., & Deb, S. (2017). The Dr Seuss Museum and his wartime cartoons about Japan and Japanese Americans. *The Asia-Pacific Journal*, 15(16.3), 1–8. Retrieved July 2, 2021, from <https://apjff.org/-Richard-Minear--Sopan-Deb/5063/article.pdf>.
- Monet, D. (2020, April 26). Fashion history of the high and late middle ages – medieval clothing. *Bellatory*. Retrieved July 2, 2021, from <https://bellatory.com/fashion-industry/FashionHistoryoftheHighandLateMiddleAgesClothingo-the11th-15thCentury>.
- Mussies, M. (2020). Recreating two of my 1994 homebrew games. *Martine Mussies*. Retrieved July 2, 2021, from <http://martinemussies.nl/web/homebrewgames/>.
- Mussies, M. (2022a). The Gummi Bears theme song. *Martine Mussies*. Retrieved January 24, 2022, from <http://martinemussies.nl/web/wp-content/uploads/2022/01/gumisie.pdf>.

- Mussies, M. (2022b). Visual analysis of the Gummi Bears' song. *Martine Mussies*. Retrieved January 18, 2022, from <http://martinemussies.nl/web/visual-analysis-of-the-gummi-bears-song/>.
- Mussies, M., & Steenbeek, W. (2020). A gorchest Prydain: het Verenigd Koninkrijk door de ogen van Asterix. *Kelten*, 83. Retrieved July 2, 2021, from <https://kelten.vanhamel.nl/k83-2020-mussies-steenbeek-asterix>
- Nicholson, H. (2014). *A brief history of the Knights Templar*. Robinson.
- Nvilia. (2020a). Gumisie i Mówiące Drzewo. *Martine Mussies*. Retrieved July 2, 2021, from <http://martinemussies.nl/web/the-gummi-bears-and-the-talking-tree/>.
- Nvilia. (2020b). The Gummi Bears and the Talking Tree (M. Mussies, Trans.). *Martine Mussies*. Retrieved July 2, 2021, from <http://martinemussies.nl/web/the-gummi-bears-and-the-talking-tree/>.
- Priključeniâ mishek Gammi. (2020, April 30). *The Disney Wiki*. Retrieved July 2, 2021, from https://disney.fandom.com/ru/wiki/Приключения_Мишек_Гамми.
- Pugh, T., & Weisl, A. J. (2012). *Medievalisms: Making the past in the present*. Routledge.
- Robinson, C. L., & Clements, P. (2009). Living with neomedievalism. In K. Fugelso (Ed.), *Studies in Medievalism XVIII: Defining Medievalism(s) II* (pp. 55–75). Boydell & Brewer.
- Sanson, A., & Muccio, C. D. (1993). The influence of aggressive and neutral cartoons and toys on the behaviour of preschool children. *Australian Psychologist*, 28(2), 93–99.
- Sigal, G. (2019). "Like a breath of Northwest wind": William Morris's medievalism beyond England's shores. In G. R. Overing & U. Wiethaus (Eds.), *American/medieval goes North: Earth and water in transit* (pp. 247–276). Vandenhoeck & Ruprecht Verlage. <https://doi.org/10.14220/9783737009522>.
- Smith, J. M. (2015, September 18). Matthews: *Medievalism: A Critical History*. *Medievally Speaking*. Retrieved July 2, 2021, from http://medievallyspeaking.blogspot.com/2015/09/matthews-medievalism-critical-history_18.html.
- Stewart, I. (2018, January 19). Number symbolism. *Encyclopædia Britannica*. Retrieved July 2, 2021, from <https://www.britannica.com/topic/number-symbolism>.
- Ta lastichénia arkoudákia [Gummi Bear Intro]. (2019, June 19). *Lyrics Translate*. Retrieved July 2, 2021, from <https://lyricstranslate.com/el/disneys-adventures-of-the-gummi-bears-ost-the-adventure-of-gummi-bears-et1-Τα-λα%3F-lyrics.html>.
- Taylor, D. (1990). Nature as a reflection of self and societys. *The Trumpeter: Journal of Ecoophy*, 7(4), 1990. Retrieved July 2, 2021, from <http://trumpeter.athabascau.ca/index.php/trumpet/article/view/468/779>.
- Toswell, M. J. (2010). The simulacrum of neomedievalism. *Studies in medievalism XIX: Defining neomedievalism(s)* (new ed., pp. 44–57). Boydell & Brewer.

- Urquiza-Haas, E. & Kotrschal, K. (2015). The mind behind anthropomorphic thinking: Attribution of mental states to other species. *Animal Behavior*, 109, 167–176. <https://doi.org/10.1016/j.anbehav.2015.08.011>.
- Wanner, K. J. (1999). Warriors, wyrms and wyrd: The paradoxical fate of Germanic hero/king in *Beowulf*. *Essays in Medieval Studies*, 16, 1–15. Retrieved July 2, 2021, from <https://www.medievalists.net/2009/12/warriors-wyrms-and-wyrd-the-paradoxical-fate-of-the-germanic-heroking-in-beowulf/>.
- Watanabe, S. (2007). How animal psychology contributes to animal welfare. *Applied Animal Behaviour Science*, 106(4), 193–202. <https://doi.org/10.1016/j.applanim.2007.01.003>.
- xoalexandraox. (2020a). Little Gummi’s journey in search of the golden clock (M. Mussies, Trans.). *Martine Mussies*. Retrieved July 2, 2021, from <http://martinemussies.nl/web/путешествие-малыша-гамми-в-поисках-зо/>.
- xoalexandraox. (2020b). Puteshestvie Malusha Gammi v poiskakh zolotykh chasov. *Martine Mussies*. Retrieved July 2, 2021, from <http://martinemussies.nl/web/путешествие-малыша-гамми-в-поисках-зо/>.

O baśni i jej przeobrażeniach w serialu animowanym *Wodogrzmoty Małe* Alexa Hirscha – wybrane zagadnienia

Abstrakt:

Baśń wydaje się wieczna, lecz w swej długowieczności nie jest niezmienna. Ulega wciąż nowym trendom, przemodelowaniom, zaprzeczeniom. W takich przeobrażonych formach możemy ją odnaleźć w wielu tekstach kultury, m.in. we współczesnych kinowych i telewizyjnych animacjach. Jednym z seriali animowanych, w których wątki baśniowe ulegają licznym i interesującym przemianom, są *Wodogrzmoty Małe* Alexa Hirscha (2012–2016). W niniejszym artykule tematy, schematy, postaci, istoty baśniowe zostały z tego programu wyselekcjonowane, a następnie – przeanalizowane w odniesieniu do dawnych (Władimir Propp) i współczesnych (Grzegorz Leszczyński, Weronika Kostecka, Kamila Kowalczyk) badań nad tradycyjnymi opowieściami. Wiele elementów serialu odpowiada wyróżnikom baśni, a część z nich twórcy przekształcają lub parodiują. W *Wodogrzmotach Małych* można też odnaleźć transformacje znanych wątków baśniowych oraz rozpoznać proces psychologizacji postaci.

Słowa kluczowe:

Alex Hirsch, animacja, baśń, kultura dziecięca i młodzieżowa, postmodernizm, serial telewizyjny, *Wodogrzmoty Małe*

On the Fairy Tale and its Transformations in the Animated Series *Gravity Falls* by Alex Hirsch – Selected Issues

Abstract:

The fairy tale seems to be eternal, but it is not unchanging in its longevity. It is still subject to new trends, remodelling, and contradictions. In such transformed forms, we can find it in many cultural texts, including recent cinema and television animations. One of the animated series in which the fairy-tale threads undergo numerous

* Patrycja Manelska – lic., przygotowuje pracę magisterską na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego dotyczącą obrazu wojny w serialu animowanym *Awatar. Legenda Aanga*. Kontakt: p.manelska@student.uw.edu.pl.

and interesting changes is Alex Hirsch's *Gravity Falls* (2012–2016). In this article, themes, patterns, characters, and fairy-tale creatures have been selected from this programme, and then – analysed in relation to the classic (Vladimir Propp) and contemporary (Grzegorz Leszczyński, Weronika Kostecka, Kamila Kowalczyk) studies on traditional stories. Many elements of the series correspond with the distinguishing features of fairy tales, and some of them are transformed or parodied by the creators. In *Gravity Falls*, one can also find transformations of well-known fairy-tale threads and the process of the characters' psychologisation.

Key words:

Alex Hirsch, animation, fairy tale, children's and young adult culture, postmodernism, television series, *Gravity Falls*

Baśń okazała się „dobra na wszystko”. Każdy z tematów, każdy z problemów może być wypowiedziany językiem baśni [...]. Symbolika baśni okazuje się użyteczna dla przekazu treści przyziemnych i całkiem, wydawałoby się, do klimatu baśni nie przystających, pojemność jej symboliki i języka wydaje się nie mieć żadnych granic.

Joanna Papuzińska, *Nowe tropy baśni*

Motywy baśniowe¹ są silnie obecne we współczesnych tekstach kultury, również tych adresowanych do młodszego odbiorcy. Pomimo powielania w nich licznych tradycyjnych schematów często trudno odszukać konkretne historie, które zostały przez poszczególnych autorów przetworzone. Wyrażna jest zatem tendencja do kreowania opowieści odwołujących się do ogólnego wzorca baśniowego², który zdaje się zapisany w zbiorowej świadomości. Twórcy czerpią z rezerwuaru postaci, rekwizytów oraz tematów, fabuł i modeli baśni tkwiących w wyobrażeniu statystycznego odbiorcy dzisiejszej kultury, który zwykle jest z nimi zapoznany. Pokazuje to, jak głęboko i szeroko tego rodzaju narracje są zakorzenione w naszej kulturze. Celem tego artykułu jest analiza baśniowych elementów w serialu animowanym *Wodogrzmoty Małe* Alexa Hirscha (2012–2016), wyprodukowanym przez Walt Disney Television Animation dla kanału Disney Channel. Za pomocą kontekstualnych odwołań do takich perspektyw badawczych, jak kulturowa teoria literatury, teoria inter-

¹ W artykule termin „baśń” odnosi się do baśni tradycyjnej (Kostecka, 2014, s. 17).

² Za Kamilą Kowalczyk (2017) w artykule termin „wzorzec baśniowy” rozumiem jako „[...] strukturę wyobrażeniową zbudowaną na podstawie różnych wariantów danej baśniowej historii, stanowiącą punkt odniesienia dla wersji modyfikujących poszczególne elementy strukturalne baśni (konstrukcję postaci, zdarzeń, aksjologię itp.)” (s. 138).

tekstualności³, strukturalizm oraz krytyka genderowa, rozpatrzę przekształcenia komponentów baśni tradycyjnych w tej animacji.

Wodogrzmoty Małe są niekończącą się intertekstualną grą z konwencjami różnych gatunków, stylów i toposów. Jednym z obszarów, które serial przekształca, są baśnie. W programie dochodzi do nieoczywistego wykorzystania rekwizytów i postaci z opowieści tradycyjnych, parodii świata fantastycznego. Produkcja opowiada o przygodach bliźniaków, Dippera i Mabel Pinesów, którzy zostają wysłani na wakacje do swojego wujka Stana, mieszkającego w tytułowej miejscowości. Rodzeństwo pomaga mu w prowadzeniu Tajemniczej Chaty – atrakcji turystycznej, w której pełno fałszywych dziwów, sztucznych potworów i artefaktów nawiązujących do zmyślonych legend. Wkrótce dzieci dowiadują się, że pozornie spokojne miasteczko skrywa wiele sekretów, a te najciekawsze mogą odnaleźć pod własnym dachem. Okazuje się, że okoliczne lasy też roją się od niezwykłych stworzeń, a Dipper odnajduje *Dziennik*, w którym opisane są czające się wokół osobliwości. Chłopiec postanawia odkryć wszystkie tajemnice i poznać tożsamość autora *Dziennika*. Wraz z siostrą bierze udział w rozmaitych wydarzeniach, z których część można klasyfikować jako baśniowe.

Weronika Kostecka (2014, s. 119–121) wskazuje na kilka wyróżników baśni, z którymi współcześni twórcy podejmują intertekstualne gry poprzez ich modyfikowanie lub negowanie. Jedną z takich cech jest założenie o „naturalnym” przenikaniu się pierwiastków cudowności ze światem realnym. Badaczka podkreśla: „Istnieje harmonijna dwuplanowość świata przedstawionego; nie ma wyraźnej granicy między tymi dwiema sferami” (s. 119). W serialu magia i nauka zazębiają się oraz uzupełniają wzajemnie, toteż świat przedstawiony jest pełen niezwykłych stworzeń, wywiedzionych nie tylko z baśni, lecz także z mitów, legend, podań wierzeniowych: w lasach kryją się krasnoludki (odcinek *Turystyczna pułapka* – Hirsch, Aoshima, 2012)⁴; w basenie żyje syren (*Na samym dnie* – Cohen, Springer, Pitt, 2013); w górach mieszka wiedźma (*Sklep ze strasznymi pamiątkami* – Hirsch, Takeuchi, Chapman, Sandoval, 2014). W odróżnieniu od klasycznej baśni istoty fantastyczne nie są jednak uznawane

³ Na potrzeby niniejszego tekstu przyjęte zostaje rozumienie intertekstualności w sposób szeroki, czyli jako „kategorii obejmującej ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytworzenia i odbioru od znajomości innych tekstów oraz »archi-tekstów« (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) wśród uczestników procesu komunikacyjnego” (Nycz, 1990, s. 97).

⁴ W anglojęzycznym oryginale *gnomes*, co moglibyśmy przetłumaczyć także jako gnomy, którym przypisuje się pochodzenie legendarne lub mitologiczne. W polskiej tradycji termin „gnom” bywa też używany jako synonim krasnoludka.

przez bohaterów za „naturalne”. Są przez nich badane, studiowane jako zjawiska nadprzyrodzone. Początkowo wydaje się, że dostrzegają je jedynie dzieci, jednak także osoby dorosłe stykają się ze światem magicznym, a często nawet lepiej znają zasady w nim obowiązujące.

Inną wskazaną przez Kostecką (2014, s. 119) cechą typową dla baśni jest obecność postaci, które zostają ukazane w bardzo uproszczony sposób. Mają one być jedynie reprezentantami pewnych wyrazistych cech charakteru, więc wśród bohaterów występuje wyraźny podział na dobrych i złych. Gdy poznajemy mieszkańców *Wodogrzmotów Małych*, ta zasada kreacji postaci wydaje się realizowana. Dipper jest inteligentny, jego siostra – bardzo entuzjastyczna, lecz naiwna, wuj Stan – chciwy, a wśród rówieśników głównych bohaterów wyróżniają się rządnym władzy Gideon oraz złośliwa i egoistyczna Pacyfika. Jednak, w odróżnieniu od baśni tradycyjnej, w przypadku serialu – dzięki rozciągnięciu narracji na wiele epizodów – mamy możliwość bliższego przyjrzenia się protagonistom, poznania ich sposobu myślenia, motywów i przeszłości. Dzięki temu możemy lepiej poznać poszczególne postaci oraz wniknąć w ich (jak się okazuje) skomplikowane i niejednoznaczne osobowości. Zaczynamy rozumieć, że Dipper za wszelką cenę usiłuje uchodzić za osobę inteligentną, ponieważ jest przez wszystkich (także przez samego siebie) utożsamiany z tą cechą charakteru i bez niej zatracą własną tożsamość. Odkrywamy, że Mabel cechuje się ogromną wyobraźnią i nieprzeciętnym postrzeganiem rzeczywistości, dzięki którym jest w stanie rozwiązać zagadkę, której nikt jeszcze nie rozwiął. Wujkowi Stanowi natomiast zależy na pieniądzu, ponieważ został wygnany ze swojego rodzinnego domu i nie może do niego wrócić, póki nie stanie się bogaty – jednak największą wartością dla niego nie są bogactwa, lecz rodzina. Gideon i Pacyfika, którzy w początkowych odcinkach pełnią funkcję antagonistów, dają się później poznać jako osoby, które wyżywają się na innych z powodu problemów z rodziną i z poczuciem własnej wartości. Postaci, które – po dostosowaniu ich do kontekstu społeczno-kulturowego – mogłyby zagościć na kartach klasycznych baśni, zyskują więc pogłębiony profil psychologiczny. Nawet niezbyt istotni dla fabuły bohaterowie drugo-, a wręcz trzecioplanowi zostają wyposażeni we własne historie i rozbudowaną charakterystykę. Kamila Kowalczyk (2016, s. 6–7) zauważa, że psychologizacja bohaterów baśniowych stanowi jeden z fundamentalnych mechanizmów modyfikowania opowieści o nich. W tym przypadku nie mamy jednak do czynienia z uszczegółowieniem biografii i psychologizacją konkretnych postaci z klasycznych historii, lecz z szerszym ukazaniem przeżyć wewnętrznych bohaterów, którzy pierwotnie wydawali się pasować do wzorca postaci przedstawianych w narracjach tradycyjnych.

Do ciekawej gry intertekstualnej z konstrukcją gatunkową baśni należy fragment wspomnianego wyżej odcinka *Sklep ze strasznymi pamiątkami* pod tytułem *Łapy precz*⁵. Opowiedziana zostaje w nim historia o tym, jak Stan ukradł wiedźmie zegarek. Bohater zostaje za to ukarany odebraniem mu obu dłoni. Wujek Stan jest zmuszony odnaleźć wiedźmę i oddać jej to, co zabrał. Dłonie zostają mu zwrócone, a morał opowieści jest jednoznaczny – kradzież jest zła. Możemy rozpisać ten odcinek za pomocą funkcji bajki magicznej, wyszczególnionych przez Władimira Proppa (1928/1968, s. 210–214), aby ukazać, w jaki sposób nawiązuje do konwencji baśniowej. Rodzeństwo wraz z wujkiem wyjeżdża na targ (I – odejście), gdzie wzrok Stana przyciągają złocone zegarki. Kobieta nimi handlująca nie chce jednak sprzedać mu towaru (II – zakaz). Mężczyzna decyduje się ukraść zegarek (III – naruszenie), czego konsekwencją jest odebranie mu obu dłoni (VIII/VIIIa – uszkodzenie/brak). Początkowo unosi się dumą i nie ma zamiaru błagać o zwrot rąk. Prosi Mabel, by zrobiła mu zastępcze protezy. Jednak nie sprawdzają się one i Stan postanawia odebrać czarownicy brakujące części swojego ciała (IX – pośrednictwo, moment łączący). Bohaterowie wyruszą odszukać wiedźmę i odzyskać ręce (XI – wyprawa). Gdy docierają na miejsce (XV – przemieszczenie przestrzenne, podróż), walczą z armią odciętych dłoni, a następnie wujek przeprosza wiedźmę i oddaje jej zegarek (XVI – walka), dzięki czemu zwraca mu ona dłonie (XIX – likwidacja braku). Po wszystkim bohaterowie wracają do domu (XX – powrót).

Do tego momentu fabuła mogłaby być idealnym wręcz przykładem telewizyjnej transformacji struktury wydarzeniowej bajki magicznej; jawi się jako prosta opowieść z wyraźnym morałem. Spójność baśniowej konwencji niweczy jednak zakończenie historii. Okazuje się bowiem, że wiedźma kradła ręce, ponieważ nie potrafiła w inny sposób zwrócić na siebie uwagi i była samotna. Bohaterowie pomagają jej więc odnowić jaskinię, w której mieszka, by grotta stała się bardziej przytulna, oraz dają czarownicy poradnik randkowania. Schemat baśniowy zostaje przekształcony: dotychczasowa antagonistka staje się bohaterką, której czegoś brakuje, a bohaterowie zostają donatorami, którzy pomagają jej to coś odzyskać. Dodatkowo wiedźma wydaje się świadoma zasad obowiązujących w świecie baśni i aby oddać Stanowi ręce, wymaga od niego pocałunku, który w powszechnie znanych wersjach wielu opowieści (np. *Królowna Śnieżka*, *Śpiąca Królowna*) ma działanie przełamywania wszelkich złych uroków i klątw. Do tej pory wiedźma wikała więc przypadkowe

⁵ Odcinek został podzielony na kilka niepowiązanych ze sobą fabularnie historii opowiadanych przez poszczególnych bohaterów.

osoby w schemat baśniowy, który prowadził do konfrontacji z nią, aby mogła spotkać się z ludźmi i otrzymać magiczny pocałunek.

O przekształceniu tradycyjnej struktury fabularnej możemy mówić także m.in. w przypadku odcinka *Na samym dnie*⁶. Poznajemy w nim Syrenanda – syreniego księcia, który utknął w basenie i nie może powrócić do swego domu na dnie oceanu. Mabel zakochuje się w stworzeniu i postanawia pomóc mu w powrocie do rodziny. Syrenando jawi się zatem jako męski odpowiednik damy w opresji (co istotne, syreni nie są tak powszechni w kulturze jak ich żeńskie odpowiedniczki); zostaje uratowany przez dziewczynę, która odgrywa rolę rycerza na białym koniu, choć w tym przypadku – na wózku golfowym. Następuje tu dość typowa dla feministycznego retellingu zamiana ról płciowych (Bednarek, 2011, s. 235). Późniejszy „pocałunek”, który ocala życie księcia, nie zostaje oddany przez Mabel, lecz jej brata Dippera, który jako ratownik na basenie wykonuje „odwrotne” sztuczne oddychanie, zapewniając syrenowi niezbędną do przeżycia wodę. Mabel także doczeka się swojego pocałunku z Syrenandem. Ten ostatni wkrótce jest zmuszony ją opuścić i wrócić do swojej rodziny. Ich relacja na tym się nie kończy, ponieważ zakochani utrzymują kontakt za pomocą listów w butelkach. Później jednak, aby uniknąć podwodnej wojny domowej, syren żeni się z Królową Manatów. W historii nie ma typowego dla klasycznych baśni happy endu i związek bohaterów się rozpada.

Inaczej niż syren, mnóstwo bytów w świecie Dippera i Mabel nie jest przedstawianych jako urocze i nieszkodliwe, a same *Wodogrzmoty Małe* nie są przestrzenią wolną od niebezpieczeństw i strasznych sekretów. Bohaterowie często znajdują się w sytuacjach, które zagrażają ich zdrowiu, a nawet życiu – a przecież istotną cechą wielu pierwotnych wersji baśni jest nastrój grozy (Słany, 2016, s. 21–103). Jolanta Ługowska (1993) zauważa, że:

Fascynacja i groza stały się [...] swoistymi komponentami tradycyjnych fabuł ludowych, za których pomocą narrator pragnął podzielić się ze swymi słuchaczami swoim doświadczeniem „dziwności istnienia”. W tych subiektywnie prawdziwych relacjach ze spotkań z istotami nadludzkimi, należącymi do sfery transcendentalnej, „podmiotowe” uczucie lęku wyrażone w sugestywnej formie językowej zostaje jak gdyby „przeniesione” na odbiorcę, stając się celem narracji: komunikat ma więc straszyć, wyzwalać i wzmacniać lęk, a nawet dokonywać szczególnej eskalacji (s. 127–128).

⁶ Więcej o tym odcinku, w kontekście odniesień mitologicznych, pisze Anna Mik (2018b).

Dzieło Hirscha również wielokrotnie wywołuje niepokój, jako że serial oscyluje wokół odkrywania sekretów i obcowania ze światem nadnaturalnym. Zarówno Lorna Piatti-Farnell (2014), jak i Tayler Carter (2016) dostrzegają w programie liczne wątki gotyckie, z których wiele budzić może grozę. Pierwsza badaczka zauważa, że pod powierzchnią niewinnego serialu dla dzieci kryje się ogrom gotyckiego intertekstu: już samo wybranie na głównych bohaterów bliźnięt wskazuje na powiązanie z gotyzmem; baśniowe istoty pojawiające się w programie często nie należą do przyjaznych i stanowią zagrożenie dla rodzeństwa (już w pierwszym odcinku miłe z pozoru krasnoludki próbują wprowadzić Mabel, aby ta została ich królową); okoliczne lasy kryją w sobie wiele niebezpieczeństw; pod ziemią żyją dinozaury i zmiennokształtna istota; wyspa na jeziorze to głowa stwora, który chce wszystkich pożreć; w samym jeziorze czai się monstrum, które Carter (s. 55–59) przyrównuje do potwora Frankensteina. Bohaterowie nie są bezpieczni nawet w snach, gdyż czyha tam główny antagonistą serii – Bill Cyferka⁷. Tajemnicza Chata też nie bez przyczyny jest tak nazywana: budynek ten skrywa wiele sekretów, z których część dotyczy bezpośrednio zagadkowej przeszłości, co tylko potęguje uczucie horroru – podobnie jak w przypadku baśni, w serialu groza jest budowana zwykle na fundamencie tajemnicy i nieznanego. Jak pisze Piatti-Farnell (2014): „«Ukryte tajemnice» *Wodogrzmotów Małych* i ich przejawy zarówno poprzez gotycki horror, jak i terror są wyraźnie powiązane z eksploracją ludzkiej natury i głęboko egzystencjalnymi kryzysami, które zostają zaprezentowane za pomocą humoru i parodii”⁸.

W *Wodogrzmotach Małych* sparodiowany zostaje też motyw inicjacji baśniowych protagonistów. W odcinku *Dipper kontra Męskość* (McKeon, Springer, Pitt, 2012) tytułowy bohater mierzy się z rozterkami dorastania oraz oczekiwaniami względem swojej roli jako młodego mężczyzny. Po kompromitującej próbie na urzędzeniu mierzącym siłę chłopiec ucieka do lasu. Również w baśniach „pierwszym wyrazistym sygnałem odwoływania się autorów historii czarodziejskich do obrzędów inicjacyjnych jest izolacja bohatera, wyłączenie go z dotychczasowego układu egzystencjalnego, czemu na poziomie fabularnym odpowiada konieczność opuszczenia rodzinnego domu” (Rzepnikowska, 2016–2018). Bohater oddala się od swojej rodziny i poznaje męskotura [*Manotaur*] – w połowie mężczyzną, w połowie tura. Inspiracją do wykreowania takiej hybrydy jest oczywiście znany z mitologii greckiej Minotaur, będący połączeniem człowieka i byka. Istota ta była przedstawiana często jako

⁷ Tę postać szczegółowo analizuje Piotr Białomyzy (2015).

⁸ Tłumaczenie autorki artykułu – Patrycji Manelskiej.

okrutny potwór, który m.in. przez swoją agresywność został zamknięty w labiryncie. Być może ze względu na pierwotną, zwierzęcą część natury Minotaura Hirsch ukazał tę kulturową figurę jako ucieleśnienie tradycyjnie pojmowanej męskości – stwora silnego, brutalnego, pozbawionego lęku, chętnego do walki i przygód (Mik, 2018a). Przedstawiciele tego gatunku postanawiają nauczyć Dippera, co to znaczy być mężczyzną. W tym celu chłopiec przechodzi serię różnych testów, m.in. wsadza pięść do Dziury Bólu, przechodzi przez rzekę po głowach krokodyli czy przeskakuje nad przepaścią. Ostatnim zadaniem jest zabicie Multimiska – niedźwiedzia o wielu łbach, który żyje wysoko w górach. Chłopiec opuszcza plemię męskoturów i wyrusza na samotną wyprawę, aby udowodnić swoją męskość. Gdy Dipper poznaje stwora, okazuje się, że mają ze sobą wiele wspólnego – obaj uwielbiają piosenki grupy Babba (parodia zespołu Abba). Łączy ich zatem zamiłowanie do muzyki pop, które genderowo nie jest przypisywane heteroseksualnym mężczyznom. Wcześniej chłopiec wstydził się swojego gustu muzycznego, ale zaczyna rozumieć, że nie stanowi on o jego męskości. Ze względu na wspólną pasję Dipper postanawia oszczędzić Multimiska. Wówczas męskotury wyśmiewają chłopca i oznajmiają, że nigdy nie zostanie „prawdziwym facetem” (McKeon, Springer, Pitt, 2012). Oczywiście staje się jednak, że o byciu mężczyzną nie stanowi siła fizyczna ani umiejętność walki, a rytuał przejścia był jedynie serią bezsensownie niebezpiecznych wygłupów; męstwem jest zdolność obrony własnych poglądów i wartości. Dipper jawi się jako odpowiednik Tezeusza, choć rolę labiryntu odgrywa w tym odcinku serialu las pełen tajemnic. Jak starożytny heros zgładził Minotaura, tak protagonista musi pokonać wyobrażenie męskości, jakie uosabiają męskotury, oraz odnaleźć w sobie odwagę i siłę, by być sobą (Mik, 2018a).

Właściwy rytuał inicjacyjny Dippera rozgrywa się na innej płaszczyźnie. Najważniejszym rekwizytem i osią całej fabuły *Wodogrzmotów Małych* jest *Dziennik*, który zostaje odnaleziony przez chłopca w pierwszym odcinku. Jak pisze – w kontekście literackim – Grzegorz Leszczyński: „Księga – w której posiadanie wszedł bohater lub z jej treściami został zapoznany – odgrywa w jego życiu fundamentalną rolę, odsłania prawdę, niesie mądrość, wskazuje sposoby postępowania w sytuacjach niestandardowych” (s. 59). Poprzez proces czytania Dipper staje się innym człowiekiem – powoli odnajduje w sobie odwagę i pewność siebie; zostaje przygotowany na próby, które czekają na niego w przyszłości; zmienia się w postać, która potrafi znaleźć sposoby na rozwiązanie problemów swoich i innych. Dla bohatera proces czytania *Dziennika* staje się „[...] rytuałem przejścia, obrzędem wtajemniczenia, a zarazem drogą wewnętrznego rozwoju; wrotami prowadzącymi ku dojrzałości i jednocześnie kluczem otwierającym [...] na świat” (Kostecka, 2010, s. 50). Dipper szybko

sam zaczyna zapisywać swoje przeżycia i obserwacje. Wypełnia *Dziennik* własnymi przygodami i charakterystykami nowo poznanych stworów oraz uzupełnia brakujące informacje o już opisanych zjawiskach. Podtrzymuje w ten sposób międzypokoleniową próbę zrozumienia świata – chłopiec poszukiwał przewodnika, mistrza, i znalazł go na kartach *Dziennika*. Jak konstatuje Kostecka, podczas czytania „[...] wtajemniczenie dokonuje się w całkowitej samotności, jednak czytelnikowi przez cały czas towarzyszy czuwający nad *rite de passage* mędrzec: jest nim Księga” (s. 54). Wgłębiając się w zapiski z *Dziennika* i samemu je tworząc, Dipper nieświadomie kontynuuje pracę swojego wujka Forda – autora *Dzienników*⁹. Chłopak przestaje być dzieckiem nudzącym się na wakacjach i staje się badaczem, odkrywcą, łowcą przygód i potworów. Mierzy się ze swoimi lękami, poznaje siebie oraz dojrzewa emocjonalnie. Mimo że pewien rodzaj baśniowej inicjacji zostaje w serialu ośmieszony, to właśnie poprzez lekturę młodzieniec wkracza w świat dorosłych.

Kostecka (2014, s. 50–54) wyróżnia kilka cech, które muszą zostać spełnione, aby lektura była rytuałem przejścia. Są to: unikatowość księgi; pokusa, jaką odczuwa czytelnik; wrażliwość czytelnika; intensywność lektury; samotność czytelnika. W przypadku Dippera i *Dziennika* wszystkie warunki zostają spełnione: księga jest ręcznie spisana tylko w jednym egzemplarzu; chłopiec nie może się wprost oderwać od książki – czyta ją przez całe lato i wszędzie ze sobą zabiera; studiuje ją na strychu, w lesie – tam, gdzie nikt mu nie przeszkodzi w lekturze; tajemniczą księgą dzieli się tylko ze swoją siostrą, która jednak – w porównaniu do brata – rzadko do niej zagląda. Dipper zawsze lubił rozwiązywać zagadki i tajemnice otaczającego go świata, dlatego książka, w której opisane są niecodzienne stworzenia i zjawiska, jest dla niego wręcz stworzona. *Dziennik* pełni w *Wodogrzmotach Małych* tak znamienne funkcję, że został wydany w świecie rzeczywistym jako samodzielna książka – *Journal 3* (Hirsch, Renzetti, 2016). Znajdują się w niej strony pokazane w serialu, lecz także wiele jeszcze nieujawnionych. Publikacja pełni jednocześnie funkcję prequela, opisuje wydarzenia rozgrywające się między odcinkami, komentuje te rozgrywające się w serialu, jak również jest swoistym bestiariuszem świata przedstawionego (zamieszczono tam opisy i rysunki istot magicznych znanych z animacji oraz

⁹ Ponieważ wujowie głównych bohaterów mają to samo imię – Stanford, dla odróżnienia używam imion Stan (dla bohatera poznawanego w pierwszej kolejności) i Ford (dla tego, który pojawia się później), podobnie jak dzieje się to w serialu. Ford napisał trzy *Dzienniki*, które trafiły do różnych bohaterów. Dipper znalazł *Dziennik* z numerem 3. *Dzienniki* stanowią chronologiczne zapiski Forda, dlatego każdy z nich zawiera inne informacje i jest unikalny.

takich, które się w niej nie pojawiły). Sama animowana opowieść zyskuje dzięki temu na wiarygodności, a możliwość samodzielnego przeczytania o mitycznych stworach może pobudzić wyobraźnię odbiorcy. *Dziennik* zachęca także do kontynuowania gry, którą twórcy prowadzą z widzami serialu – świat *Wodogrzmotów Małych* pełen jest bowiem tajnych wiadomości, szyfrów i mrugnięć okiem skierowanych do bohaterów, ale przede wszystkim do oglądającego. Znakomicie koresponduje to z refleksją Antoniego Porczaka (2006), że „[b]aśniowość naszych czasów przechodzi przede wszystkim przeobrażenia komunikacyjne, odchodzimy od słuchania i czytania cudzego tekstu do własnej gry z tekstem, do transformacji cudzego tekstu we własne sensy” (s. 157). Współczesnemu konsumentowi nie wystarcza już bierny odbiór tekstów kultury; widz wielokrotnie jest zachęcany do podjęcia gry z przedstawioną formą, do dociekań, interpretacji. W *Journal 3* niektóre karty są np. puste – jest to zachęta do napisania własnych historii, narysowania nowych potworów i znalezienia odrobiny magii we własnym otoczeniu.

Wodogrzmoty Małe są ciekawym przykładem postmodernistycznej transformacji baśni. Przekształceniom ulegają w nich wyróżniki baśniowe, takie jak współlistnienie pierwiastków cudowności i świata rzeczywistego. Trzeba stwierdzić, że w programie magia i realność przenikają się wzajemnie, lecz nie w sposób w pełni typowy dla tradycyjnych opowieści – ta pierwsza jest bowiem badana metodami naukowymi i traktowana jako zjawisko paranormalne. Być może jest to próba nadania pozorów prawdziwości światu przedstawionemu, w którym wydarzenia nie rozgrywają się „dawno, dawno temu”, jak ma to miejsce w baśniach tradycyjnych, lecz w czasach współczesnych odbiorcy. W serialu przeobrażone zostają też inne elementy klasycznych fabułek. Po pierwsze, bohaterowie zmieniają swoje funkcje: przeistaczają się z głównych postaci w donatorów, z antagonistów – w protagonistów. Po drugie, mimo występowania funkcji bajki magicznej, schemat baśniowy zostaje zaburzony. Po trzecie, w *Wodogrzmotach Małych* dochodzi do zamiany genderowo przypisywanych ról – to syreni księżę jest ratowany przez główną bohaterkę (wpisuje się to w ogólny trend obecny w feministycznym retellingu baśni); zburzony zostaje stereotypowy obraz chłopca i mężczyzny (poprzez parodię obrzędu inicjacyjnego); odrzuca się cechy genderowo przypisane mężczyznom, takie jak siła, brutalność, okrucieństwo, a procesem inicjacji staje się zapoznanie Dippera z *Dziennikiem* (podobnie współczesny młody odbiorca kultury może szukać zastępstwa obrzędu inicjacyjnego w baśniach i innych tekstach kultury). Po czwarte, w serialu pojawia się także proces psychologizacji bohaterów, których charakter w pierwszych odcinkach wydaje się podporządkowany jednej cesze. Wreszcie, choć we współczesnych transformacjach baśni występuje

często infantylicyzacja świata przedstawionego, istnieją także utwory, które nie rezygnują z makabrycznych czy też horrorystycznych elementów (Kowalczyk, 2017, s. 140) – tymczasem w *Wodogrzmotach Małych* Hirsch kontynuuje tradycję obecności grozy, łagodzonej jednak przez obecny w serialu humor (Wananda, 2021). Intrygującym zabiegiem jest również wydanie w formie materialnej *Dziennika*, którego fikcyjny odpowiednik możemy zobaczyć w serialu. Opowieść przekracza zatem dotychczasowe ramy jednego medium i wychodzi na spotkanie odbiorcy. Przykład *Wodogrzmotów Małych* wspiera tym samym tezę, że baśń jest wciąż obecna w tekstach kultury przeznaczonych dla młodego odbiorcy, a choć ulega przekształceniom charakterystycznym dla nowych czasów, to w tej zmienionej postaci jest wciąż żywa.

Bibliografia

- Bednarek, M. (2011). Ucieczka z zamkowej wieży, czyli o feministycznym przepisywaniu baśni w prozie polskiej po 1989 r. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 54(2), 229–249.
- Białomyzy, P. (2015). Skażony boskością. Charakterystyka antagonisty *Gravity Falls*, Billa Ciphera. W: K. Andruczyk, E. Gorlewska, K. Korotkich (red.), *Logos – filozofia słowa. Szkice o pograniczach języka, filozofii i literatury* (s. 183–190). Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny UwB.
- Carter, T. (2016). Monsters and mad scientists: *Frankenstein* and *Gravity Falls*. *Pentangle*, 24, 55–59.
- Cohen, N. (scen.), Springer, A., Pitt, J. (reż.). (2013). The deep end [Na samym dnie] [odcinek serialu telewizyjnego]. W: A. Hirsch (prod.), *Gravity Falls* [Wodogrzmoty Małe]. Disney Channel, Disney XD.
- Hirsch, A. (scen.), Aoshima, J. (reż.). (2012). Tourist trapped. [Turystyczna pułapka] [odcinek serialu telewizyjnego]. W: A. Hirsch (prod.), *Gravity Falls* [Wodogrzmoty Małe]. Disney Channel, Disney XD.
- Hirsch, A. (scen.), Braly, M. (reż.). (2015). The last Mabelcorn [Ostatni jednoróżec Mabel] [odcinek serialu telewizyjnego]. W: A. Hirsch (prod.), *Gravity Falls* [Wodogrzmoty Małe]. Disney Channel, Disney XD.
- Hirsch, A., Renzetti, R. (2016). *Journal 3*. Disney Press.
- Hirsch, A., Takeuchi, S., Chapman, M. (scen.), Sandoval, S. (reż.). (2014). Little gift shop of horrors [Sklep ze strasznymi pamiątkami] [odcinek serialu telewizyjnego]. W: A. Hirsch (prod.), *Gravity Falls* [Wodogrzmoty Małe]. Disney Channel, Disney XD.
- Kostecka, W. (2010). *Tajemnica księgi. Tropami współczesnej fantastyki dla dzieci i młodzieży*. WN Scholar.

- Kostecka, W. (2014). *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*. Wydawnictwo SBP.
- 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.
- Kowalczyk, K. (2017). Transformacje wzorców baśniowych w literaturze dziecięcej obecnej na współczesnym rynku wydawniczym. *Literatura i Kultura Popularna*, 23, 135–151. <https://doi.org/10.19195/0867-7441.23.9.10>.
- Leszczyński, G. (2006). Baśń: rytuał przejścia (*ritte de passage*). W: G. Leszczyński (red.), *Kulturowe konteksty baśni. Tom 2. W poszukiwaniu straconego królestwa* (s. 41–68). Centrum Sztuki Dziecka.
- Ługowska, J. (1993). *W świecie ludowych opowiadań. Teksty, gatunki, intencje narracyjne*. Wydawnictwo UW.
- McKeon, T. (reż.), Springer, A., Pitt, J. (reż.). (2012). Dipper vs. Manliness [Dipper kontra Męskość] [odcinek serialu telewizyjnego]. W: A. Hirsch (prod.), *Gravity Falls* [Wodogrzmoty Małe]. Disney Channel, Disney XD.
- Mik, A. (2018a). *Gravity Falls* (series, S01E06): *Dipper vs. Manliness*. W: K. Marciniak (red.), *Our mythical childhood survey*. Pobrane 20 sierpnia 2021 z: <http://www.omc.obta.al.uw.edu.pl/myth-survey/item/762>.
- Mik, A. (2018b). *Gravity Falls* (series, S01E15): *The Deep End*. W: K. Marciniak (red.), *Our mythical childhood survey*. Pobrane 20 sierpnia 2021 z: <http://www.omc.obta.al.uw.edu.pl/myth-survey/item/763>.
- Nycz, R. (1990). Intertekstualność i jej zakresy. Teksty, gatunki, światy. *Pamiętnik Literacki*, 81(2), 95–116.
- Piatti-Farnell, L. (2014). What's hidden in Gravity Falls: Strange creatures and the Gothic intertext. *M/C Journal*, 17(4). <https://doi.org/10.5204/mcj.859>.
- Porczak, A. (2006). Od pigmentu do piksela. Kraina ułudy. W: G. Leszczyński (red.), *Kulturowe konteksty baśni. Tom 2. W poszukiwaniu straconego królestwa* (s. 151–162). Centrum Sztuki Dziecka.
- Propp, W. (1968) Morfologia bajki (S. Balbus, tłum. i oprac.). *Pamiętnik Literacki*, 59(4), 203–242. (wyd. oryg. 1928).
- Rzepnikowska, I. (2016–2018). Inicjacja. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*. Pobrane 27 maja 2021 z: <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=68>.
- Slany, K. (2016). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. WN UP.
- Wananda, S. N. A. (2021). A linguistic analysis of verbal humour found in the transcription of animated TV series *Gravity Falls*. Nieopublikowana praca licencjacka, Faculty of Cultural Sciences, University of Sumatera Utara, Medan (Indonezja). Pobrane 21 sierpnia 2021 z: <http://repositori.usu.ac.id/handle/123456789/32209>.

Rozmowy / Talks

„Dla mnie opowieść zawsze jest wszystkim naraz – istnieje tylko i wyłącznie w momencie jej opowiadania”. Rozmowa z Witoldem Vargasem



WITOLD VARGAS na fotografii z własnego archiwum

historycznym. Od dziecka opowiada bajki. Uważa się za spadkobiercę tej funkcji po ojcu, babci i jeszcze starszych przodkach i udziela się aktywnie w nowym ruchu opowiadaczy w Polsce.

WITOLD VARGAS – urodził się w Boliwii w 1968 roku. Jego ojciec był Boliwijczykiem, matka jest Polką. Do Polski przyjechał w 1980 roku. Ukończył szkołę francuską i studia na Wydziale Rysunku w Instytucie Wychowania Artystycznego w Lublinie. Jako nastolatek zdobył kilka nagród krajowych i międzynarodowych za swoje filmy animowane oraz dołączył do zespołu Varsovia Manta, w którym przez 15 lat grał muzykę andyjską. Od końca studiów do dziś uczy plastyki w szkole podstawowej oraz ilustruje książki, niemal wyłącznie napisane przez siebie lub wraz z Pawłem Zychem, z którym stworzyli serię *Legendarz*. Od kilku lat ma stałą rubrykę z felietonami w *Nowej Fantastyce* oraz w *Temidium* i pisze sporadycznie artykuły dla innych czasopism, głównie o baśniach i legendach w kontekście

Weronika Kostecka, Marta Niewieczyża, Maciej Skowera, Karolina Stępień:

Urodził się Pan w Boliwii. Pańska babcia ze strony ojca była, jak Pan wspomina, opowiadaczką ludu Keczua, z kolei Pana matka to Polka z domu Przerwa-Tetmajer. Z pewnością Pańskie tradycje rodzinne to fascynujący konglomerat różnych kultur – czy w dzieciństwie opowiadano Panu baśnie, mity, legendy?

Witold Vargas: Bardzo dziękuję, że zaczynają Państwo od tego pytania. Dzieciństwo i specyficzne warunki, w których je spędziłem, ukształtowały mój światopogląd i moje przekonania. Z wielu powodów lubię uważać siebie za relikwiny epoki przedpiśmiennej. Dla mnie epitet „analfabeta” nie jest obraźliwy. Oczywiście ukończyłem szkołę oraz wyższe studia i potrafię jako tako pisać. Ale moja boliwijska babcia była analfabatką, a jednocześnie osobą o niepojętych, wedle naszych standardów, zdolnościach umysłowych – i jej postać pozostała dla mnie busolą na dalsze życie. Mój ojciec, wykładowca architektury, pod koniec życia zaczął pisać rozprawę na temat tej niebywałej kultury swojej mamy, lecz nie zdążył jej dokończyć. Podziwiał babcie za niespotykane dziś zdolności wysławiania się, jasność umysłu i piękny język. Mówiła w języku keczua i hiszpańskim kolonialnym, pełnym archaizmów i naleciałości regionalnych, który płynął z jej ust wartkim, melodyjnym strumieniem zwrotów, żywych obrazów oraz całej gamy uczuć i emocji. Babcia uwielbiała też milczeć. Nie odzywała się do byle kogo i przynajmniej nie otwierała ust z byle powodu. Gardziła czczą paplaniną, a gdy sama decydowała się mówić, koniecznie musiała zająć czymś ręce, by nie marnować czasu. Wpatrzony w babcie, starałem się całe życie choć trochę jej dorównać. Nie tylko ja. Pamiętam, że tata (dość surowy, ale kochający) nieustannie zwracał nam uwagę, jak mówimy. Czy stoimy lub siedzimy prosto, czy nie przekręcamy głowy na bok, czy nie spuszcza my wzroku, czy nie mamrocemy... A najsurowiej tępił wszelkie objawy embolofazji („eeee”, „yyyy”). Jeśli zaś mieliśmy jakieś wątpliwości, odsyłał nas do babci, radząc: „Posłuchajcie, jak ona mówi”.

Oczywiście najchętniej słuchaliśmy jej bajek. Na takie wieczory schodziło się całe rodzeństwo z kuzynami i jeszcze kilkoro dzieciaków z sąsiedztwa. Nie potrafię dokładnie opisać, co się wtedy działo. Jej głos się nieco zmieniał. Kilkoma słowami wytrącała nas z rzeczywistości i porywała do zupełnie innego świata. Pamiętam, że rzadko na nią patrzyłem. Przed oczami miałem tylko obrazy, opowieści oraz twarze innych słuchaczy. Uwielbiałem wyczytywać z ich mimiki i gestów potężną siłę słowa mówionego. Dlatego uważałem babcie za czarownicę. Ona, prawie nieruchoma, wpatrzona gdzieś w zaświaty i tylko czasem ogarniająca wzrokiem swoją trzódkę, jakby chciała wszystkich objąć skrzydłami, „grała” nami jak lalkami na niewidzialnych nitkach. Podskakiwaliśmy,

śmialiśmy się, odlatywaliśmy, wrzuszaliśmy się albo najzwyczajniej powoli przysypialiśmy. Takiego słuchacza się nie budziło. Pozwalało mu się dokończyć baśń we śnie, na własnych zasadach. Kochałem te wieczory i choć nie myślałem wtedy, że podążę kiedyś ścieżką babci, dziś postrzegam ten czas jako konieczny początek mojej życiowej przygody.

Po pewnym czasie Pańska rodzina przeniosła się do Argentyny. Czy kontynuowaliście tradycję snucia opowieści?

Gdy wyjechaliliśmy z rodzicami do Buenos Aires, zamieszkaliśmy w małym mieszkanku. Na małym kawałku białej ściany mama zaimprovizowała nam domowe kino. Wpatrywaliśmy się wieczorami w ten pusty prostokąt i wyobrażaliśmy sobie, że oglądamy film. Każdy dostrzegał inne szczegóły, kto chciał, przejmował wątek – i tak snuły się opowieści, których dziś bym nie umiał powtórzyć, choć pamiętam je doskonale. Nie ze względu na ich treść, ale jako przeżycie. To ono było ważniejsze. Razem sprzęgaliśmy wyobraźnię i tworzyliśmy sobie własny świat na miarę naszych potrzeb i oczekiwań. W ciągu dnia, kiedy rodzice byli zajęci, ustawiałem na podłodze plastikowe zwierzątka i przekazywałem im obejrzone zeszłego wieczoru przygody. I to było, pamiętam, bardzo ważne. Nie zachowywać historii dla siebie. Pozwalać im dalej płynąć. Mijały lata, a ja z trudem dotrzymywałem moim rówieśnikom kroku w umiejętności czytania. Patrząc na literki, widziałem tylko szeregi powtarzających się znaków i mój wzrok natychmiast uciekał do najbliższej ilustracji, by tam się zapomnieć na długie godziny. Mieliśmy kilka książek z pięknymi ilustracjami, nadesłanych z Polski przez drugą babcię. One przemawiały do mnie sto razy bardziej niż wertepy tekstu pisanego.

Dziś, jako dorosły, staram się zachować duszę tamtego dzieciaka jak najcenniejszy skarb. Baśnie i inne opowieści są dla mnie wciąż tą drugą połową przejawów istnienia – dopiero wraz z materialną codziennością tworzą kompletny obraz rzeczywistości. Oczywiście potrafię dokonać analizy utworu. Uczyli mnie takich rzeczy w szkole. Ale staram się tego wystrzegać. Zawsze mam przed oczami sytuację transmisji opowieści z czasów przedpiśmiennych, kiedy to ani opowiadacz, ani słuchacze nie rozbierali historii na części pierwsze, na cele, przyczyny, zasady, elementy konstrukcyjne. Owa transmisja była jedynie soczewką skupiającą całą rzeczywistość „przed” aktem opowiadania i rzucającą ją na rzeczywistość „po” nim. I wszyscy po prostu ten moment wspólnie przeżywali.

Do własnego dzieciństwa na styku kultur odnosi się Pan w książce dla dzieci *Dwa królestwa i wielkie morze*, wydanej przez Poławiaczy Perel w 2020 roku (ilustracje 1–2). Jak wyglądała praca nad tym utworem? Czy odniesienia do różnych opowieści dotyczą faktycznie funkcjonujących w Boliwii narracji ludowych? Jak można odczytywać podróż królewiczki Kentiego – czy tylko w kluczu biograficznym, czy też mowa tu o czymś więcej, na poziomie symbolu i metafory?

Książka ta nie powstałaby, gdyby nie Dominika Żukowska, która do swojej serii $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} = \infty$ zaprasza autorów będących w połowie Polakami i daje im właściwie wolną rękę. Ponieważ seria składa się z książek dla dzieci i sprzyja ilustrowaniu, postanowiłem, że opowiem o sobie obrazami i małą liczbą słów. Ale nie podeszedłem do tego z żadnym planem oprócz samej chęci porysowania i opowiedzenia o przyjeździe do Polski – tak jakby zrobiło to dziecko. Myślę, że gdyby ktoś inny podjął się analizy tego krótkiego tekstu, znalazłby tam jakieś symbole i metafory, ale ja wolę traktować go naturalnie, tak jak słucha się wspomnień człowieka, który nie stroni od „doprawiania” opowieści fantazją. Utożsamiam się z ojcami fantastami z takich filmów jak *Życie jest piękne* Roberta Benigniego czy *Duża ryba* Tima Burtona. Oczywiście, że opowiastkę z mojej książki da się rozczłonkować na dobrze znane wszystkim motywy i archetypy. Każdą opowieść przekazuje się nie tylko słowami i językiem zrozumiałym dla wszystkich, ale też obrazami z kodu kulturowego. Z mojej opowieści chciałbym przytoczyć jedynie jeden obraz, ten o człowieku wędrownym, o poszukiwaniu raju utraconego, który wciąż chowa się za horyzontem. Zmieniając nieustannie miejsce zamieszkania, ciągniemy za sobą coraz większy bagaż tęsknoty i wspomnień, ale można ten toból zamienić w opowieść, a on, zamiast ciężyć, doda nam skrzydeł.

Kiedy biorę się do wymyślenia jakiejś historii, nie zaczynam ani od początku, ani od końca, tylko od całości. Opowieść może wtedy zawierać się w paru zdaniach, tak jak bajki ludowe spisane przez Oskara Kolberga – z pozoru nudne i odarte z wszelkich szczegółów¹. Dalsza praca polega już tylko na „nadziewaniu” formy treścią. Ten proces może trwać w nieskończoność, a historia pozostanie wciąż ta sama. Lubię porównywać go do ciągów fraktalnych, które – oglądane z coraz bliższej odległości – wciąż wykazują nowe szczegóły. Nie bez powodu przywołałem Kolberga, bo na tym właśnie

¹ Mowa o wieloczęściowym wydawnictwie *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, poda-
nia, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*. Za życia Kolberga, w latach
1857–1890, opublikowano 33 tomy. Kolejne kilkadziesiąt woluminów opracowano już po
śmierci badacza na podstawie zebranych przezeń materiałów. (przyp. red.).



ILUSTRACJE 1-2. *Dwa królestwa i wielkie morze* Witolda Vargasa

polegają bajki ludowe, że funkcjonują w formie uproszczonej, jako coś w stylu scenariusza, oraz we wszystkich możliwych sposobach ich prezentacji. Opowieść, póki była żywa, nie miała sztywnej formy i jej istota tkwiła w setkach wariantów. Odnoszę wrażenie, że badania nad strukturą, systematyką, sensem, psychologią bajek, jakie proponowali różni badacze na przestrzeni wieków, są mocno przesadzone, jednostronne i żadna z nich nie trafia w sedno. Tak widzę to ja – raczej jako osoba, której twórczość może być badana, niż jako badacz. Dla mnie opowieść zawsze jest wszystkim naraz – istnieje tylko i wyłącznie w momencie jej opowiadania. To, co informator dyktuje etnografowi, to tylko parę podstawowych zdań, od których i ja zawsze zaczynam. Kiedy prezentuję *Dwa królestwa i wielkie morze* na żywo, historia przybiera za każdym razem zupełnie inny kształt. Na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Opowiadania w Warszawie zrobiłem z niej wersję dla dorosłych, dość mroczną i groteskową. Tradycyjne motywy andyjskie pojawiają się w książce, ale są podporządkowane głównemu wątkowi autobiograficznemu. Poza tym na drugiej stronie książki, bo ma ona tylko jedną kartkę około trzech metrów długości, umieściłem minibestiariusz andyjski z fantastycznymi stworzeniami, które pamiętam z dzieciństwa. To ta rzeczywistość jako pierwsza odcisnęła się w mojej pamięci i to ją utrwaliłem w *Dwóch królestwach i wielkim morzu*. Motywy polskie natomiast są tam niemal nieobecne, bo przyjechałem tutaj dopiero w czasie stanu wojennego.

Jednak w ogromnej mierze to dzięki Panu i Pawłowi Zychowi polscy czytelnicy i czytelniczki zaczęli się pasjonować słowiańskimi mitami, legendami i podaniami. A jak się narodziła Pańska pasja? Co przesądziło o tym kierunku twórczych eksploracji i poszukiwań?

Przesądziła ogromna tęsknota za tym, by rzeczywistość składała się z czegoś więcej niż z racjonalnej codzienności. Jestem niewierzący i nie mam dostępu do metafizycznej oferty religii i Kościoła. Jednak w Boliwii jako dziecko żyłem wśród duchów, duszków, ptaków, które ludziom objaśniają swym śpiewem świat, i zdarzeń, które da się wytłumaczyć jedynie poprzez opowieści. Gdy przyjechałem do Polski, odniosłem wrażenie, że wylądowałem na całkowicie jałowej ziemi. Jeszcze w górach pod Tarnowem, gdzie spędziłem pierwsze miesiące, było z mojego punktu widzenia względnie normalnie, ale po przyjeździe do Warszawy przeżyłem prawdziwy szok. Jest o tym trochę w *Dwóch królestwach i wielkim morzu*. Ptaki o niczym nie śpiewały, a istotki, które widziałem pod stołami i w ciemnych kątach, były skrupulatnie tępione racjonalnymi zapewnieniami, że „przecież tam niczego nie ma”. Z czasem do tego przywykłem i trwałoby to do dziś, gdyby nie Paweł Zych, z którym pewnego dnia postanowiliśmy zbudować prawdziwy świat od nowa. Napisał do mnie o swoich rozterkach, bardzo podobnych do moich, a ja mu odpowiedziałem: „Dobra, koniec rozpaczania. Zróbmy to i z głowy!”. I tak się zaczęło.

Dwuczęściowy *Bestiariusz słowiański* (wydawnictwo BOSZ opublikowało kolejne tomy w latach 2012 i 2016), o którym tu mowa (ilustracja 3), zbiera opowieści o przeróżnych istotach występujących w słowiańskich podaniach, legendach, baśniach i mitach; część z nich należy do zróżnicowanych kulturowo obszarów (np. Pomorze, Śląsk). Jak koloryt lokalny wpływa na wizję świata oraz same postaci z bestiariusza?

Pozwolę sobie tu przedstawić moją domorosłą teorię. Bardzo mi pomaga wyjaśnić, jak ja to wszystko widzę. Otóż tysiące opowieści z całego świata, które przeczytałem, zaczęły we mnie rezonować wszystkim, co się za nimi kryje. Podobne odczucie musiał mieć Joseph Campbell, kiedy postanowił napisać swojego *Bohatera o tysiącu twarzy*², oraz inni badacze przed i po nim. Z tym że naukowcy, aby zrozumieć to zjawisko, używają metody naukowej: kładą opowieść na stół i kroją ją na kawałki. Najzabawniejsze jest to, że każdy z nich ma inny pomysł, gdzie taki „kawałek” się zaczyna, a gdzie kończy, i wybiera inną

² *Bohater o tysiącu twarzy* to dzieło dotyczące mitologii porównawczej wydane w 1949 roku, w którym Joseph Campbell wyłożył m.in. teorię tzw. monomitu (przyp. red.).



ILUSTRACJA 3. Jędza na ilustracji do pierwszego tomu *Bestiariusza słowiańskiego* Witolda Vargasa i Pawła Zycha

trajektorię dla swojego skalpela. Ja, jako zdeklarowany „analfabeta”, widzę to inaczej. Uważam, że w bajkach po prostu rezonuje cały świat i tyle. A to, że słuchając kolejnych ich wersji, mamy poczucie *déjà vu*, wynika z naszej naturalnej skłonności do przyswajania informacji subiektywnymi pakietami. Kilka słów lub zdań obok siebie zamienia się w obraz czy motyw w głowie odbiorcy i jeśli ten sam lub podobny obraz powstanie jeszcze kiedyś, to myślimy sobie: „To już było”. Oczywiście takie obrazy mogą się utrwalić na mniejszym lub większym obszarze kulturowym i nawet stać się rozpoznawalnym schematem całych bajek, tak jak sugerował Władimir Propp³. Ja wyobrażam sobie po prostu pajęczynę – gigantyczną sieć, która oplata cały świat nad naszymi głowami. Każda z nitek tej pajęczyny to jakiś motyw w bajce. On ciągnie się przez świat, cieniusieńki i wąty, a tylko dlatego zauważalny, że przeplata się z całą masą takich samych nitek. To my, wędrując przez ten świat od tysiącleci, upletliśmy to чудо. A teraz, gdy jesteśmy w jakimś miejscu, na Śląsku czy na Pomorzu, i patrzymy w górę, widzimy te same nitki co wszędzie indziej, tyle że w wyjątkowym splotcie. I ten szczególny splot stanowi o wyjątkowości dziedzictwa konkretnej opowieści. Da się go odróżnić tylko na pierwszy rzut oka, jednym zachłyśnięciem się jego pięknem, lecz gdy zacznie się rozplatać każdą nitkę, badać pod mikroskopem i porównywać do innych, rychło okaże się, że nie ma w nim nic wyjątkowego.

Odpowiadając na pytanie o Pomorze i Śląsk – wiadomo, że motywy górnicze pojawią się na Śląsku, a morskie na Pomorzu, że historia tych regionów zostawiła inne ślady w pamięci kulturowej, ale słysząc o morzu w opowieściach śląskich czy o kopalniach w pomorskich, możemy mieć do czynienia z tą samą odległą krainą marzeń za horyzontem. Temu samemu zjawisku podlegają stworzy, które zamieściliśmy w bestiariuszu. Mają nieraz inne nazwy, wygląd, funkcję lub oddziaływanie na ludzi, a gdy wnikać w szczegóły ich opisów, okazuje się, że są połączone niewidzialnymi nitkami ze wszystkimi innymi demonami z naszej i obcej tradycji. W demonologii to jest bardzo mylące, kiedy próbujemy sporządzić jakąś naukową systematykę. Zaczyna się okazywać, że w dwóch sąsiednich wsiach pod tą samą nazwą grasuje zupełnie inna istota albo że takie samo straszdyło bagienne nazywa się zupełnie inaczej w różnych okolicach. Demony, tak jak opowieści, są jedynie lokalnymi splotami tysiąca nitek sięgających najodleglejszych krain. Sprzeczki na temat ich natury, o których opowiem dalej, nie mają według mnie żadnego sensu. Dlatego w książce zaledwie zaznaczamy lokalne pochodzenie danego podania, ale nie przykładamy do tego zbyt

³ Jest to nawiązanie do koncepcji wyłożonej przez Proppa w *Morfologii bajki magicznej* z 1928 roku. (przyp. red.).

wielkiej wagi. Co innego w naszych *Duchach polskich miast i zamków* z 2013 roku oraz w *Atlasie legend* Pawła, którego pierwsza część wyszła w 2020 (obie książki również wydał BOSZ). Tam podania są przypisane konkretnym miejscom – w końcu duch to taki demon z „adresem zameldowania”.

Czym różni się opowiadanie od pisania i ilustrowania? Czy specyfika odbioru osób dorosłych jest inna niż dzieci? Jakich umiejętności i jakich cech wymaga zawód opowiadacza?

O tym, czym się różni opowiadanie od pisania, sporo już powiedziałem. W paru słowach ująłbym to tak: opowiadanie odbywa się „tu i teraz”. Nie jest dziełem jedynie opowiadacza, lecz również wszystkich słuchaczy i wyjątkowej chwili, kiedy się odbywa. Opowiadacz musi być tak samo uważny jak jego publiczność. To ona zdecyduje o wyjątkowości tej jednej wersji, z którą w danym momencie obcuje. W praktyce bywa różnie. Niektórzy opowiadacze są moim zdaniem po prostu aktorami amatorami i występują na scenie. Ale dla mnie każdy sygnał z publiczności jest opowieścią samą w sobie. Gdybym czuł, że zaczynam mechanicznie powtarzać jakąś opowieść, odrzuciłbym ją natychmiast właśnie z obawy przed utratą dwustronnego kontaktu ze słuchaczami. Książka natomiast mocno krystalizuje jedną wersję historii i bardzo oddala odbiorcę od nadawcy. Wymaga więc innego typu warsztatu. Pisarz musi wiedzieć, że to, co pisze, trafi do czytelnika, bo o ile jeśli słuchacze na seansie opowieści zaczną ziewać albo przysypiać, można jeszcze temu zaradzić, o tyle na zaleganie książek w magazynach już nic nie poradzimy. Wyobrażam sobie wręcz, że wiele atrakcyjnych szczegółów bajek, szczególnie z gatunku grozy, zrodziło się właśnie z „doprawiania” ich na bieżąco, by podtrzymać odpowiednie napięcie. Z ilustracją jest trochę inaczej. Ona pozostawia więcej pola dla wyobraźni i swobody odbiorcy. Ktoś będzie się wpatrywał w nią godzinami, a ktoś inny ledwie rzuci okiem.

Co do opowiadania dla dorosłych, moim zdaniem magia tkwi w tym, żeby traktować ich tak samo jak dzieci. Oczywiście są pewne wymogi formalne. Niektóre treści są dla dzieci nieodpowiednie, ale dobry opowiadacz potrafi takie treści skierować wyłącznie do wybranej części odbiorców. To nie takie trudne, w filmach dla dzieci często stosuje się taki zabieg. Słyszałem o tym, że w społecznościach tradycyjnych, gdzie opowiada się wszystkim naraz, po tym poznaje się, że dziecko dojrzewa, że zaczyna reagować na treści dla dorosłych. Wystrzeżałbym się natomiast wymienienia cech, jakich wymaga warsztat opowiadacza. O to, jakich właściwości wymaga ten zawód, należałoby zapytać zawodowca. Podejrzewam, że powie, że gotowości do życia na walizkach, kondycji fizycznej

i psychicznej, posiadania i przygotowania bogatego repertuaru itd. Ja opowiadam zawodowo, ale nie uważam się za zawodowca. Wolę tkwić w przekonaniu, że opowiadam, ponieważ taką mam potrzebę i tyle. Kiedyś zawód, powołanie, styl życia i pozycja, jaką zajmowało się w społeczności, były nierozdzielne. Opowiadał ten, kto czuł, że musi to robić, i którego inni słuchali. Jeśli chcesz być słuchany, powoli odkrywasz własny sposób, by tego dokonać, a gdyby sporządzić gotową receptę dla wszystkich, zabiłoby się różnorodność tej sztuki. Obserwuję w niektórych kręgach opowiadaczy, że tworzą jakieś ograniczające nakazy. Na przykład oczekują, że opowiadacz będzie występował sam na czarnej scenie, że będzie zachowywał się jak aktor, że nie będzie gestykulował. A co, jeśli ktoś świetnie opowiada z akompaniamentem instrumentalisty, używa obrazów tak jak w japońskim *kamishibai* czy w perskim *naqqali* albo znakomicie bawi się językiem ciała? To już nie jest opowiadaczem?

Żywe opowiadanie staje się coraz bardziej popularne na świecie. W Polsce mamy Międzynarodowy Festiwal Sztuki Opowiadania i wiele innych imprez w różnych miastach, gdzie spotyka się coraz większe grono adeptów tego rzemiosła. Niektórzy opowiadają już od dziesiątek lat, inni stawiają dopiero pierwsze kroki. Marzę o tym, żeby opowiadanie po kawiarniach stało się popularne, żeby społeczności żyły historiami wszelkich gatunków. Żeby to, co wykracza ponad szarą rzeczywistość, było tematem ożywionych opowieści. Taką naturalną potrzebę mamy wszyscy i dajemy jej upust, czytając książki, chodząc do kina i do teatru czy do kościoła. To są współczesne formy przeżywania rzeczywistości nadprzyrodzonej, żywa opowieść jest zaś „babcią” ich wszystkich. A ja mam szczególny sentyment do babci.

Jest Pan współautorem zarówno dorosło-młodzieżowych bestiariuszy, jak i książki *Bestiariuszek. Niewidzialni pomocnicy*, wydanej w 2018 roku przez BOSZ, a przeznaczonej dla młodszej publiczności czytelniczej (ilustracja 4). Czym, w zamyśle autorskim, różni się ta pozycja np. od *Bestiariusza słowiańskiego*, w odniesieniu zarówno do tekstu, jak i do ilustracji? Czy tworząc dla najmłodszych, trzeba było zmienić podejście? Jakie zmiany w stosunku do „starszych” odbiorczo pozycji chciał Pan tu zastosować?

Obserwując targowe i jarmarczne stoiska prezentujące moje publikacje, zauważyłem, że mechanizmy, które sprawiają, że ktoś się zdecyduje na zakup dziecięcej książki, niekoniecznie mają związek z jej merytoryczną zawartością. Bywa, że bestiariusze, do których dzieciaki lgną, są często odrzucane przez rodziców – sponsorów – jako zbyt straszne, bo tam niektóre potworki mają groźne miny. Bardzo małe dzieci boją się autentycznie. Pierwszą myślą było więc

dotarcie do tej właśnie grupy z czymś, co przejdzie pomyślnie próbę wyboru podczas zakupu. Obrazki są bardziej kolorowe, postaci bardziej uśmiechnięte i opisy mają bardziej przyjazny ton. Przecież o tym samym można pisać i mówić na różne sposoby. Ale jednocześnie, ponieważ wiedziałem, że zwracam się do dzieci, które w większości nie umieją czytać, pomyślałem, że napiszę takie teksty, które nadają się do słuchania z ust rodzica. Co to znaczy? Że nie są one po prostu infantylne. Są miłe, przyjazne, ale poruszają wiele spraw, które można z rodzicem przegadać, aby dowiedzieć się więcej. Chciałem po prostu stworzyć namiastkę tego, co dzieje się podczas żywej opowieści. Wywołać jakąś interakcję, jakiś przepływ emocji i informacji poza tym bazowym, wynikającym z pierwotnej treści. To wszystko nie znaczy jednak, że *Bestiariusz* i inne książki z naszej serii *Legendarz* są przeznaczone dla dorosłych.

W założeniu chcieliśmy je napisać dla młodzieży, takiej z okresu różnych fascynacji, kiedy to potrzebne jest jakieś zachęcające kompendium minimalnej wiedzy na dany temat. To miało być, oprócz samej frajdy dla nas z tworzenia i rysowania, coś w rodzaju przynęty, motywacji do dalszych poszukiwań. W efekcie jednak okazało się, że grupa docelowa jest o wiele, wiele szersza, niż się spodziewaliśmy. Nasze książki lubią i czytają zarówno dzieci, już od drugiej, trzeciej klasy szkoły podstawowej, jak i ludzie całkiem dorośli. To było miłe zaskoczenie. Myślę, że znów, tak jak w dawnych opowieściach, każdy znajduje w nich dla siebie coś innego. Dzieciaki – magiczny świat niezwykłych stworów, a dorośli – coś w rodzaju mapy naszej rodzimej fantastyki ludowej. Są też tacy, którzy zrozumieli nasze książki zupełnie inaczej, niż zamierzaliśmy, ale o tym może później.

Co najbardziej intryguje dzieci w tradycyjnych opowieściach, czego w nich szukają, z kim się identyfikują? I co powiedziałby Pan tym dorosłym, którzy rolę tradycyjnych opowieści w doświadczeniu dziecka wciąż sprowadzają do dydaktyzmu, wychowawczego morału i moralnego drogowskazu?

Dla mnie absolutnie oczywiste jest to, że dzieci najbardziej interesuje przeżywanie opowieści „tu i teraz”. Tak jak na placu zabaw: nie interesuje ich, że ćwiczą sprawność fizyczną, że uczą się interakcji z rówieśnikami, że się wyładowują. One po prostu się bawią – to cała filozofia. Jestem nauczycielem plastyki w klasach 1–3. Od lat praktykuję system, że raz jest zadanie, a raz temat dowolny i każdy rysuje, co chce i czym chce, a ja opowiadam jakąś wymyśloną przez siebie historię. Niektóre z nich mają już ponad dziesięć lat i wciąż ewoluują. Gdybym dziś usłyszał pierwszą opowiedzianą wersję, być może nie poznałbym jej. Bajki te snują się przez kilka lekcji i tradycją stało się



Grzenia Gdy w samym środku zimy ktoś wracał z dworu przemierzony siadał bliźnioko pieca, by się ogrzać i po chwili wolał: „Grzenia mnie unia!” – to wiedział, co mówi. Grzenia zawsze dbała o tych, którym było zimno, byli zmęczeni, smutni albo samotni. Doskonale wiedziała, czego potrzeba strapionym ludziom i zwierzętom. Przynosiła dobry sen, ogrzewała zmarznięte palce i stopy, dotrzymywała towarzystwa i pocieszała, głosząc po głowie. Potrafiła gardzić i wychwycić tych, co chcieli się wyżyć, wyplakać i ponurzyć. I to pomagało. Dzięki Grzeni każdy mógł odzyskać radość z życia. Dzieciak ten był bardzo pracowity i nie lubił siedzieć bezczynnie. Gdy usłyszał się już z domowymi smutkami ukoił synka, pocieszył mamę, pogłaskał kota i podępał kowia, biegł do lasu, by tam unieć drakie zwierzęta do snu zimowego.

ILUSTRACJA 4. Grzenia na rozkładówce książki *Bestiariuszek*. *Niewidzialni pomocnicy* Witolda Vargasa i Pawła Zycha

przypominanie mi, gdzie skończyliśmy ostatnim razem. Można powiedzieć, że od 25 lat niemalże dzień w dzień opowiadam dzieciom i obserwuję ich reakcje. Na tym doświadczeniu opieram swoje wnioski. Jedną z moich najciekawszych obserwacji jest taka, że grupa słuchaczy ma zdolność reagowania jako całość. Czasem cała klasa zamiera i zapomina o rysowaniu, a czasem tak się rozprasza, że opowiadanie przestaje mieć sens. A przecież mówię niby dokładnie to samo. To niezbity dowód na to, że w opowiadaniu niekoniecznie treść opowieści, ani nawet charyzma opowiadacza, ma największe znaczenie. Czasem prym wiedzie publiczność. Ale by odpowiedzieć na zadane pytanie, postaram się jednak do tej treści odnieść.

Otóż z mojego doświadczenia wynika, że to, co dzieci najbardziej pociąga, jest sumą czynników, które pozwalają im dać się ponieść opowieści. Splot zdarzeń to jedno, a sposób opowiadania i współprzeżywanie historii przez opowiadacza to drugie. Do tego dochodzi reagowanie na reakcje publiczności. Kiedy czuję, że mogę dzieci jeszcze bardziej rozbawić i że tego oczekują, podążam w tym kierunku. Jeżeli robi się zbyt strasznie, wtrącam jakiś żart albo coś absurdalnego, żeby wybić je ze złych emocji. Opowiadanie to ciągła gra

uczuciami, słowami i treścią. Trzeba nieustannie zachowywać odpowiednie proporcje wszystkiego. Dotyczy to nawet przekazu oraz wartości pedagogicznych i wychowawczych. Można jakieś zdarzenie zaprezentować „sucho”, a można w nie włożyć tyle serca i subtelności, że nie będzie potrzebowało wyjaśnienia ani analizy, aby było wiadomo, jakie ma moralne zabarwienie. W bajkach często mówię o niesprawiedliwości, nietolerancji, empatii, przyjaźni, ale nie tyle poprzez „historyjki”, ile z osobistym przekonaniem, że to, co opowiadam, jest ważne – i dzieciaki doskonale to czują. Uczenie przykładem jest sto razy skuteczniejsze niż prawienie morałów czy analiza etyczna danego zdarzenia za pomocą pytań typu: „Co autor miał na myśli?”. Dlatego uważam, że sprowadzanie tradycyjnych opowieści do dydaktyzmu i moralnego drogowskazu nie jest w ogóle tematem dyskusji. Fakt, czy nauczyciel będzie korzystał z bajek, z Pisma Świętego czy z wycinków gazet, nie ma takiego znaczenia jak to, czy sam będzie umiał uczestniczyć w przeżywaniu tego przekazu. Nie chodzi o to, że trzeba być egzaltowanym. Wystarczy być szczerym i wiarygodnym.

To prawda, że dorośli używają bajek jako narzędzia dydaktycznego i wychowawczego, ale to nie są tradycyjne opowieści, tylko jakieś ich imitacje, zamrożone w literackim języku. A jeśli te historie mają piękną formę i bardzo wartościowy, jednoznaczny przekaz etyczny, to zwykle nie są już tradycyjne. Wydaje mi się niemożliwe, żeby móc operować opowieścią tradycyjną, nie znając całego jej oryginalnego kontekstu kulturowego, co samo w sobie jest również nieosiągalne, skoro się do tamtej pierwotnej rzeczywistości nie należy. Bo o jakim kontekście byśmy mówili? O tym z czasów, kiedy opowieść została spisana? Jaki to ma sens? Bajki ludowe sprzed wieków mają się nijak do naszej rzeczywistości. To prawda, że jakaś ich część przedostała się do kultury piśmiennej i racjonalnej, że funkcjonują w kanonie tradycji, ale są to ich wersje prawie martwe, z trudem poddające się ewolucji dziejów. Mówię – z trudem, bo jednak trochę się poddają. Pisząc je od nowa, twórcy kolejnych epok starają się je lekko przyprawić aktualnością, ale to nie to samo, co działo się dawniej, kiedy każdy moment transmisji opowieści był jedyny w swoim rodzaju. Z drugiej strony, jak by się tak przypatrzeć prawdziwym, tradycyjnym opowieściom, bez etycznej cenzury, okaże się, że tam z moralnością w dydaktycznym rozumieniu jest kiepsko. Co z taką bajką zrobić? Ocenzuować ją? Pominąć? Ja proponuję, żeby ją opowiadać. Trzeba tylko umieć nią sterować. Można sobie wyobrazić bajkę jako pojazd – i od kierowcy będzie zależało, czy się rozbijemy, czy zaliczymy świetną wycieczkę, czy też wtopimy nos w telefon, bo zza okien ziele nudą.

Jak Pan sądzi, w jaki sposób współczesna literatura dla dzieci i młodzieży czerpie ze słowiańskich podań i legend? Czy na popkulturowe przetwarzanie rodzimych tradycji, uzależnione od wymogów rynku XXI wieku, wpływają mity z innych kultur? I odwrotnie, w jakim stopniu słowiańskie wierzenia wpływają na literackie projekty o zasięgu międzynarodowym kierowane do najmłodszych?

Nie jestem wystarczająco obeznany we współczesnej literaturze inspirowanej podaniami i legendami. Znam ją zbyt wrywkowo, żebym mógł się obiektywnie wypowiedzieć. Zauważam jedynie, że podąża ona różnymi ścieżkami, tak jak podzielone jest środowisko badaczy. Wiadomo, że jeśli jakiś pisarz będzie chciał ugryźć temat naszego dziedzictwa kulturowego, będzie musiał posilić się źródłami. Mało kto może dziś sypać takimi wątkami jak z rękawa, bo się na nich wychował. Takim przywilejem mogą szczycić się tylko niektórzy regionaliści. Jeśli ktoś zamierza wgłębić się w te kwestie od zera, prawdopodobnie dokonania jakiegoś wyboru zgodnego z jego zapatrywaniami i poglądami, bo źródła są bardzo różne i w pewnym sensie ze sobą sprzeczne. Ludzi zainteresowanych tematem można z grubsza podzielić najpierw na rekonstruktorów kultury słowiańskiej sprzed chrztu oraz na miłośników fantastyki ludowej, jaka rozwinęła się do najnowszych czasów, bez dociekania, czy coś jest autentycznie słowiańskie, czy nie. Ja i Paweł należymy do tej drugiej grupy. Do pierwszej natomiast należą niektórzy badacze dziejów słowiańszczyzny, ale także rodzimowiercy oraz fantaści snujący wizje o wielkiej Lechii. Idąc w ślad za tą grupą, można sobie wyobrazić, że na naszych ziemiach panował jakiś określony słowiański porządek, który został zaburzony i zaprzepaszczone wraz z nadejściem chrześcijaństwa. Próbuje się zrekonstruować mitologię słowiańską i panteon jej bogów. Druga grupa, w tym my, postrzega raczej całą historię naszych ziem jako ciągły proces zmian, w którym mieszało się wszystko, co mogło mieć wpływ na jakąkolwiek zmianę, i miesza się do dziś. Dla nas najcenniejszym źródłem są prace etnografów i etnologów z Kolbergiem na czele.

Oczywiście wewnątrz tych dwóch grup istnieją kolejne i kolejne podziały, a wszystko to daje się zauważyć potem u pisarzy, których twórczość klasyfikuje się popularnie jako „słowiańszczyznę”. Mimo to osobiście nie spotkałem się z naprawdę rzetelną eksploatacją możliwych źródeł przede wszystkim w tej naszej grupie, nazwijmy ją etnograficzną.

Jak Pan sądzi, z czego to wynika?

Powód, na moje oko, jest następujący: hamuje nas dość uciążliwy kompleks prowincjonalności. Nie mamy odwagi zaprezentować światu ani sobie opowieści tak, jak one się rozwijały endemicznie. Wydaje nam się, że musimy dotrzymać

kroku standardom innych państw. Dlatego chcemy mieć solidną mitologię jak Grecy i Skandynawowie, chcemy mieć bohaterów siekających całe armie wrogów jak Drużyna Pierścienia i powstaje *Wiedźmin*, albo też chcemy, żeby nasze demony zachowywały się jak Muminki lub Pupiszonki. Obawiam się, że abyśmy mogli być dumni z naszego dziedzictwa i chcieli je rozpowszechnić, musiałyby je docenić najpierw ktoś z zewnątrz, tak jak na świecie docenia się plemiona, które zakładają stroje obrzędowe na widok nadjeżdżających turystów. To nie takie bezsensowne. Nieraz taka jest cena wyleczenia się z postrzegania rzeczywistości w myśl frazy: „Cudze chwalicie, swego nie znacie”.

Doskonałym przykładem jest muzyka. Wiadomo, że nasze mazurki i kujawiaki to absolutne perełki na skalę światową. Nie tylko z powodu pięknej melodyki. Mają w swoich szczegółach, rytmie, sposobach improwizacji i interakcji między muzykami mnóstwo rzeczy, których się nawet w nutach nie da zapisać. A my wolimy „łupu cupu” i koniec. Przeciętny Polak nie jest dziś w stanie tańczyć własnej muzyki. Tak zwane mity innych kultur są więc bardzo widoczne we współczesnej twórczości. Mało kiedy relacje bohaterów są tak osobiste, intymne i milczące jak w naszych tradycyjnych podaniach. Ale też zauważyłem, że poniekąd dzieje się to, o czym wspomniałem na przykładzie turystów. Na światowej fali odkrywania „dziewiczych łądów” słowiańszczyzna zaczyna się jawić jako jeden z nich. Świat bardzo chętnie wchłonie to, co my mamy do zaproponowania. Gry z serii *Wiedźmin* święcą tryumfy i choć mało mają wspólnego z naszym dziedzictwem, jawią się dla obcych jako wystarczająco „egzotyczne”. Można tę dobrą passę wykorzystać.

Uważa Pan, że – jak sam Pan to ujmuje – znajomość tradycyjnego imaginarium jest wśród młodzieży wiedzą, którą można się pochwalić i która nieraz bywa przedmiotem dyskusji młodych ludzi, a w tych kulturowych praktykach odbijają się pewne defekty rozumowania świata dorosłych, które dziś prowadzą do aberracji racjonalizmu. Na czym polega to zjawisko?

Jeden z przejawów tego, że słowiańszczyzna staje się modna, prócz rosnącej wciąż ilości literatury popularnej, to ogólna znajomość tematu przez czytelników. To bardzo zabawne i pocieszające zjawisko. Kiedy wyszedł *Bestiariusz*, wiedzę na temat naszej demonologii ludzie czerpali głównie z *Wiedźmina*, a pojedyncze osoby z *Polskiej demonologii ludowej* Leonarda Pełki. *Bestiariusz* okazał się dokładnie tym, czego było trzeba, żeby tama pękła i podstawy wiedzy rozlały się na większe obszary. Nie dokonaliśmy cudu, ale dziś już sporo osób orientuje się choć trochę w temacie. Jednak nie spodziewaliśmy się, że zostaniemy odczytani inaczej, niż zamierzaliśmy. Słowo „słowiański” w tytule

sugeruje, że mowa jest o rzeczach sprzed tysiąca lat. I naszą ludową demonologię z czasów Kolberga niektórzy myślą ze słowiańską mitologią. Wśród badaczy panuje wprawdzie opinia, jakoby w podaniach ludowych jak w skamielinie zachowała się dawna wiara, jednakże podchodzę do tego bardzo sceptycznie. Ale czytelnicy wiedzą swoje. No i potem dochodzi do konfrontacji czytelników z nami. Odbylem tysiące takich rozmów z okazji konwentów, targów i festynów. Podpisuję książkę komuś, kto rozemocjonowany oświadcza mi, że kocha słowiańską mitologię i że dziękuje nam bardzo za to, że odkryliśmy ją na nowo. Inni natomiast przychodzą z wyrazem krytycyzmu na twarzy. Ci nie ograniczyli się do wyobrażenia sobie, że to, co piszemy, to mitologia, tylko sięgnęli do bibliografii, którą podaliśmy na końcu książki, właśnie tak jak chcieliśmy. Ale czasem wytykają nam w książce różne nieścisłości. Bo okazuje się, że nasze opisy albo nie są zgodne z systematyką któregoś z etnografów, albo że odbiorcy trafili na jakąś książkę, gdzie opis danego demona jest zupełnie inny niż u nas. „I jak to?” – pytają. Ano tak to, że właśnie my nie próbujemy wcisnąć tego wspaniałego świata fantastyki ludowej w naukowe ramki.

Badacze często piszą, że w wierzeniach oraz podaniach ludowych wszystko jest rozmyte i uparcie wymyka się logice, ale trzeba dokonać systematyki i uporządkować ten materiał, aby móc go studiować metodą naukową. „W związku z tym proponuję, aby demony podzielić na...” – i tu następuje propozycja badacza. W takich momentach ja zawsze muszę odłożyć książkę na chwilę i wziąć parę oddechów, jeśli chcę czytać ją dalej. Po prostu nie rozumiem: po co formatować coś do sztucznych ram naukowości, by móc to zbadać? Po co kłaść na stół i kroić to, czego istotą jest uciekanie i chowanie się po krzakach? No dobrze, rozumiem naukowców, że muszą wszystko zbadać. Niech sobie badają, jeden to, drugi tamto. Problem polega na tym, co się następnie dzieje z ich wnioskami. Po pierwsze, niektórzy czytelnicy przyjmują je jako dogmat, podczas gdy wiadomo, że metoda naukowa powinna własne wnioski i metody wciąż weryfikować. Po drugie, powstaje kolejny sztuczny twór, który poniekąd tę naszą jakość życia jakoś poprawia, ale ma dużo wad. Dla przykładu podam gramatykę. Jest to koszmar dla wielu dzieciaków w szkole i otrzymywanie kolejnych jedynek zniechęca je nieraz do czytania, pisania i do kultury w ogóle. A moja babcia mówiła bezbłędnie, choć nie chodziła do szkoły. Gramatyka ustala zasady, ale potem musi sporządzić cały szereg wyjątków. Identycznie ma się sprawa z systematyką baśni i demonologii. Tak jak język, powstały naturalnie, kierują się jakąś tam logiką, ale na pewno nie poddają się szufladkowaniu.

Podobno wprowadzenie pisma do języków słowiańskich zubożyło liczbę dźwięków niemal o połowę. Tak samo systematyka bajek, czy będzie ona strukturalna, czy alfabetyczna, czy jakakolwiek, sprawia, że wszelkie zebrane

wersje niepasujące do ustalonych ram jawią się jako słabsze, mniej wartościowe albo wręcz fałszywe, podczas gdy są one integralną częścią wszystkich możliwych wersji określonej historii. Z demonami jest podobnie. Wyraziste opisy przyćmiewają takie, które zdają się zawierać kontaminacje. Ale problem jest głębszy. Wciąż żyjemy w świecie prymatu naukowości. Co jest „naukowe” albo da się „udowodnić naukowo”, jest paradoksalnie niepodważalne. Mnożą się dowody „naukowe” na autentyczność całunu turyńskiego, zielonoświątkowcy w Stanach Zjednoczonych udowadniają „naukowo”, że świat ma 6000 lat, i mają muzeum kreacjonizmu. I tak powoli nauka strzela sobie sama w stopę, bo oto okazuje się, że każdy czuje się dziś w stanie przeprowadzić badania na własną rękę. Nie są to prawdziwe badania naukowe, ale mają wszystkie ich wady. Wysuwane są wnioski, które natychmiast się dogmatyzują. A człowiek ma wrodzoną potrzebę, żeby świat był tajemniczy, żeby wciąż były lądy do zdobycia i prawdy do odkrycia. Żeby demon czyhał w ciemnym kącie i żebyśmy mogli opowiedzieć o nim bajkę. No i zamiast opowiadać o smokach i syrenach, opowiadamy o iluminatach, reptilianach i o tym, że ktoś dla własnych zysków wmawia nam, że Ziemia jest okrągła. Moim zdaniem za taką aberrację racjonalizmu winę ponosi sam racjonalizm, który zachłysnął się wizją wytłumaczenia wszystkiego, głosząc obietnicę, że lada moment tak się stanie, że wszystko zostanie wyjaśnione, a tuż za winklem jest raj. A że za winklem są wciąż bieda, cierpienie, frustracja i ludziom wcale się nie polepszyło, to walą w stół i krzyczą: „Nie! Za winklem jest demon!”. Według mnie ideałem, być może nieosiągalnym, byłoby, żebyśmy mogli tak jak kiedyś żyć zwyczajną codziennością, a wieczorami w gronie bliskich pozwalać sobie na rozszerzanie rzeczywistości na tyle daleko, na ile tylko wyobraźnia pozwala. Tak jak robią to książki, teatr, kino, by zastąpić ten piękny starodawny zwyczaj bajania przy ognisku, który został niemal zapomniany.

Z czego, Pana zdaniem, wynika współczesna moda na tradycyjne opowieści oraz ich trawestacje? Czym tłumaczy Pan zainteresowanie literackimi, filmowymi czy komiksowymi wersjami baśni, mitów, legend itd. – dające się zauważyć nie tylko wśród dzieci, lecz także wśród dorosłych?

Moda na tradycyjne opowieści i na ich trawestacje istniała zawsze, współczesny jest tylko specyficzny sposób, w jaki się z nich korzysta. Wpisuje się on w nasze trendy kulturowe, przyzwyczajenia i chwilę, w jakiej się znaleźliśmy w ewolucji cywilizacji. Małą część tego momentu w procesie dziejowym zwykło się nazywać postmodernizmem. Dla mnie pojęcie postmodernizmu to tylko nazwa jednego fragmentu rzeczywistości, wyciętego skalpelem metodą jak najbardziej

modernistyczną, przy czym postmodernizm do tej pory nie sięgnął po opowieść *stricte* tradycyjną, bez późniejszych naleciałości, choć paradoksalnie ma wiele z nią wspólnego. Postmodernizm, który w swojej ekspresji jest antymodernistyczny, jawnie dekonstruuje jedynie wybrane, skryształowane przez piśmo i jego kulturę wersje dawnych opowieści. Bawi się, składając z powrotem niby na oślep to, co zostało uprzednio rozkrojone i spreparowane. Prawdziwa opowieść tradycyjna na tym nic a nic nie cierpi, bo albo tli się jeszcze tu i ówdzie na krańcu cywilizacji, albo ma się całkiem dobrze, choćby w postaci teorii spiskowych, które są jej bezpośrednimi spadkobierczyniami, jak starałem się wykazać w poprzedniej odpowiedzi. Te teorie, tak jak dawne bajki, każdy opowiada, jak chce, nieustannie je dostosowując do reakcji odbiorców. Współczesne wersje *Czerwonego Kapturka*, *Śpiącej Królowny* czy nawet Carrollowskiej *Alicji...* są moim zdaniem zdrową reakcją typu „ileż można”. Kiedy opowieść była żywa, niezapisana, rozwijała się nieustannie. Niczym ciecz dostosowywała się do każdego naczynia, które ją przyjmowało. Jednakże jak w sali biologicznej pokazuje się uczniom wypchane stworzenia i uczy się ich: „To jest kuna leśna”, podczas gdy to tylko kawałek skóry z trocinami, tak samo na lekcjach języka polskiego i w tysiącach wydań *Najpiękniejszych baśni* albo *Najpiękniejszych legend* wmawiano dzieciom, że utwory, które się im przekazuje, to tradycyjne bajki, podczas gdy stanowią one jedynie uporządkowane w nienaruszalnym szyku szeregi liter. Z daleka przypominają bajki, tak jak skórka przypomina kunę, ale tylko z daleka.

Jednak postawa postmodernistyczna wobec bajek nie jest do końca tożsama z postawą kultury przedpiśmiennej. Przyzwala, owszem, na ciągłą i swobodną reinterpretację wątków, na żonglowanie treścią, a nawet na relatywizm moralny bardzo podobny do tradycyjnego, ale różni się tym, że nie jest w stanie wyzbyć się ram formalnych, które narzuca współczesna cywilizacja. To oczywiste i normalne. Trudno oczekiwać rewolucji totalnej, trudno też ją sobie wyobrazić. Nie miałyby ona nawet sensu. Ale, tak jak mówiłem, postmodernistyczna trawestacja bajek jest tylko częścią szerszego zjawiska, w którym mieszczą się również zupełnie inne rzeczy. Między innymi odradza się sztuka opowiadania. Jest nadal niszowa, ale w dobie natychmiastowej komunikacji, języka obrazu i atomizacji społeczeństwa łatwiej odnajduje drogę do słuchacza. W wielkich aglomeracjach powstają mikrospołeczności na wzór dawnych plemion. Sadzi się sałatę na dachach bloków, szyje własne torby i wytwarza prąd z wiatraków zrobionych z recyklingu. W takich i podobnych im kręgach wrze aktualnie dyskusja o opowieściach tradycyjnych. Jedni upierają się, że trzeba je wszystkie opowiadać, ujawnić światu, inni uważają, że społeczności, z których się wywodzą, mają do nich prawa „autorskie”. Osobiście również jestem w tę

debatę zaangażowany. Długo by o tym mówić, natomiast bawi mnie w tym wszystkim, że gdzieś na końcu świata ludzie wstydzą się swojego dziedzictwa, wpatrzeni w kraje bogate, w potężne metropolie. W tych metropoliach powstają przytulne kawiarnie obwieszane kolorowymi szmatkami i z małą scenką. Na tej scenie opowiadacz nowej fali zaczyna snuć właśnie opowieści tychże ludów z końca świata. Występ jest płatny. Opowiadacz dostaje wynagrodzenie, po czym idzie i kupuje sobie nowy powerbank, w którym jest lit wydobywany na tymże końcu świata. Jaka jest moja propozycja w tym kontekście? Zakasać rękawy, dogłębnie poznać własną kulturę we wszystkich jej przejawach i rozwijać ją dalej. Właśnie o niej opowiadać wśród swoich i za granicą. Trudne to zadanie, kiedy już w szkole zasadniczo nam to obrzydzą, poddając ją wiwisekcji, miast ją przeżywać. Tak jak w scenie o Słowackim w *Ferdyduke* Gombrowicza. Uważam, że znajomość rodzimych tańców i baśni tradycyjnych jest tak samo ważna jak znajomość rodzimej literatury, bo to przecież jedynie inne epizody tego samego procesu. W globalnej wiosce można zachować tożsamość na dwa sposoby: pielęgnując animozje z sąsiadami albo pielęgnując własny dorobek kulturowy. Wybór wydaje się oczywisty, ale jakże trudny do zrealizowania.

Bardzo dziękujemy za rozmowę!

„Opowiadacz jest przewodnikiem po gabinecie osobliwości”. Rozmowa z Elżbietą Stanilewicz i Groszkiem Stanilewicz – Łowcami Słów

ELŻBIETA STANILEWICZ – od czasów szkolnych świat baśni był dla niej miejscem, gdzie czas biegł swoistym torem, drzewa dzieliły się mądrością, oddychało się inaczej, a tamtejsza rzeczywistość ciążyła mniej. Opowieści ciotki, snujące się na cienkiej granicy fikcji i rzeczywistości, były dla niej nieustającą inspiracją i źródłem wewnętrznej siły. Gdy dorosła, chcąc nie chcąc, przekazała córce swoją fascynację.

GROSZEK STANILEWICZ – wędrówki po leśnych ostępach, smoczycach jamach, poszukiwania kwiatu paproci oraz niekończąca się żegluga w towarzystwie Sindbada i matki na zawsze skrzywiły jej mniemanie na temat uporządkowanego świata. W szkole zaś młoda, nietuzinkowa polonistka pogrzyżyła ją ostatecznie w literackiej zadumie nad kondycją bohatera bajronicznego.



ELŻBIETA STANILEWICZ I GROSZEK STANILEWICZ
na fotografii autorstwa Doroty Sentkowskiej

Weronika Kostecka: Jak zrodził się pomysł na Łowców Słów? Skąd w Was potrzeba opowiadania historii na żywo, przed publicznością, i czym ono dla Was jest?

Elżbieta Stanilewicz, Groszek Stanilewicz: Bajarką z prawdziwego zdarzenia była nasza ciotka Alicja... My zaledwie lubimy słuchać i dzielić się ciekawymi historiami przekazywanymi z pokolenia na pokolenie. Ciotka odeszła w 2009 roku i od tamtego czasu zabrakło nam w życiu codziennym tej nuty wznoszącej, atmosfery baśniowego ciepła, życzliwości i happy endu, postanowiłyśmy działać na własną rękę. Jesteśmy więc tam, gdzie zmęczeni masową kulturą słuchacze czekają na czar bezpośredniego kontaktu z żywym słowem, tradycją znaną i cenioną od pokoleń – opowiadaniem. Od października 2010 roku regularnie pojawiajemy się w bibliotekach, domach kultury, kawiarniach, ale też na ulicach, w parkach i świetlicach środowiskowych; występowałyśmy nawet w zakładzie karnym. Sztuka opowiadania to jedna z najstarszych ludzkich zdolności i nigdy nie była przypisana do jednego miejsca. Wskrzeszając baśnie, klechdy, szeptki i przypowieści z całego świata, zapraszamy w podróż ze słowem – jedynym od pradziejów przekaznikiem uniwersalnych prawd.

Snujecie opowieści z najróżniejszych regionów świata. Skąd czerpicie inspirację, z jakich źródeł korzystacie? Czy wymyślicie też własne historie?

E. i G.: Wszystko na raz. Wymyślamy, kiedy trzeba wymyślać. Czasem rama historii jest świetna, ale przesłanie niczego nie wnosi. Kiedy indziej przekaz jest genialny, ale przedstawiony w sposób dość „tani” – wówczas „kleimy”. Bierze się świetną ramę, wyjmuje tandetny obrazek, na jego miejsce wsadza się arcydzieło z plastikowej rameczki, którą się po prostu wyrzuca.

Często inspiracje czerpiemy z zasłyszanych rozmów, zauważonych zachowań, ze spotkań i interakcji międzyludzkich, bo wszyscy komuś coś opowiadają. Ludzie, ich życie i życiowe postawy są bogatym, nieskończonym zasobem obrazów, z których nieustająco korzystamy.

G.: Mam wrażenie, że czy to w plotkach, czy anegdotach, którymi ludzie dzielą się między sobą, zawsze chodzi o nich samych. Historia, która warta jest przekazania, przeważnie ma dwie cechy: musi być dla odbiorcy nowa i musi być w pewnym sensie zaskakująca, więc cenna. Jak pięknie określa to Jonah Berger, historia stanowi wówczas „walutę społeczną”; zawiera informacje, dlatego jest cenna. Szybko się rozprzestrzenia z prozaicznego ludzkiego powodu: stawia dysponującą nią w bardzo dobrym świetle.

E.: Źródłem historii są zawsze najstarsze mity świata. Jak wiadomo, legendarne historie, które się pamięta i które wybrzmiewają nieustająco w różnych

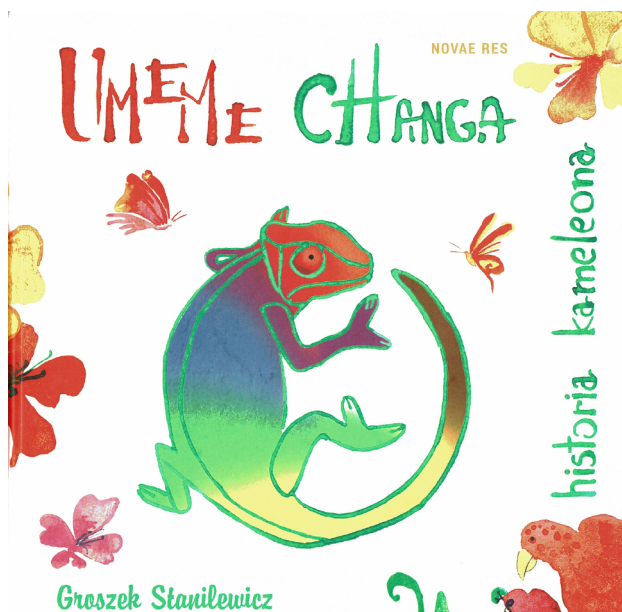
społecznościach na przestrzeni wieków, a różnią się jedynie imionami bohaterów i kadrem wydarzeń, są historiami archetypalnymi, powtarzającymi te same zjawiska. Dzięki historiom czujemy, że nie jesteśmy sami, możemy poczuć wspólnotę doświadczeń.

Groszku – Ty nie tylko opowiadasz, lecz także piszesz. W 2012 roku nakładem Oficyny ukazała się pierwsza Twoja książka – *Humanus*, trzy lata później – *Umeme Changa – historia kameleona* opublikowana przez Novae Res, a w 2019 – *Beyond* z ilustracjami Twojego przyjaciela Wojciecha Birtusa (ilustracje 1–3). Czy mogłabyś opowiedzieć, jak się narodziły te opowieści i czy kryją się w nich jakieś Twoje przeżycia?

G.: *Humanus* to opowieść zaczynająca się od powstania pewnej pracy domowej, którą Toskan, uczeń czarodzieja, oddaje przed wyznaczonym terminem. Historia wypracowania, w którym zawarte są losy Twoje, moje i tych, którzy przyjdą po nas. Jedno szkolne zadanie zabiera czytelnika w podróż, z której – jeśli będzie miał trochę szczęścia – może wrócić odmieniony. To jest książka adresowana do każdego, kto – jak ja – lubi baśnie i komu losy zwierząt oraz ludzi nie są obojętne. Napisałam ją dla tych, którzy jeszcze wierzą, że jeśli tylko zechcemy słuchać, Ziemia podzieli się z nami najważniejszymi prawdami. Z kolei *Umeme*



ILUSTRACJA 1. Groszek Stanilewicz, *Humanus*



ILUSTRACJA 2. Groszek Stanilewicz, *Umeme Changa – historia kameleona*



ILUSTRACJA 3. Groszek Stanilewicz, Wojciech Birtus, *Beyond*

Changa – historia kameleona to historia, która przydarzyła się mnie. Być może przydarzyła się także Tobie, jak również tysiącom do nas podobnych, którym płatająca figle pamięć pozwoliła zapomnieć o ich tożsamości. To jest opowieść o odwadze i wytrwałości; o barwnej, choć trudnej wędrówce w dżungli życia, oraz o spotkaniach, które na zawsze odmieniają skóry kameleonom.

A jak to było z Beyond?

G.: Z Wojtkiem znamy się od 16 lat, łączą nas podobne poczucie humoru, gusta muzyczne, letnie wyprawy i zamiłowanie do wspólnego przebywania w ciszy, tych niewymuszonych momentów siedzenia na ławce, gdy więcej się widzi i czuje, niż mówi. Pomysł, że Wojtek mógłby zilustrować kurzący się w szufladzie tekst, zrodził się na jednej z wystaw malarskich mojego Przyjaciela. Tak zaczęła się trwająca blisko cztery lata próba przekładania metafory literackiej na język obrazów. Wielokrotnie odpuszczaliśmy, tracąc wiarę, że to ma sens, aż pewnego lata, gdy wracaliśmy pociągiem z wakacji, Birtus oświadczył, że chciałby, żebyśmy się w końcu wzięli do roboty i skończyli tę historię orła. A że od początku naszej znajomości jakoś dzieje się tak, że jesteśmy dla siebie wzajemnie wyzwaniem, motywacją i towarzystwem, wspieramy się w pokonywaniu naszych strachów, słabości i trudności, no to co było robić? Skończyliśmy tę opowieść. Na pytanie, dlaczego jej bohater, orzeł, będąc na zewnątrz, wyrывa klatkę z posad i ulatuje wraz z nią, Birtus odpowiedział naszemu znajomemu: „Bo to jest jego dom, on w niej mieszka... Ja mam zespół Downa, Groszek ma niedosłuch, tego się nie zostawia”.

Dziesięć lat spędziłyście we Francji. Tam upłynęło dzieciństwo Groszka. Czy lokalne baśnie, legendy, podania miały wpływ na Waszą późniejszą miłość do opowieści i sztuki opowiadania?

G.: Wręcz przeciwnie! Francuskie baśnie i legendy poznawałam w szkole, fragmentarycznie, jako czytanki. Siedzenie na emigracji wywoływało u Eli tęsknotę za krajem. Sądziła, że nie ma szans na powrót, dlatego miała potrzebę zbudowania własnego azylu. Raczyła mnie więc polskimi tekstami ile wlezie. W mojej głowie ten język, cała ta Polonia z podstarzałymi Paniąkami w wiankach i ludowych strojach, polskie kolędy, królowa Wanda, smoki, wyprawy morskie i kwiat paproci należały do jednego uniwersum zwanego Polską – kraju mojej Mamy. To była kraina budowana na podstawie drzeworytów ze zbioru klechd Kazimierza Władysława Wójcickiego, baśni Marii Niklewiczowej itd. Uwielbiałam też *Czerwonego Kapturka* Jana Brzechwy czytanego przez Irenę Kwiatkowską – moją mistrzynię interpretacji – i inne nagrania tego typu. Tam

dobro zawsze zwycięża, ludzie są mężni i prawi, a mądrość jest wartością najwyższą. Rozumiesz, że gdy ujrzałam po raz pierwszy Polskę, mając dziesięć lat, a to był rok 1990... No cóż, jakaś wizja legła w gruzach, ale miłość do baśni, opowieści i tworzenia światów dziwnie się wzmocniła.

Tworzycie duet matki i córki. Czy ta relacja przekłada się jakoś na Waszą współpracę i inspiruje Was? Czy opowiadacie sobie nawzajem baśnie?

E.: To nie kwestia pokrewieństwa, po prostu znajomość z Groszkiem jest inspirująca, na wielu poziomach... niejednokrotnie. Kilka historii przedstawiamy w duecie, gdy Groszek opowiada w języku „starobaśniowym” czy „staromandaryńskim”, a ja tłumaczę. Mamy z tego ogromną frajdę. Zdarza się, że podczas spektaklu jedna drugiej przerywa, że to nie było tak, i wciska swoją historię. Tak też splatamy baśnie arabskie. Mają budowę szkatułkową i gdy karawana Groszka przybywa do Basry, moje wielbłądy właśnie opuszczają zupełnie inną oazę na drodze do Bagdadu. Lubimy siebie zaskakiwać. Często nie mam pojęcia, jaka będzie interpretacja baśni, którą dobrze znam, wydawałoby się, nie tylko z tytułu, bo snujemy opowieści z różnych perspektyw; *Kuma Śmierć* może być opowiadana z perspektywy Śmierci, *Czerwony Kapturek* – z perspektywy wilka. A tak poza tym, to jak wszędzie. Są tarcia i trudności, czasem nerwy i nieustająca świadomość, że w razie czego możemy na siebie liczyć.

Wiem, że Wasz sposób postrzegania świata jest niezwykły, dostrzegacie więcej niż tylko logiczne reguły rządzące rzeczywistością. Gdzie się kryją opowieści? Jak dostrzec niezwykłość w naszej racjonalnej codzienności?

E. i G.: Opowieść ożywa, gdy jest odbiorca, który ma czas, chęć i przestrzeń na jej wysłuchanie. Gdy zamykasz książkę, wychodzisz z kina, wyłączasz komputer i przestajesz myśleć o tej historii, ona przestaje istnieć. Teksty mówione trzymają się tej reguły. Póki brzęczą w myślach jakieś cytaty, emocje, nastrój i Twoje wyobrażenia, póty historia żyje. Im bardziej opowieść Cię dotknęła, skłoniła do refleksji, przemiany, czy jakiegokolwiek, choćby chwilowego, przeformułowania twoich przyzwyczajzeń i nawyków, tym żywsza pozostaje w Twojej pamięci.

E.: Dodam, że opowieść jest przefiltrowana przez nasz sposób widzenia świata, hierarchię wartości, odczucia, przeżycia.

G.: Opowiadacz jest przewodnikiem po gabinecie osobliwości. Przygotowując się do opowiadania, oglądamy historię z najróżniejszych stron, miejsc, perspektyw. Wsłuchujemy się na przykład w muzykę danego kraju, robimy nawet coś na kształt badań etnograficznych. Dzięki temu czujemy, że opowiadamy

w zgodzie z pochodzeniem historii. A gdy przygotowywana opowieść zaczyna „pracować” w naszych głowach, rzutuje na rzeczywistość. Wówczas pola bitewne magicznych istot otwierają się np. za żywoplotem koło domu.

Jak się opowiada dzieciom, a jak dorosłym? Czy w zależności od grupy Waszych słuchaczy i słuchaczek przygotowujecie się inaczej? I jak wyglądają takie przygotowania – ćwiczycie, robicie próby, czy może za każdym razem opowieści przybierają inny kształt pod wpływem chwili?

E.: Historie dobieramy w zależności od miejsca i odbiorcy, w końcu to jemu i dla niego się opowiada. Ta sama opowieść może więc przybierać nieco różniące się od siebie formy.

G.: „Dzieciom – proste z pozytywnym zakończeniem, dorosłym zaś – bardziej skomplikowane”, nie jest, jak sądzę, żadną regułą. Dzieci, w moim odczuciu, nie mają ograniczeń. Oczywiście, jeśli opowieść jest „przyjemna”, czyli nie zaburza światopoglądu młodego człowieka, ten dobry, a ten zły, jest jednowątkowa, dobrze się kończy, można się pośmiać i w jednym miejscu trzeba siedzieć nie dłużej niż pięć minut – dzieci to lubią. Co nie znaczy, że nie lubią bardziej skomplikowanych historii, w których postępowanie bohaterów jest nieoczywiste, fabuła dłuższa, trochę straszna, a zakończenie niepewne (takie życiowe). Psioczy się trochę na braci Grimm, że nie dla dzieci, a oni, moim zdaniem, wykonali wspaniałą robotę.

Inaczej opowiada się Osadzonym męskiego zakładu karnego, na zajęciach arteterapeutycznych. Odbiorca jest dorosły i niejedno w życiu widział, słyszał i robił. Tu zakończenie nie ma być cukierkowe, tylko dać porządnie do myślenia. Lepiej, gdy historia jest jednowątkowa i trwa do dziesięciu minut, bo taka jest wydajność koncentracji słuchaczy. Tu wchodzi czynnik przeszłości. Odbiorca ma totalną świadomość, że zakończenia nie są dobre, że nieuczciwość panoszy się wszędzie, a bohater może okazać się zdrajcą. Taki słuchacz w wieku 30-40 lat ma na karku więcej przeżyć niż niejeden 80-latek, ale zderzenie z opowieścią, baśnią, jest dla niego czymś tak nowym, że niekiedy nie wie, jak sobie to poukładać. Często spotyka się po raz pierwszy z relacją narrator – słuchacz. „Wie pani co? Mnie nigdy w życiu nikt nic nie opowiadał... Ja mam synka, ma cztery lata, chciałbym mu coś opowiedzieć”. W moim odczuciu takiemu słuchaczowi z przeszłością zajmuje trochę czasu, by dotarło, że nikt niczego od niego nie chce, mówi do niego ludzkim głosem, opowiada jemu i dla niego, a on może skorzystać lub nie.

Dorosłym niepełnosprawnym intelektualnie serwujemy podczas spektakli raczej historie jednowątkowe i zabawne, co nie znaczy, że bardziej złożonych

się nie da. Wszystko można, oczywiście. Z tymi bardziej skomplikowanymi lubię jednak poczekać na bliższe, kameralne spotkanie, któremu towarzyszą czas i przestrzeń do omówienia zasłyszanej opowieści, popracowania nad nią. Ludzie z niepełnosprawnością intelektualną to szczególna, bardzo zróżnicowana grupa docelowa.

Tym dorosłym na wolności, „bezproblemowym”, opowiadamy historie, które otwierają trochę puszkę Pandory zamrożonych gdzieś w głębi emocji, przykrytych maską zaradności, niezawodności zawodowej i odpowiedzialnego rodzicielstwa. Dłuższe formy narracyjne są jak najbardziej pożądane. Po pewnym czasie przepływająca lista działań do wykonania po spektaklu ustaje, gonitwa myśli też, jak u masażyisty mięsień mózgu może się rozluźnić... i bach, wyłazi to, co wewnętrzne, miękkie i potrzebujące troski. Piękne są chwile, gdy dorośli, którzy przyprowadzili swoje dzieci, by się dzięki naszym opowieściom „ukulturalniły”, sami mają łzy w oczach. Oni wtedy przytulają swoje wewnętrzne dziecko, zwracają się ku niemu, zaspokajają jego potrzeby.

Seniorzy mają pamięć lat dziecińczych, gdy opowiadanie historii było normą... To jest pokolenie, które pamięta czasy, gdy w całym bloku był tylko jeden telewizor. Nie do pomyslenia było, że komunikujemy się tylko poprzez wiadomości wirtualne. Nie dało się nic załatwić, nie widząc urzędnika czy lekarza na oczy. Rozmowy, wymiana werbalna z drugim człowiekiem były podstawą budowania społeczności. Wszyscy pamiętają swoją młodość, długie wieczory przy piecu, gdy zbierali się, by słuchać opowieści. Seniorzy to bardzo wdzięczni słuchacze. Mają taki naturalny odbiór. Często zostają po występie, by podziękować i podzielić się dziecięcym wspomnieniem o opowiadającej babci lub ciotce... Ożywają w ich głowach chwile, gdy byli mali, a opowiadacz był często młodszy niż aktualnie oni sami.

Czy Waszym zdaniem żywe słowo, ustna opowieść ma szansę przetrwać?

E. i G.: Na to pytanie można odpowiedzieć na dwa sposoby. Szansa na przetrwanie ludzkości z każdym dniem zmniejsza się. Z tej perspektywy słowo jako twór lingwistyczny może zaniknąć. Natomiast opowieść przetrwa – wśród tych gatunków, które przeżyją, a nawiązują ze sobą relacje.

Bardzo dziękuję za rozmowę!

Varia



Historia i współczesność Muzeum Książki Dziecięcej w Warszawie

Abstrakt:

W artykule przedstawiono historyczną oraz współczesną organizację i działalność Muzeum Książki Dziecięcej, które stanowi dział specjalny i czytelnię naukową Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego. W pierwszej kolejności zostają skrótkowo zaprezentowane historia placówki oraz opis jej obecnej lokalizacji i zbiorów. Następnie autor przybliży funkcje Muzeum dotyczące gromadzenia i opracowywania zbiorów, a także jego najnowszą działalność informacyjną i promocyjną. Pokazuje więc m.in. podejmowane tam formy promocji nauki, kultury i czytelnictwa: konferencje naukowe, warsztaty, konkursy, wystawy, jak również jego działalność dydaktyczną.

Słowa kluczowe:

biblioteka publiczna, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego, książka dziecięca i młodzieżowa, Muzeum Książki Dziecięcej, promocja czytelnictwa

The History and the Present Day of the Museum of Children's Books in Warsaw

Abstract:

The article presents the historical and present organisation and activity of the Museum of Children's Books, which is a special department and scholarly reading room of the Warsaw Public Library – Central Library of Mazovia Province. At the beginning, a short history of the institution is described and its present location and collections are discussed. Next, the author presents the functions of the Museum regarding updating and processing the collection, as well as its most recent

* Jarosław Jagiełło – lic., pracuje w Muzeum Książki Dziecięcej (dziale specjalnym i czytelni naukowej Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego). Jego zainteresowania naukowe obejmują historię bibliotek polskich oraz najcenniejsze cymelia wydane w Polsce. Kontakt: jaroslaw.jagiello@365.koszykowa.pl.

informational and promotional activities. Thus, he presents the forms of promoting science, culture, and reading that are undertaken in the Museum: scholarly conferences, workshops, competitions, exhibitions, as well as its didactic activity.

Key words:

public library, Warsaw Public Library – Central Library of Mazovia Province, children's and young adult books, Museum of Children's Books, reading promotion

Wprowadzenie

Warszawskie Muzeum Książki Dziecięcej (dalej w artykule także jako Muzeum lub MKD)¹ istnieje od 1938 roku. Jest „najstarszą w naszym kraju instytucją gromadzącą książki jako obiekty muzealne” (Kotwica, 2017, s. 64) i stanowi dział specjalny oraz czytelnię naukową Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego (dalej również jako Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy, Biblioteka lub BPW). Jego prapoczątki sięgają natomiast roku 1926, kiedy to w dniach 1–7 listopada na IV Wystawie Księgarskiej, z inicjatywy Heleny Radlińskiej, zorganizowano dziecięcą Bibliotekę Wzorową – modelową, „prawidłowo urządzonej czytelnię dla dzieci” (Langer, 2016, s. 75)². Jak pisze Grażyna Lewandowicz-Nosal (2020), „po zamknięciu wystawy Związek [Księgarzy i Wydawców Polskich] przekazał księgozbiór Towarzystwu Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy z warunkiem, aby uruchomiono taką bibliotekę dla dzieci. Otwarto ją rok później, 25 XI 1927 r. na warszawskiej Ochocie[,] a przeznaczona była dla wszystkich dzieci w wieku od 7 do 12 lat” (s. 291). Dodatkowo, BPW rozpoczęła wówczas

¹ Placówka o nazwie Muzeum Książki Dziecięcej istnieje też w Łodzi (w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego).

² Głównym celem Biblioteki Wzorowej było darmowe udostępnianie uboższym dzieciom tekstów rozrywkowych lub uzupełniających program szkolny. W Bibliotece zapewniono wolny dostęp do książek, co dawało możliwość samodzielnego wyboru lektur (Langer, 2016, s. 75). Opracowywano tam kilka rodzajów katalogów: „[...] krzyżowy (najczęściej wykorzystywany), zawierający hasła autorskie, tytułowe i przedmiotowe; działowy, pełniący funkcję katalogu topograficznego; obrazkowy – wybranych baśni i książek przygodowych; działowy – artykułów naukowych drukowanych w czasopiśmie dziecięcych znajdujących się w Bibliotece Wzorowej” (s. 75–76). Z biegiem czasu Biblioteka poszerzała swoje zadania: testowała różne metody pracy z książką i udzielała porad dotyczących tworzenia i urządzania innych bibliotek dla dzieci, gromadziła materiały dotyczące zainteresowań młodych odbiorców książek, opracowywała bibliografię literatury dla dzieci i publikacji o bibliotekach dla dzieci, organizowała praktyki dla przyszłych bibliotekarzy i przyjmowała wycieczki (s. 76).

wyłączanie ze swoich zbiorów książek dla dzieci i młodzieży z myślą o powołaniu nowego działu – Muzeum Książki Dziecięcej, mającego gromadzić wszelką produkcję wydawniczą tego rodzaju, a także literaturę przedmiotu dotyczącą twórczości dla młodej publiczności czytelniczej.

W niniejszym artykule przedstawiam organizację i działalność MKD. Na początku prezentuję jego historię (skrótowo, aby nie powtarzać już wielokrotnie rozważanych kwestii³) oraz opis obecnej lokalizacji i zbiorów, a następnie przybliżam funkcje Muzeum dotyczące gromadzenia i opracowania zbiorów, jak również jego najnowszą działalność informacyjną i promocyjną. Jako pracownik instytucji korzystam w dużej mierze z wewnętrznych, niepublikowanych materiałów z lat 2017–2021 (raportów, sprawozdań z działalności itp.), których nie odnotowuję w przypisach i bibliografii.

Rys historyczny, lokal, księgozbiór i organizacja MKD

W 1936 roku w BPW powołano Sekcję Bibliotek dla Dzieci, a jednym z jej zadań było przygotowanie przyszłego Muzeum Książki Dziecięcej (na początku zwanego Działem Muzealno-Doświadczalnym, powołanego ostatecznie jako samodzielny dział dwa lata później – Langer, 2016, s. 77). Planowana placówka otrzymała w tym samym roku lokal niezbędny do rozpoczęcia swojej działalności – przy ul. Koszykowej 26 (Gutry, 1961, s. 707). Wystartowały prace nad dotychczasowymi zbiorami (od początku głównym źródłem pozyskiwania książek był egzemplarz obowiązkowy; ogromną rolę odgrywały również dary, czyli książki i czasopisma przekazywane przez osoby prywatne i instytucje). To one umożliwiły stworzenie zbioru książek dziecięcych z XIX i początku XX w., które były w latach minionych przez komisje bibliotekarek cenzurowane i dzielone na pozytywne (przyjęte, włączone do zbiorów Biblioteki Wzorowej) oraz negatywne (odrzucone, które „paradoksalnie [...] stanowiły załączek zbioru późniejszego Muzeum Książki Dziecięcej” – Lewandowicz-Nosał, 2020, s. 294). „Z dużej produkcji wydawniczej z tego zakresu trzeba było wybrać jedynie pozycje wartościowe pod względem wychowawczym, poznawczym, jak i artystycznym, jak również przeanalizowane z punktu widzenia możliwości i upodobań dziecięcych” – pisała Maria Gutry (1961, s. 714), pierwsza kierowniczka i współorganizatorka MKD, zasłużona dla rozwoju czytelnictwa dzieci i młodzieży nestorka polskiego bibliotekarstwa, która jeszcze przed II wojną światową rozpoczęła pracę,

³ Pisali o placówce m.in. Maria Gutry (1961), Jerzy Durniat (1977), Agnieszka Kotwica (2017, s. 64–65), Hanna Langer (2014, s. 247–248) i Grzegorz Leszczyński (2002).

początkowo – w 1920 roku – w Sekcji Bibliotecznej Departamentu Naukowo-Szkolnego Sztabu Ministerstwa Spraw Wojskowych, następnie – w 1927 – m.in. w BPW, wreszcie – w 1936 – powierzono jej kierownictwo wspomnianej wyżej Sekcji Bibliotek dla Dzieci (Kuźmińska, 2000, s. 59)⁴.

W czasie II wojny światowej część zbiorów wywieziono do Helenowa koło Pruszkowa, reszta spłonęła w 1945 roku (Przelaskowski, 1961); ocalało jedynie około 1000 woluminów książek MKD (Pęska, 1999, s. 66). Przepadły wtedy również: bibliografia bieżącej produkcji wydawniczej, inwentarz, kartoteka publikacji o literaturze, czytelnictwie i bibliotekach dla dzieci. Po wojnie prowizorycznie uporządkowano księgozbiór – tak jak w 1938 roku „książki podzielono na cztery działy: książki polskie XIX i początku XX w., książki zakwalifikowane do bibliotek, książki odrzucone, książki w językach obcych” (Langer, 2014, s. 248). Przystąpiono do odtworzenia inwentarza i uzupełniania katalogów. Rozpoczęto też opracowywanie bieżącej produkcji wydawniczej dla dzieci, a luki w księgozbiorze uzupełniano darami instytucji oraz osób prywatnych. Jak pisała Gutry (1961): „Księgozbiór archiwalny składał się w r[oku] 1946 z 1500 opracowanych vol. W roku 1947 powiększył się o piękny dar Związku Nauczycielstwa Polskiego, mianowicie komplet książek w obcych językach, który pozostał po wystawie zorganizowanej na pierwszym zjeździe dotyczącym literatury dziecięcej. W końcu 1956 r[oku] księgozbiór Muzeum obejmował 12 433 vol.” (s. 716). Dziś książek przybywa w stale rosnącym tempie, co wskazuje na rozwój tego segmentu produkcji wydawniczej w Polsce: w 2003 roku księgozbiór MKD osiągnął stan 50 000 woluminów, a obecnie – w 2021 – liczy ich ponad 100 000.

Pierwszą powojenną siedzibą Muzeum był pałacyk przy ul. Pięknej 15 w Warszawie. W 1949 roku kierownictwo placówki z rąk Gutry przejęła Felicja Neubert, która kontynuowała pracę poprzedniczki. Jej zasługą było zwłaszcza zgromadzenie i poszerzenie literatury przedmiotowej, istotnej dla badaczy

⁴ „To właśnie Maria Gutry była niestrudzoną organizatorką polskiego bibliotekarstwa dziecięcego (zarówno przed wojną, jak i w okresie powojennym) i mistrzynią w trudnym zawodzie wychowywania młodych użytkowników i miłośników książek” (Białkowska, Kuźmińska, 1999, s. 17); „zakładała b[ibliote]ki w szkołach i świetlicach, domach opieki, prowadziła kursy dla bibliotekarek dziecięcych i szkolnych [...]”, a także „zainicjowała różnorodne formy pracy z dziećmi i młodzieżą, przygotowała projekty i doprowadziła do wydania pomocy metodycznych, opracowała programy i realizowała system przygotowania zawodowego. Uczestniczyła w krajowych i zagr[anicznych] konferencjach poświęconych badaniu czytelnictwa i literaturze dla dzieci [...]. Po przejściu na emeryturę 31 XII 1968 uczestniczyła w zjazdach, seminariach, wygłaszała odczyty, prowadziła rozległą korespondencję i poradnictwo” (Kuźmińska, 2000, s. 59).

literatury dziecięcej, oraz stworzenie kartoteki zagadnieniowej. „Starannie też kompletowano wycinki z prasy – recenzje o książkach dla dzieci czy artykuły dotyczące literatury i czytelnictwa dziecięcego. Muzeum gromadziło też recenzje nowości wydawniczych sporządzane przez zespół bibliotekarek dziecięcych” (Pęska, 1999, s. 67). W 1959 roku MKD zostało przeniesione do pomieszczenia w oficynie BPW przy ul. Koszykowej 26/28 – zwiększono wtedy personel, dzięki czemu możliwe stało się przyspieszenie prac nad opracowaniem i uporządkowaniem księgozbioru: „Książki polskie ułożone chronologicznie zostały podzielone na cztery okresy [...], a w poszczególnych okresach alfabetycznie według nazwisk autorów. Książki produkcji zagranicznej ustawiono według języków, a w ich ramach w porządku alfabetycznym nazwisk autorów” (s. 67).

Po przejściu Neubert na emeryturę w roku 1970 kierowniczką MKD została Halina Skrobiszewska – badaczka literatury dziecięcej i młodzieżowej, autorka m.in. opracowań *Książki naszych dzieci, czyli o literaturze dla dzieci i młodzieży* (1971) oraz *Literatura i wychowanie. O literaturze dla starszych dzieci i młodzieży* (1973). Kierując Muzeum, wniosła wiele ciekawych inicjatyw w zakresie zaspokajania potrzeb czytelniczych; nawiązała też współpracę z różnymi organizacjami: „W 1972–81 przewodniczyła działającemu przy warszawskim Oddziale ZLP Kołu Przyjaciół Książki dla Dzieci i Młodzieży (od 1975 Klub Literatury dla Dzieci i Młodzieży). W 1973 należała do grona inicjatorów[,] a następnie do 1980 była członkiem rady programowej Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu. Współpracowała z Międzyuczelnianym Zespołem Badań Literatury dla Dzieci i Młodzieży przy Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego” (Kotowska-Kachel, 2019).

W latach 1978–1998 funkcję kierowniczkę pełniła Romualda Schmidt. W tym czasie nadrobiono wiele zaległości w formalnym opracowaniu księgozbioru oraz jego uporządkowaniu. Z inicjatywy Schmidt rozpoczęto także i zakończono pracę nad pierwszym tomem bibliografii retrospektywnej (*Bibliografia literatury dla dzieci i młodzieży 1918–1939. Literatura polska i przekłady* w opracowaniu Bogumiły Krassowskiej i Aliny Grefkowicz, 1995), wzbogacono księgozbiór. Od 1998 roku kierowniczką MKD przez ponad 20 lat była Ewa Gruda, która przyczyniła się do szeroko rozumianego promowania czytelnictwa wśród dzieci i młodzieży. W czasie jej kierownictwa wydano kolejną retrospektywną bibliografię (*Bibliografia literatury dla dzieci i młodzieży 1901–1917. Literatura polska i przekłady* w opracowaniu zespołowym Grefkowicz i innych, 2005). Wówczas następowały też dalsze zmiany siedziby Muzeum: w latach 2006–2012 mieściło się ono w Pałacu Kultury i Nauki, skąd zostało przeniesione do lokalu przy pl. Hallera, a od połowy 2015 roku ponownie znajduje się

w rozbudowanej części Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy przy ul. Koszykowej 26/28. Obecnie Muzeum kieruje Ewelina Rąbkowska, badaczka literatury dziecięcej i młodzieżowej (specjalizująca się w kulturowych studiach nad zwierzętami), która oficjalnie zaczęła pełnić tę funkcję w 2019 roku.

Zbiory MKD obejmują literaturę beletrystyczną i popularnonaukową dla dzieci i młodzieży (w tym audiobooki), czasopisma dziecięce oraz młodzieżowe, książki i periodyki z zakresu krytyki i teorii pisarstwa dziecięco-młodzieżowego i nauk pokrewnych (np. pedagogika, socjologia dzieciństwa) oraz wycinki prasowe dotyczące tej twórczości. W księgozborze liczącym ponad 100 000 woluminów (książek i czasopism) znajdują się publikacje starsze, w tym cenne druki polskie wydane po 1801 roku, druki na bieżąco wpływające z egzemplarza obowiązkowego oraz druki obce gromadzone w wyborze, a więc przede wszystkim: klasyka literatury dziecięcej poszczególnych krajów, edycje o ciekawej szacie graficznej, encyklopedie, leksykony dla dzieci, przykładowe tytuły obcojęzycznej prasy dziecięcej oraz obce czasopisma poświęcone literaturze dla dzieci. Warto nadmienić o najstarszych i najcenniejszych woluminach ze zbiorów Muzeum Książki Dziecięcej, jak chociażby o pierwszym wydaniu *Pamiętki po dobrej matce, czyli ostatnich jej rad dla córki* z 1819 roku pióra Klementyny z Tańskich Hoffmanowej – prekursorki polskiej literatury dla dzieci i młodzieży, o serii *Biblioteczka dla Dobrych Dzieci* z lat 1824–1829, opublikowanej przez Natana Glücksberga, czy też o jednej z najwcześniejszych polskich książek o charakterze popularnonaukowym, *Pierwszych wiadomościach dla dzieci, które zaczynają lubić czytanie. Z obrazkami*, wydanych przez Wilhelma Bogumiła Korna w 1821 roku. Innymi cennymi pozycjami są dawne czasopisma dziecięce, takie jak publikowane od pierwszej połowy XIX stulecia *Rozrywki dla Dzieci* i *Dziennik dla Dzieci*.

Obecnie lokal MKD zasadniczo składa się z dwóch części. Pierwszą z nich jest czytelnia naukowa, w której znajduje się pięć stolików, komputer z wolnym dostępem do bazy danych oraz biurko dla pracownika. W czytelni mieszczą się także (prowadzone do 2000 roku, niekontynuowane) tradycyjne katalogi: autorski, zagadnieniowy oraz topograficzny (dodatkowo placówka dysponuje tradycyjnymi katalogami: tytułowym i ilustratorskim, dostępnymi dla pracowników). Drugą częścią jest pracownia wydzielona dla pracowników zatrudnionych w dziale. Po powrocie do swojej macierzystej placówki Muzeum otrzymało również dwa nowoczesne magazyny mieszczące się w podziemiach BPW, gdzie obecnie przechowuje wszystkie swoje zbiory. W pierwszym magazynie zbiory są w przeważającej części ustawione na regałach stacjonarnych, a w pozostałej w systemie magazynowania zwartego. Przechowywane są tu (polskie i obcojęzyczne) czasopisma fachowe i periodyki dla dzieci i młodzieży

oraz teki z wycinkami z prasy, książki z zakresu literatury fachowej (naukowej i popularnonaukowej w języku polskim i w językach obcych), większa część systematycznie się rozrastającego głównego księgozbioru, czyli pozycje wydane w Polsce po 1945 roku, a także najcenniejsze zbiory starsze, umieszczone w trzech działach (według klasyfikacji literowej): Ar – zbiory archiwalne polskie z XIX wieku oraz wydane w języku polskim; P – zbiory w języku polskim wydane w latach 1901–1917; Pm – zbiory w języku polskim z okresu 1918–1945. Drugi magazyn zlokalizowany jest niedaleko pierwszego, zbiory znajdujące się w nim są w całości przechowywane w systemie magazynowania zwarte-go. Mieści się tam mniejsza część głównego księgozbioru, książki wydane na obczyźnie, a także druki ulotne. Oba magazyny są dostosowane do przechowywania w odpowiednich warunkach wszystkich zbiorów Muzeum. Posiadają higrometry, za pomocą których na bieżąco monitorowana jest wilgotność powietrza. Kontrolowana jest także temperatura powietrza, by była jak najbardziej odpowiednia dla zbiorów.

W momencie powrotu Muzeum Książki Dziecięcej do siedziby Biblioteki przy ul. Koszykowej rozmieszczono zbiory w dwóch magazynach w takiej formie, jaka była stosowana wcześniej przez wiele lat: główny księgozbiór ułożono chronologiczno-alfabetycznie według autorów; zostały wydzielone serie, śpiewniki oraz podręczniki; czasopisma rozmieszczono według schematu alfabetycznego. Taki stan utrzymywał się do połowy 2018 roku, kiedy to podjęto decyzję o przeorganizowaniu systemu uporządkowania księgozbioru w magazynach MKD z układu mieszanego na numeryczny. Była ona spowodowana faktem, że liczba woluminów sięgnęła blisko 100 000, stąd też dotychczasowy układ stał się niewydajny. Każda książka dostała więc swoją indywidualną sygnaturę na podstawie numeru inwentarza. Sygantowanie księgozbioru zakończyło się w połowie 2019 roku, a prace związane z jego reorganizacją sfinalizowano w drugiej połowie 2020 roku.

MKD czynne jest przez siedem dni w tygodniu. Aktualne godziny pracy publikowane są zawsze na stronie www.koszykowa.pl (pobrane 29 grudnia 2021). Warunkiem, aby gość Biblioteki mógł skorzystać ze zbiorów Muzeum, jest posiadanie przez niego karty czytelnika, którą może uzyskać bezpłatnie w Informatorium BPW znajdującym się niedaleko czytelnicy Muzeum. Z zasobów zgromadzonych przez placówkę można korzystać na miejscu, a także przynieść je do innych czytelni w Bibliotece. Wyjątkiem są najcenniejsze książki, z których należy skorzystać tylko w czytelni naukowej MKD. Muzeum Książki Dziecięcej podlegają jeszcze dwa oddziały: Biblioteka im. Haliny Rudnickiej (nazywana potocznie biblioteką przy Sułkowskiego), która zlokalizowana jest na Żoliborzu (więcej informacji – <https://www.koszykowa.pl/>

[mkd/o-nas#oddzial-im-haliny-rudnickiej](#); pobrane 29 grudnia 2021), w willi należącej niegdyś do Rudnickiej, oraz Izba Pamięci Marii Kownackiej (więcej informacji – <https://www.koszykowa.pl/mkd/o-nas#izba-pamieci-marii-kownackiej>; pobrane 29 grudnia 2021), która mieści się także na Żoliborzu, w dawnym mieszkaniu Kownackiej.

Współczesna działalność MKD – gromadzenie, opracowanie, działania informacyjne i promocyjne

Do podstawowych zadań Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego, jak również działu Muzeum Książki Dziecięcej, należy – zgodnie ze *Statutem* instytucji (<https://bip.koszykowa.pl/files/Statut.pdf>; pobrane 29 grudnia 2021) – gromadzenie, opracowywanie i udostępnianie materiałów bibliotecznych służących obsłudze potrzeb informacyjnych, edukacyjnych i samokształceniowych, a także obsługa użytkowników, przede wszystkim – udostępnianie zbiorów oraz prowadzenie działalności informacyjnej, zwłaszcza informowanie o zbiorach własnych i innych bibliotek.

Muzeum Książki Dziecięcej jest przykładem placówki, która charakteryzuje się wysoką specjalizacją w gromadzeniu zbiorów. Głównym źródłem ich pozyskiwania jest egzemplarz obowiązkowy, otrzymywany bezpłatnie od wydawców na podstawie *Ustawy o obowiązkowych egzemplarzach bibliotecznych*. Stanowi on około 80% wpływów bieżących. Drugim źródłem są dary przekazywane przez osoby prywatne oraz rezerwy z innych działów Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy. Przykładami darów są liczne książki подарowane przez ks. Romana Indrzejczyka, Joannę Papuzińską, Krystynę Kuliczkową oraz Joannę Olech. Muzeum wzbogaca swój księgozbiór również poprzez zakupy, szczególnie te na aukcjach antykwarycznych i te dotyczące publikacji zagranicznych (literatury pięknej i fachowej).

Muzeum Książki Dziecięcej zajmuje się opracowaniem zarówno formalnym, jak i rzeczowym swoich zbiorów. Przeprowadza również korekty opracowania rzeczowego, przygotowuje zestawienia bibliografii i kwerendy. W MKD opracowywana jest też obecnie *Bibliografia online krytyki, teorii i historii literatury dla dzieci i młodzieży*, stanowiąca kontynuację wydawanej od 1964 roku z inicjatywy Gutry *Bibliografii z zakresu historii i krytyki literatury dla dzieci*. Zgodnie z charakterystyką dostępną na stronie BPW (<https://www.koszykowa.pl/bazy-danych/bazy-danych-on-line>; pobrane 29 grudnia 2021), którą cytuję tu w całości:

Bibliografia zawiera opisy dokumentów samoistnych i niesamoistnych, a także druków ulotnych wydanych od 2016 roku, związanych z następującymi polami tematycznymi:

- historia i teoria literatury dla dzieci i młodzieży (monografie, artykuły, szkice i rozprawy),
- krytyka związana z literaturą dla dzieci i młodzieży (recenzje literackie, recenzje naukowe, szkice, noty o autorach i noty książkowe, przeglądy i zestawienia książek),
- czytelnictwo dziecięco-młodzieżowe (studia na temat tendencji i zjawisk w obrębie czytelnictwa dzieci i młodzieży, informacje na temat konkursów literackich, wydawnictw, instytucji, sprawozdania ze spotkań autorskich, festiwalu oraz targów książki dziecięcej, a także wystaw i imprez okolicznościowych),
- formy i metody pracy z książką dziecięco-młodzieżową w bibliotece, szkole i in. (scenariusze zajęć z książką – lekcje biblioteczne, przedszkolne oraz szkolne),
- adaptacje teatralne i filmowe literatury dziecięcej i młodzieżowej (recenzje teatralne i filmowe).

Niniejsza bibliografia uzupełniana jest także o opisy dokumentów z dziedzin pomocniczych do badań nad książką dziecięcą i młodzieżową, takich jak: psychologia, pedagogika, teoria sztuki.

Z bibliografii za wcześniejsze lata można korzystać wyłącznie w czytelni Muzeum Książki Dziecięcej.

Muzeum nie tylko gromadzi, opracowuje i udostępnia zbiory, lecz także służy różnorodną informacją na temat literatury dziecięcej. Pracownicy MKD kładą duży nacisk na przekazywanie wiedzy czytelnikom w bezpośrednim kontakcie, ale informacje są też udzielane za pomocą korespondencji e-mailowej i listownej lub komunikacji telefonicznej, również zagranicznej. Najczęściej czytelnicy poszukują konkretnych tytułów, pytania dotyczą zatem twórczości określonego pisarza lub ilustratora. W zapytaniach e-mailowych zdarza się, że pracownicy naukowcy lub też studenci proszą o przygotowanie kwerendy na konkretny temat. Pracownicy Muzeum po otrzymaniu takiego e-maila lub telefonu, w zależności od zakresu danego zamówienia, ustalają z zainteresowanym zasobami czytelnikiem termin, w którym kwerenda zostanie przeprowadzona. Warsztatem pracy informacyjnej Muzeum Książki Dziecięcej są wspomniane wyżej katalogi kartkowe oraz bazy komputerowe – opisów bibliograficznych, haseł osobowych i haseł przedmiotowych. Swoiste bogactwo stanowią archiwalne kartoteki: zagadnieniowa beletrystyki i literatury fachowej, artykułów

o autorach i recenzji książek, autorów recenzji i opracowań krytycznych, ilustratorów polskich i zagranicznych, tłumaczeń oraz bieżącej bibliografii (prowadzonej od 1945 roku według *Przewodnika Bibliograficznego*).

Muzeum Książki Dziecięcej zajmuje się też najszerzej pojętą promocją książek, przede wszystkim kształtujących intelekt i emocjonalność młodego czytelnika, posiadających piękne ilustracje, oprawy, czcionki – w tym mających wartość historyczną. Prowadzi na terenie Warszawy i w okolicach promocje książek połączone ze spotkaniami autorskimi; organizuje i współorganizuje sesje, wystawy, seminaria i spotkania poświęcone literaturze dla dzieci i młodzieży, czynnie bierze udział w targach książek (np. Warszawskie Targi Książek). Muzeum ma ponadto swój udział w tworzeniu różnorodnych folderów, informatorów, biuletynów i katalogów (np. katalog rzymskiej wystawy *Mille e una Cenerentola* – 2012). Pracownicy MKD bywają także jurorami w ogólnopolskich konkursach literatury dziecięcej (w ostatnich latach m.in. „Książka Roku” Polskiej Sekcji IBBY, plebiscyt blogerów „Lokomotywa”), recenzują książki na łamach prasy (np. *Nowe Książki*), portali internetowych (*Ryms, Kultura Liberalna*) oraz w zakładce MKD na stronie internetowej Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy, przygotowują opracowania i artykuły naukowe zamieszczane w prasie fachowej lub monografiach wieloautorskich.

Dodatkowo, MKD prowadzi spotkania dla studentów uczelni warszawskich, najczęściej Uniwersytetu Warszawskiego i Akademii Sztuk Pięknych, a także dla środowiska bibliotekarskiego i nauczycielskiego. Wykłady i ćwiczenia mają przede wszystkim na celu popularyzację polskiej – zarówno kanonicznej, jak i najnowszej – literatury i książki dla dzieci i młodzieży. Zajęcia dotyczą nie tylko zagadnień literackich, lecz także grafiki książkowej oraz rozwiązań edytorskich. Pracownicy zapoznają słuchaczy z ideą, historią, zakresem działalności, księgozbiorem oraz warsztatem informacyjnym Muzeum Książki Dziecięcej; uczestnicy mają też okazję zobaczyć najwartościowsze książki – polskie i obcojęzyczne, dowiedzieć się o ważniejszych pozycjach z literatury fachowej. Wiedza ta jest niezbędna zwłaszcza osobom, dla których w przyszłości książka dziecięca i młodzieżowa stanie się narzędziem pracy edukacyjnej.

Dobrym przykładem naukowej działalności MKD są zaś konferencje naukowe – np. te organizowane przez Koło Naukowe Baśni, Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej i Fantastyki UW w siedzibie placówki. W ostatnich latach Muzeum objęło swoim patronatem takie konferencje Koła, jak „Wszystko przed nami? Przyszłość w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej” (2018) oraz „Potworne narracje. Monstrualne imaginarium w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej” (2019). Placówka – tym razem z Pracownią Badań Literatury dla Dzieci i Młodzieży Wydziału Polonistyki UW – zorganizowała

również konferencje „O czym mówią rzeczy? Przedmioty w literaturze dziecięcej i młodzieżowej” (2017) i „Trzy dekady dzieciństwa 1989–2019. Wychowanie, sztuka, media” (2018). Wszystkie wydarzenia były bezpłatne i odbywały się w gmachu Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego przy ul. Koszykowej 26/28. Takie inicjatywy przyczyniają się do promowania naukowej refleksji nad książkami dziecięcymi i młodzieżowymi, są też pretekstem do poszukiwania nowych nurtów i idei we współczesnej literaturze i do namysłu nad klasyką. Muzeum Książki Dziecięcej, współpracując z Wydziałem Polonistyki UW, stwarza zatem okazję do rozwoju współczesnej polskiej myśli w dziedzinie badań literatury dla młodych odbiorców. Dodatkowo, w 2019 roku MKD samodzielnie zorganizowało XXIX Sesję Varsavianistyczną „Warszawa w kulturze dla dzieci i młodzieży”.

Muzeum prezentuje też w gmachu BPW liczne wystawy. Poświęcone są one głównie życiu i twórczości polskich pisarzy, artystów, ale czasami dotyczą dzieł zagranicznych i są przygotowywane we współpracy z zaprzyjaźnionymi instytucjami kultury innych krajów. Jedną z większych wystaw zorganizowanych w ostatnich latach była prezentowana w 2019 roku ekspozycja pod tytułem „Baśniowe małżeństwo – ilustracje Elżbiety i Mariana Murawskich”, której towarzyszyło wydanie katalogu malarstwa Murawskich jako przedstawicieli Polskiej Szkoły Ilustracji. Na wystawie obejrzyć można było kilkadziesiąt prac obojga artystów, w większości oryginalnych, pokazano też książki ilustrowane przez małżonków, a na wernisażu była okazja do spotkania i rozmowy z autorami prac. Również w 2019 roku zorganizowano w czytelni MKD wystawę pt. „Bracia Grimm – inspiracje”; zaprezentowano na niej książki, które powstały w ramach zajęć z grafiki wydawniczej prowadzonych w Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych przez Magdalenę Pastuszek. Ekspozycjami były wybrane, najlepsze prace studentów zainspirowane baśniami braci Grimmów – klimatyczne, nastrojowe i dające możliwość szerokiej interpretacji ilustracyjno-artystycznej. Studenci projektowali całość książki, w tym okładkę, strony tytułowe, serię ilustracji oraz rozkład tekstu na przestrzeni stronicy.

W czasie pandemii COVID-19, w latach 2020–2021, MKD zorganizowało szereg warsztatów literacko-plastycznych z dziećmi w wieku szkolnym oraz przedszkolnym oraz jeden cykliczny warsztat plastyczno-literacki. Przygotowało dwie wystawy książkowe dla fanów; pierwsza dotyczyła sagi o Harrym Potterze, a druga *Gwiezdnych wojen*. Na wystawach zaprezentowano wydania polskie i oryginalne książek z obydwu serii, publikacje naukowe i popularnonaukowe, audiobooki na kasetach, wycinki prasowe oraz gadzety związane z oboma cyklami. Wobec dużego zainteresowania wśród młodych gości Biblioteki tego typu wystawy dla fanów są też planowane na rok 2022. Do najważniejszych

przedsięwzięć w 2020 roku – które udało się zorganizować mimo trudnej sytuacji spowodowanej przez pandemię – należało przygotowanie spotkania online pt. „Para-buch! Książka w ruch! Książka popularnonaukowa dla dzieci – wczoraj, dziś, jutro”. W jego ramach Ewelina Rąbkowska, obecna kierowniczka MKD, opowiedziała o projekcie „Para-buch! Książka w ruch!” (organizowanym od 2019 roku przez Fundację Rozwoju Społeczeństwa Informacyjnego i poświęconym działaniom wokół książki popularnonaukowej w bibliotekach dla dzieci) i wygłosiła wykład *Początki książki popularnonaukowej dla dzieci w Polsce (XIX w. i pocz. XX w.)* wraz z prezentacją najciekawszych przykładów z kolekcji MKD, a Krzysztof Rybak zaprezentował wystąpienie *Książka popularnonaukowa dla dzieci i STEM w najnowszej ofercie wydawniczej w Polsce – teoria, krytyka i praktyka*. Ostatnim etapem spotkania była dyskusja i wymiana doświadczeń związanych z funkcjonowaniem książki popularnonaukowej w kulturze czytelnicznej dzieci. W tym samym roku MKD przeprowadziło również webinarium „Tak już nie mówimy. Jak unikać języka wykluczenia w literaturze dla niedorośłych” (z udziałem Margaret Amaki Ohii-Nowak, Weroniki Kosteckiej i Łukasza Bartosika; prowadząca i czwarta prelegentka – Tatiana Audycka-Szatrawska), a w kolejnym – „Światozmieniaczki. Herstorie w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i popularnej” (z udziałem Katarzyny Radziwiłł i Agnieszki Grzybek; prowadzący – Michał Czajkowski i Olga Szczypińska). W grudniu 2020 roku ukazał się zaś pierwszy numer elektronicznej publikacji Muzeum Książki Dziecięcej – *Nowościownika*. Stworzony przez pracowników MKD newsletter jest rozsyłany w pierwszej kolejności do bibliotekarzy, wydawców książek związanych z literaturą dziecięcą oraz instytucji i osób, które działają w zakresie upowszechniania czytelnictwa dziecięco-młodzieżowego. *Nowościownik* zawiera noty i recenzje nowości książkowych, przegląd najważniejszych wydarzeń związanych z książką dziecięcą i młodzieżową, a także informacje o istotnych akcjach promujących czytelnictwo najmłodszych odbiorców kultury. Newsletter jest dostępny na stronie BPW (<https://www.koszykowa.pl/mkd/nowosciownik-newsletter>; pobrane 29 grudnia 2021).

W 2021 roku wznowiono także konkurs literacki Lista Skarbów Muzeum Książki Dziecięcej, wcześniej funkcjonujący jako Konkurs Literatury Dziecięcej im. Haliny Skrobiszewskiej, którego wyniki ogłaszane będą każdego roku na przełomie maja i czerwca. W skład jury wchodzi pracownicy MKD. Konkurs został zainicjowany przez wieloletnią kierowniczkę Muzeum, Ewę Grudę. Miał charakter niejednorodny, np. w pierwszej edycji z 2008 roku przyznawano nagrodę główną, nagrodę za II i III miejsce oraz wyróżnienia i wyróżnienia specjalne, w edycji z 2014 – nagrodę główną, zwyczajną i dalsze nagrody równorzędne oraz specjalne, a także wyróżnienia literackie, graficzne i specjalne,

a w ostatniej, po reaktywacji, zmieniono nieco formułę i dodano nowe kategorie. Obecnie zatem nagradzane są: 1) najlepsze polskie książki współczesne dla dzieci i młodzieży, 2) najlepsze zagraniczne książki współczesne dla dzieci i młodzieży wydane w Polsce, 3) najlepsze reprinty, wznowienia lub nowe edycje krajowej i zagranicznej klasyki dla dzieci i młodzieży (w ramach kategorii „nostalgia”). Dodatkowo jury może uhonorować jedną z książek Grand Prix, jeśli odznacza się ona szczególnymi walorami literackimi i graficznymi, wzorowym przygotowaniem redakcyjnym oraz wysoką jakością wydania, a w przypadku książek zagranicznych – także tłumaczenia.

Zakończenie

Warszawskie Muzeum Książki Dziecięcej to jedyny ośrodek w Polsce, który posiada tak bogaty zbiór książek i czasopism polskich z XIX i XX wieku dla dzieci i młodzieży oraz tak dużą kolekcję utworów zagranicznych z zakresu literatury dziecięcej. Ze zbiorów MKD korzystają uczniowie (powyżej 13. roku życia), studenci wydziałów humanistycznych oraz artystycznych, a także czytelnicy zawodowo związani z literaturą dla dzieci: pisarze, ilustratorzy, krytycy, publicyści, redaktorzy czasopism dziecięcych oraz nauczyciele akademicy. Dział Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego przyczynia się do promowania w skali kraju szeroko rozumianej literatury i książki dla dzieci i młodzieży, jest ogólnodostępnym źródłem informacji o tym rodzaju twórczości, a jednocześnie miejscem promocji kultury i edukacji.

MKD jako część Biblioteki na Koszykowej ciągle, mimo licznych wyzwań (np. pandemia COVID-19), prężnie działa i rozwija się. Oprócz codziennej działalności informacyjnej, gromadzenia, opracowywania bibliografii i obsługi czytelników prowadzone są tu również aktywności naukowe, dydaktyczne i promocyjne. Jest to więc istotne, a wręcz cenne miejsce na mapie instytucji kultury nie tylko w skali Warszawy, lecz także całego kraju.

Bibliografia

- Białkowska, B., Kuźmińska, K. (1999). Maria Gutry (1899–1988). W: B. Białkowska (red.), *Entuzjastki bibliotekarstwa dziecięcego* (W. Wasilewska, współpr., s. 11–24). Wydawnictwo SBP.
- Durniat, J. (1977). W muzeum książki dziecięcej. *Kronika Warszawy*, 8(2), 112–117.
- Gutry, M. (1961). Warszawskie biblioteki dla dzieci. W: S. Tazbir (red.), *Z dziejów książek i bibliotek w Warszawie* (s. 704–727). PIW.

- Kotwica, A. (2017). Muzealnictwo książki w Polsce – rozważania teoretyczne i rzeczywistość. Bibliologiczny rekonesans badawczy. *Nowa Biblioteka*, 24(1), 57–78.
- Kuźmińska, K. (2000). Gutry Maria. W: H. Tadeusiewicz, B. Karkowski (red.), *Słownik pracowników książki polskiej. Suplement II* (s. 59–60). Wydawnictwo SBP.
- Langer, H. (2014). Biblioteki publiczne dla dzieci i młodzieży w PRL-u. W: K. Heska-Kwaśniewicz, K. Tałuc (red.), *Literatura dla dzieci młodzieży. Tom 4* (s. 224–252). Wydawnictwo UŚ.
- Langer, H. (2016). Obraz Biblioteki Wzorowej na łamach periodyków Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy (1929–1939). *Bibliotheca Nostra*, 45(3), 73–85.
- Leszczyński, G. (2002). Muzeum Książki Dziecięcej w Warszawie. W: B. Tylicka, G. Leszczyński (red.), *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej* (s. 257). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Lewandowicz-Nosal, G. (2020). „Trzy kobiety i biblioteka”. *Warszawska Biblioteka Wzorowa dla dzieci i jej kierowniczk* (1927–2004). *Z Badań nad Książką i Księgozbiorem Historycznymi*, 14(2), 287–304. <http://doi.org/10.33077/uw.25448730.zbkh>.
- Pęska, L. (1999). Felicja Neubert (1904–1978). W: B. Białkowska (red.), *Entuzjastki bibliotekarstwa dziecięcego* (W. Wasilewska, współpr., s. 63–70). Wydawnictwo SBP.
- Przelaskowski, R. (1961). *Warszawska Biblioteka Publiczna w okresie okupacji. Najnowsze Dzieje Polski. Materiały i Studia z Okresu II Wojny Światowej*, 5, 5–30.

Artykuły recenzyjne /
Review articles



The Fantastic and the Real: Fairy-Tale Films in the 21st Century

Greenhill, P. (2020). *Reality, magic, and other lies: Fairy-tale film truths*. Wayne State University Press.

Abstract:

This article provides a critical examination of Pauline Greenhill's monograph, *Reality, Magic, and Other Lies: Fairy-Tale Film Truths* (2020) and situates it within her larger body of scholarship. The title reflects the contradictory nature of fairy tales, which often contain moral and social truths beneath their fictional surfaces. Though related to her previous work, this book represents a departure from her earlier collections. Here, she provides close readings of various films, employing a sophisticated and detailed analysis of film techniques, and supplying a relevant social commentary. She asserts that fairy-tale films are multi-layered works that do more than simply convey aesthetically pleasing imagery. She breaks down scenes into minute details, and occasionally provides diagrams that allow readers to understand and visualise scenes of films that, perhaps, they have not even seen. While these characteristics are present in her previous works, here they coalesce to form a perspective that reflects in a detailed way Greenhill's vision of fairy-tale films and situates it within the larger context of fairy-tale film studies.

Key words:

adaptation, fairy tale, film, Pauline Greenhill, social commentary

* Daniel Compóra – PhD, Associate Professor in the Department of English Language and Literature at the University of Toledo (USA). His research interests include folklore, popular culture, and distance learning. Contact: daniel.compóra@utoledo.edu.

Fantastyka i realność. Baśniowe filmy w XXI wieku

Greenhill, P. (2020). *Reality, magic, and other lies: Fairy-tale film truths*. Wayne State University Press.

Abstrakt:

Artykuł przedstawia krytyczną analizę monografii Pauline Greenhill *Reality, Magic, and Other Lies: Fairy-Tale Film Truths* [Rzeczywistość, magia i inne kłamstwa. Prawdy baśniowych filmów] (2020) w kontekście jej dorobku naukowego. Tytuł odzwierciedla sprzeczny charakter baśni, które pod powierzchnią fikcji często zawierają prawdy moralne i społeczne. Książka ta, choć powiązana z dotychczasowymi badaniami autorki, zmienia ich kierunek. Greenhill dokonuje tutaj wnikliwej analizy rozmaitych filmów, w sposób wyrafinowany i szczegółowo eksplorując techniki filmowe oraz dostarczając odpowiedniego komentarza społecznego. Twierdzi, że baśniowe filmy to wielowarstwowe dzieła, które czynią więcej niż tylko przekazywanie przyjemnych estetycznie obrazów. Rozbija sceny na najdrobniejsze szczegóły i niekiedy wprowadza diagramy, które pozwalają czytelnikom zrozumieć i zwizualizować owe sceny, których być może nawet wcześniej nie dostrzegli. Choć te cechy są obecne w jej poprzednich pracach, tutaj łączą się, tworząc perspektywę, która w szczegółowy sposób odzwierciedla prezentowaną przez Greenhill wizję baśniowych filmów i umieszcza ją w szerszym kontekście studiów nad baśniowymi filmami.

Słowa kluczowe:

adaptacja, baśń, film, Pauline Greenhill, komentarz społeczny

The relationship between fairy tales and film has been explored by many prominent scholars, including Jack Zipes (1996, 1997, 2010), Christina Bacchilega (2013; previously also in cooperation with John Rieder – Bacchilega, Rieder, 2010), Sue Short (2014), Laura Hubner (2018), and Pauline Greenhill (2015a, 2016a, 2016b, 2019a, 2019b; see also her co-edited articles: Greenhill, Kohm, 2013, 2020). Adaptations of fairy tales into moving images date back to the silent film era; in particular, according to Zipes (2011, p. 31), to the work of Georges Méliès. As technology has evolved, so have fairy-tale films. Zipes speaks about this evolution specifically when he states the following:

To begin with, we must recognize that there are various types of fairy-tale films that can be categorized according to the cinematic techniques used: a silent black-and-white film shot with a fixed camera; the drawings, cells, puppets of animated films; the acting of live-action films; the mixed media of live-action/animated films; clay and wooden puppet films; paper-cut animated films; faux-historical films; documentary films of fairy-tale authors; and all

kinds of digital films. The technologies determine the extent to which a filmmaker can elaborate and expand upon a particular fairy tale or fairy-tale motifs and themes (p. 8–9).

Adaptation theorist Linda Hutcheon (2006) supports this notion, indicating that “[t]echnology, too, has probably always framed, not to mention driven, adaptation” (p. 29). As film techniques, technological advancements, and social issues evolve and change, so do fairy tales. Pauline Greenhill’s (2020) *Reality, Magic, and Other Lies: Fairy-Tale Film Truths* expands on her already impressive work in the field of fairy-tale film studies and uses a variety of approaches to explore the dynamic state of the 21st-century fairy-tale films.

My first exposure to Greenhill’s work was her co-edited volume *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity* (Greenhill & Matrix, 2011). Prior to encountering this text, my perception of fairy-tale films was primarily focused on works that were overtly referencing fairy tales: *Shrek* (2001), *Cinderella* (1950), and *Pan’s Labyrinth* (2006) immediately come to mind. Zipes (1996), reflecting on the recognition of fairy-tale films, indicates that people recognise such films when they see them:

Just as we know, almost intuitively, that a particular narrative is a fairy tale when we read it, it seems we know immediately that a particular film is a fairy tale when we see it. [...] It is almost as though it were natural that there be fairy-tale films since fairy tales are so much part of our cultural heritage as oral and literary tales (p. 1).

Fairy Tale Films expanded my vision and allowed me to achieve the level of awareness of which Zipes speaks. It demonstrated that many works have fairy-tale elements and inspirations, even such unlikely films as *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) and *Mars Attacks* (1996). Prior to encountering this text, I had a much narrower view of what constituted a fairy-tale film. The modern fairy tale has changed considerably, as James Poniewozik (2018) indicates, “[t]his is a new world of fairy tales: parodies, ironized, meta-fictionalized, politically adjusted and pop-culture saturated” (p. 467). The tendency to overlook such fairy-tale comparisons, particularly when they are translated into film, is not uncommon. Greenhill and her co-editor, Sidney Eve Matrix (2011), address this point in the introduction to their volume, stating that “filmed fairy tales are as much the genuine article as their telling in a bedtime story or an anthology. Thus, the present work approaches fairy tale film not as a break with tradition but a continuation of it” (p. 3). In a similar fashion, Greenhill’s newest text builds on her extensive work in this field, elevating this area of inquiry to a new level.

While *Fairy Tale Films* was my introduction to Greenhill's work in this area, it does not represent the extent of it. The co-edited collection *Channeling Wonder: Fairy Tales on Television* (Greenhill & Rudy, 2014) assembled a strong array of essays exploring fairy-tale connections in the realm of television programming. More recently, co-edited volumes: *Fairy-Tale Films beyond Disney: International Perspectives* (Zipes, Greenhill, & Magnus-Johnston, 2015), *The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures* (Greenhill, Rudy, Hamer, & Bosc, 2018), and *Fairy-Tale TV* (Rudy & Greenhill, 2020) presented scholarship that helped illustrate the evolution of this field since I first encountered her work a decade ago. It should also be noted that Greenhill prepared (in collaboration with other scholars) *The International Fairy-Tale Filmography* (Greenhill, 2015b; Zipes, Greenhill, & Magnus-Johnston, n.d.). *Transgressive Tales: Queering the Grimms* (Turner & Greenhill, 2012) is perhaps her most influential anthology, comingling queer theory and folkloristics, establishing a powerful perspective as to how scholars can approach fairy-tale texts. Many of the same issues and ideas, such as film theory, folkloristics, queer theory, fairy-tale truths, and social criticism, that were present in these earlier works, are also on display in *Reality, Magic, and Other Lies*. But it goes beyond them, creating a unique perspective and approach to fairy-tale films.

Though this history of Greenhill's scholarship is cursory, it is important to situate *Reality, Magic, and Other Lies* into its proper context. In terms of Greenhill's personal publication record, it illustrates an evolutionary process and perspective that have grown increasingly more complex, diverse, and relevant. Here, Greenhill takes the reins over the entire volume, providing close readings of various films' texts, like *A.I. Artificial Intelligence* (2001), *Coraline* (2009), *ParaNorman* (2012), and *Cabin in the Woods* (2012). More importantly, though, it represents a significant addition to the larger realm of fairy-tale film studies. In one of the most prominent works in the field, *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*, Zipes (2011) states the following:

In my opinion reality can best be understood paradoxically through artificiality, and in the case of the metaphorical fairy-tale film, we learn to view ourselves in artificially arranged images anew. The fairy tale is cinematically remade so that we can enter into particular and peculiar discourses that touch on audience concerns (p. 15).

Greenhill (2020) explores this cinematic remaking of fairy tales by employing several approaches to the material, regularly augmenting the discussion with socially relevant critique. In the first chapter, she states that "this work

periodically breaks the academic frame to directly address the current politics of fairy tale and reality” (p. 14). In doing so, Greenhill directly addresses the audience concerns of which Zipes speaks while examining many films that have been, heretofore, researched.

For instance, in her discussion of the film *Kubo and the Two Strings* (2016), she discusses troublesome casting choices made by director Travis Knight, who failed to cast Japanese actors in prominent roles.

Though Knight declares that “we honestly were trying to do what we thought was the best interest in this movie, to bring this film to life in the best way” (quoted in Cheng, 2016), this simplistic allegedly color-blind presumption depends on the circular logic of systemic discrimination that works against actors of color. They tend to be less familiar than White-identified actors because they get less work; they get less work because they have had less experience; so they get less exposure and are thus less familiar (Greenhill, 2020, p. 59).

Addressing the whitewashing of Asian characters is, indeed, a significant issue. Negative perception of, and violence towards, Asians since the beginning of the COVID-19 global pandemic illustrates that this issue has evolved from a representation issue to one with violent repercussions. This text obviously went to press before the pandemic and subsequent lockdowns took place, with derogatory epithets (e.g., Kung Flu, China Virus) and blame hurled at Asians, particularly, the Chinese. Unfortunately, such anger eventually turned to violence. Scholar Dr. Joey Kim (2021), of the University of Toledo, addresses this issue directly, stating that, “[t]he spike in anti-Asian violence, assaults, and outright hate crimes continues throughout this pandemic. In New York City it rose 1900% in 2020 alone. National legislators have called it a ‘crisis point’ for anti-Asian violence.” While whitewashing Asian characters in the film industry may pale in comparison to this increase in violence against them, both issues point to a devaluing of Asian people. One can only imagine what Greenhill may have included in the text had she been armed with this information at the time. Her sharp but polite social commentary may have contained even more bite. Greenhill clearly had her finger on the pulse of this issue before many others took notice.

While social commentary is part of the discussion, it does not represent the extent of it. Her examination of the entertainment company LAIKA and their use of stop-motion animation to produce “fairy-tale-inflected content” (Greenhill, 2020, p. 28) exhibits a strong connection between fairy-tale themes and the moving image. Greenhill specifically focuses on four films: *Coraline*, *ParaNorman*, *The Boxtrolls* (2014), and *Kubo and the Two Strings*, while

referencing other notable stop-motion animation works that readers are likely to be familiar with, such as *Chicken Run* (2000) and *Corpse Bride* (2005). By providing other relevant examples, as well as some historical background for those who may be unfamiliar with the impact of cinematic greats like Ray Harryhausen, Greenhill connects LAIKA's films to the broader context of stop-motion animation, situating it not only within the fairy-tale context, but also in reality. For example, she states that "stop motion is real, in the sense that at least part of its complex visuality results from a direct camera record of something that actually took place in the world" (p. 38). Later, in discussing the uncanny real aspects of stop-motion animation, she states that, "[t]hey uncover, but also make fantastic, not only the construction behind figures in the films but also the methods of actually animating them" (p. 64). This relationship between the real and the fantastic is explored throughout the volume, and the importance of this idea is also acknowledged by others, including Bacchilega (2013), who says that "[o]ne of the most prominent forms of genre mixing in recent fairy-tale films is the parodic strategy of undercutting fairy-tale conventions by contrasting them humorously with realist ones" (p. 114). This contrast between the real and the fantastical illustrates a symbiotic relationship between the two when it comes to fairy-tale films.

The text contains close readings of many films, ranging from the popular to the obscure. Throughout, Greenhill extensively breaks down scenes into minute details, occasionally providing helpful diagrams that allow the reader to understand and visualise scenes of films that, perhaps they have not even seen. The following example shows the level of detail she provides:

The closing animation of circling mice recalls a brief shot early in the film. As Coraline (voiced by Dakota Fanning) sleeps, the scene dissolves to the opening of the small door the girl recently located. When her mother (voiced by Teri Hatcher) unlocked it earlier, the space behind was bricked up. But now in the center of the bricked-up entrance, first one, then two, then four two-dimensional mouse figures appear, and they swirl around tail-first in a clockwise motion – the image reprised at the film's end (see figure 2.1; Greenhill, 2020, p. 40).

The figure mentioned in this passage adds a visual context to this detailed explanation. While I am quite familiar with *Coraline*, even readers who are not would be hard pressed to miss the concept here – that this closing animation references an earlier scene in the film and that, indeed, is significant. Such depth and detail were particularly helpful when the subject included films I was less familiar with, including *Mama* (2013), *Freeway 2: Confessions of a Trickbaby* (1999), and

Hansel & Gretel (2007). Here, the extensive descriptions were not just helpful, but essential.

Much of the text focuses on cinematic technique, but it is not the only methodology employed. Greenhill's discussion of the works of the famous Indian director Tarsem Singh Dhandwar, known professionally simply as Tarsem, uses an auteur approach to examine three of his most prominent efforts: *The Fall* (2006), *Mirror Mirror* (2012), and *Emerald City* (2017). I was unfamiliar with his work outside of *Emerald City*, his television series treatment of the *Wizard of Oz* tale, but the discussion is quite thorough, and Greenhill has a constant awareness of the readers who may be unfamiliar with the films being discussed. Her conclusion, however, speaks to the significance of his work in the canon of fairy-tale films. "For those of us who find the world today paralyzingly dystopic, imagining our empowerment – as fairy tales and these films do – can be useful in helping us to enact it" (Greenhill, 2020, p. 92). Her approach to Tarsem's work is reminiscent of the approach used by Zipes in his discussion of Georges Méliès in *The Enchanted Screen* in that it illustrates not only the impact fairy tales have on the artist, but the influence of the artist on fairy tales.

In her conclusion, Greenhill portrays the then President Donald J. Trump as a fairy-tale villain. This idea, of course, has been presented in the media before, with perhaps the most humorous one occurring when Stephen Colbert called him a "Racist Rumpelstiltskin" (Gettell, 2018). Greenhill (2020) references Trump throughout the volume, but saves her most scathing comment for last:

He's such a caricature of a fairy-tale villain, and his name is so pun-worthy when linked with his attitude. But he comes from a long line of odious, hideous politicians, whose influences have been equally or even more villainous and abhorrent (p. 229).

Obviously, the conclusion does more than simply focus on Trump, but it is noteworthy that she is able to make such a real-world connection to fairy-tale films and villainy. The example illustrates the point that fairy-tale films reflect present day anxieties and fears, further connecting the uncanny real with the fairy-tale form.

In *Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry*, Zipes (1997) speaks to the commodification of fairy-tale films, stating that, "[a]s commodity, the fairy-tale film sacrificed art to technical invention; innovation to tradition; stimulation of the imagination to consumption for distraction" (p. 69). And Bacchilega (2013), in *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century*

Adaptations and the Politics of Wonder, speaks of “the genre’s hypercommodification in mainstream films” (p. 72). Fairy-tale films are indeed a commodity, and what is often being sold is the magical, the wonderful, the happy ending. Underneath, however, lies an undercurrent of troubling social issues such as inequality, intolerance, and injustice.

Reality, Magic, and Other Lies: Fairy-Tale Film Truths illustrates the truths while pointing out the lies. Fairy tales, despite their sometimes-outlandish premises, are often truthful without being true. The author explains that “fairy tales as traditional and literary forms aren’t actual lies, because though they’re not strictly speaking truthful, they lack the falsehood’s intention to deceive” (Greenhill, 2020, p. 13–14). While Marie-Louise von Franz (1982) states that fairy-tale language seems to be the international language of all mankind – of all ages and of all races and cultures (p. 11), Greenhill (2020) acknowledges that, “[n]ot all audiences will necessarily recognize the presence of fairy tales in a film they are watching” (p. 18). Texts like this one, however, make it much easier to do so. She delivers a volume that explores many films with tremendous attention to detail. These films range from the popular and familiar, such as *The Babadook* (2014), to the relatively obscure ones like *Celestial Clockwork* (1995). Relevant social commentary is provided when appropriate, illustrating that fairy-tale films are multi-layered works that do more than simply convey aesthetically pleasing fairy-tale imagery. While these characteristics were present in all of Greenhill’s previous works, they coalesce here to form a perspective that reflects more than just the issues and themes presented in this specific text. The relationship between fairy tales and films is one of mutual influence. This volume culminates in a detailed portrait of Greenhill’s overall vision of the 21st-century fairy-tale films, while connecting to, and expanding on, other works in the field.

References

- Bacchilega, C. (2013). *Fairy tales transformed? Twenty-first-century adaptations and the politics of wonder*. Wayne State University Press.
- Bacchilega, C., & Rieder, J. (2010). Mixing it up: Generic complexity and gender ideology in early 21st-century fairy tale films (pp. 23–41). In: P. Greenhill & S. E. Matrix (Eds.), *Fairy tale films: Visions of ambiguity*. Utah State University Press.
- Cheng, S. (2016, August 18). Why white actors play Japanese characters in *Kubo and the Two Strings*. *Buzzfeed*. Retrieved March 25, 2021, from <https://www.buzzfeed.com/susan Cheng/kubo-and-the-two-strings>.

- Gettell, O. (2018, January 15). Stephen Colbert likens Trump to 'racist Rumpelstiltskin.' *Entertainment Weekly*. Retrieved April 8, 2021, from <https://ew.com/tv/2018/01/15/colbert-trump-racist-rumpelstiltskin/>.
- Greenhill, P. (2015a). *The Snow Queen: Queer coding in male directors' films*. *Marvels & Tales*, 29(1), 110–134. <https://doi.org/10.13110/marvelstales.29.1.0110>.
- Greenhill, P. (2015b). The international fairy-tale filmography (ITFF). *Marvels & Tales*, 29(1), 137–139.
- Greenhill, P. (2016a). *Fairy-tale films in Canada / Canadian fairy-tale films*. In: J. Zipes, P. Greenhill, & K. Magnus-Johnston (Eds.), *Fairy-tale films beyond Disney: International perspectives* (pp. 246–316). Routledge.
- Greenhill, P. (2016b). Team Snow Queen: Feminist cinematic 'misinterpretations' of a fairy tale. *Studies in European Cinema*, 13(1), 32–49. <https://doi.org/10.1080/17411548.2016.1140491>.
- Greenhill, P. (2019a). Camera obscura and zoetrope: Tarsem and magic/reality in transcultural fairy-tale film. *Narrative Culture*, 6(2), 119–139. <https://doi.org/10.13110/narrcult.6.2.0119>.
- Greenhill, P. (2019b). Sexes, sexualities, and gender in cinematic North and South American fairy tales: Transforming Cinderellas. In: A. Teverson (Ed.), *The Fairy Tale World* (pp. 248–259). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315108407>.
- Greenhill, P. (2020). *Reality, magic, and other lies: Fairy-tale film truths*. Wayne State University Press.
- Greenhill, P., & Matrix, S. E. (Eds.). (2010). *Fairy tale films: Visions of ambiguity*. Utah State University Press.
- Greenhill, P., & Kohm, S. (2013). *Hoodwinked!* and *Jin-Roh: The Wolf Brigade*: Animated "Little Red Riding Hood" films and the Rashômon effect. *Marvels & Tales*, 27(1), 89–108. <https://doi.org/10.13110/marvelstales.27.1.0089>.
- Greenhill, P., & Kohm, S. (2020). "Hansel and Gretel" films: Crimes, harms, and children. *Dzieciństwo. Literatura i Kultura*, 2(1), 11–34. <https://doi.org/10.32798/dlk.350>.
- Greenhill, P., & Rudy, J. T. (Eds.). (2014). *Channeling wonder: Fairy tales on television*. Wayne State University Press.
- Greenhill, P., Rudy, J. T., Hammer, N., & Bosc, L. (Eds.). (2018). *The Routledge companion to media and fairy-tale culture*. Routledge.
- Hubner, L. (2018). *Fairy tale and gothic horror: Uncanny transformations in film*. Palgrave Macmillan.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation* (2nd ed.). Routledge.
- Kim, J. (2021, February 26). Model minority, still 'other.' *Los Angeles Review of Books*. Retrieved April 17, 2021, from <https://lareviewofbooks.org/short-takes/model-minority-still/>.

- Poniewozik, J. (2018). The end of fairy tales? How Shrek and friends have changed children's stories. In M. Hallett & B. Karasek (Eds.), *Folk and fairy tales* (5th ed., pp. 466–469). Broadview Press.
- Rudy, J. T., & Greenhill, P. (2020). *Fairy-tale TV*. Routledge.
- Short, S. (2014). *Fairy tale and film: Old tales with a new spin*. Palgrave Macmillan.
- Turner, K., & Greenhill, P. (Eds.) (2012). *Transgressive tales: Queering the Grimms*. Wayne State University Press.
- von Franz, M.-L. (1982). *Interpretation of fairy tales*. Spring Publications.
- Zipes, J. (1996). Towards a theory of the fairy-tale film: The case of *Pinocchio*. *Lion and the Unicorn*, 20(1), 1–24.
- Zipes, J. (1997). *Happily ever after: Fairy tales, children, and the culture industry*. Routledge.
- Zipes, J. (2011). *The enchanted screen: The unknown history of fairy-tale films*. Routledge.
- Zipes, J., Greenhill, P., & Magnus-Johnston, K. (Eds.). (2015). *Fairy-tale films beyond Disney: International perspectives*. Routledge.
- Zipes, J., Greenhill, P., & Magnus-Johnston, K. (n.d.). *The international fairy-tale filmography*. Retrieved April 20, 2021, from <http://iftf.uwinnipeg.ca>.



A Kaleidoscope of Mythical Beasts, Beyond Time and Space: Keys to Understanding Oneself and Culture

Marciniak, K. (Ed.). (2020). *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture*. Universitätsverlag Winter.

Abstract:

The paper aspires to provide a critical presentation of the content of the *Chasing Mythical Beasts: The Reception of Ancient Monsters in Children's and Young Adults' Culture* collective volume, edited by Katarzyna Marciniak (2020), and an interpretative framing for the recurrent emergence of mythical beasts in literature and other media for children and young people. Famous mythical monsters – the Minotaur, Medusa, Pegasus, centaurs, and sirens – reappear either in their original form or in other versions in a wide range of stories, becoming a vehicle for critical reflections over a variety of subjects, like the encounter with the Other, the coming of age, the female power, totalitarianism, ethical dilemmas, or human relationships, to mention some of them. Monsters' diffusion in almost all cultural fields highlights their universality, recognisability, popularity, and flexibility to adjust to requirements and priorities of all times and spaces. Their inexhaustible potential remains to be further explored.

Key words:

children's and young adult culture, classical reception studies, Graeco-Roman mythology, interdisciplinarity, intercultural intersections, Katarzyna Marciniak, mythical beasts

* Evangelia Moula – PhD, postdoctoral researcher, works in secondary education and teaches at the Hellenic Open University (Greece). Her research interests include children's literature, digital culture, and critical literacy in education. Contact: moula.evangelia@ac.eap.gr.

Kalejdoskop mitycznych bestii ponad czasem i przestrzenią. Klucze do zrozumienia siebie i kultury

Marciniak, K. (red.). (2020). *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture*. Universitätsverlag Winter.

Abstrakt:

Celem artykułu jest krytyczna prezentacja zawartości tomu zbiorowego *Chasing Mythical Beasts: The Reception of Ancient Monsters in Children's and Young Adults' Culture* pod redakcją Katarzyny Marciniak (2020) oraz zaproponowanie ram interpretacyjnych dla powracającego zjawiska pojawiania się mitycznych bestii w literaturze i innych mediach dla dzieci i młodzieży. Słynne mityczne potwory – Minotaur, Meduza, Pegaz, centaury, syreny – powracają w swej pierwotnej postaci lub w innych wersjach w wielu opowieściach, stając się nośnikami krytycznej refleksji na różne tematy, takie jak spotkanie z Innym, dojrzewanie, kobieca siła, totalitaryzm, dylematy etyczne czy relacje międzyludzkie, by wymienić tylko niektóre z nich. Upowszechnienie się potworów w niemal wszystkich dziedzinach kultury podkreśla ich uniwersalność, rozpoznawalność, popularność i elastyczność w dopasowywaniu się do wymagań i priorytetów wszystkich czasów i przestrzeni. Ich potencjał, niewyczerpany, pozostaje do dalszego zbadania.

Słowa kluczowe:

kultura dziecięca i młodzieżowa, studia nad recepcją antyku, mitologia grecko-rzymska, interdyscyplinarność, przecięcia międzykulturowe, Katarzyna Marciniak, mityczne bestie

C*hasing Mythical Beasts: The Reception of Ancient Monsters in Children's and Young Adults' Culture*, edited by Katarzyna Marciniak (2020a) and published by Universitätsverlag Winter, Heidelberg, is part of the series *Studien zur europäischen Kinder- und Jugendliteratur/Studies in European Children's and Young Adult Literature*. The volume summarises the results of the “Our Mythical Childhood” programme, carried out as part of the Alexander von Humboldt Foundation Award and ERC Consolidator Grant. Within the programme's scope were not only literary but also other artistic and media spheres which generate cultural products for young people.

The book provides an interdisciplinary approach in the context of the overarching concept of classical reception studies (Hardwick, 2003; Hardwick & Stray, 2011; Richardson, 2019) about mythical beasts. It brings together insights from children's and young adults' literature and culture, classics, history, ethnology, archaeology, arts, comparative mythology, monster theory, psychoanalysis, gender studies, new media studies, etc. Despite the fact that

the volume is rich in variety and content, in no way does it claim inclusiveness, since the subject matter has proved itself inexhaustible, self-powered, and productive.

Mythology, especially the Graeco-Roman one, to which Western civilisation has been uninterruptedly exposed, has come to imbue and colonise our inner self, being an organic and indispensable part of our collective memory. Those brought up with the Western worldview carry a certain though also vague knowledge of an unidentified origin about Greek and Roman mythology, not crystallised but rather adjustable, flexible, transformable, and multifaceted. Historical time and cultural circumstances recontextualise the mythological content and reshape it into new moulds (Moula & Malafantis, 2019), compatible with new sensitivities and questions. Therefore, mythological reception becomes a marker of societal transformations throughout the ages.

Graeco-Roman monsters inhabit an exceptional mythological territory, that of the Other, which is permeable and ontologically ambivalent since the Otherness's versions and ramifications in the mundane world create a symbiotic space with humanness. In this penetrable space with blurred boundaries, the "uncanny" or, in other words, the "strangely familiar" that appears in an unsettling context, long alienated through repressions, re-emerges (Freud, 1919/1955). At the encounter with the monsters, attraction coexists with repulsion, emitting an eerie feeling of distressing charm and agony. Monsters, although they remain culturally specific and remarkably consistent through time, manage to reach and express each epoch's core anxieties.

This extraordinary status of mythical monsters has lured many scholars in since a long time ago. From the founding studies of Charles Gould (1886) and D. S. Lamb (1900) to the present-day cryptozoology (Naish, 2016), mythical beasts and their descendants exercise a great influence on our imagination and fuel it. Various theoretical approaches: anthropological (Clasen, 2012), psychological (Bodart, 2012), postmodern, cultural materialistic (Moula, 2012), feminist (Cixous, 1975/1976; Moula, 2018), Marxist, postcolonial (Poole, 2011) and more have been applied to the body of mythical monsters, revealing their inexhaustible potential for interpretations and transformations. The range of the present-day scholarly interest transcends the borders of Western civilisation and comprises several, until recently, marginalised or silenced cultural traditions (Gilmore, 2012), either with their own monstrous heritage or with incarnations and variations of mythological beasts. In popular culture, classical monsters, either unchanged or evolved, are well represented in the mediasphere (Švelch, 2013; Iten, Steinemann, & Opwis, 2018) and are diffused in all kinds of narratives directed to all kinds of audiences (Ahmed, 2019; Christie,

2020; Landis, 2011). This fact reveals their cultural popularity, durability, and adaptability.

Katarzyna Marciniak (2020c), in her introduction, “What Is a (Classical) Monster? The Metamorphoses of the Be(a)st Friends of Childhood,” dedicates this publication to Alexander von Humboldt, the naturalist and explorer, for the 250th anniversary of his birth. She discusses some basic aspects of the monster theory and focuses on one of the most formidable and famous monsters ever, the Minotaur. She offers an overview of the volume’s content and closes with an allusive warning against the book’s reading, suggesting that an encounter with the mythological monsters might metamorphose us, the readers, irreversibly.

The volume is divided into five sections. In the first one, “In the Maze of Youth: Meeting the Minotaur,” the homonymous mythical beast is in the spotlight. In a chapter titled “A Kind of Minotaur?: Literal and Spiritual Monstrosity in the Works of Nathaniel Hawthorne,” Sheila Murnaghan and Deborah H. Roberts (2020) comment on the collections *A Wonder-Book for Girls and Boys* (1851) and *Tanglewood Tales* (1853), supposedly composed by the titular author’s invented narrator, Bright Eustace, a college student. This fictional manoeuvre is nothing but an intentional child-oriented move to mitigate mythic horror and purify the tales, so as to respond to young children’s sensitivity. Hawthorne’s overarching Christianised morality, combined with humorous and optimistic touches, is reflected upon the presentation of the Minotaur himself – shown more as a kind of ‘pet-monster,’ a creature worth of our sympathy, than a loathsome beast.

Roberts with Murnaghan (2020) follow with another chapter, “Picturing Duality: The Minotaur as Beast and Human in Illustrated Myth Collections for Children.” The authors examine the Minotaur’s visual depiction in British and American myth collections from the 1850s, and they come up with three major strategies of the composers: the Minotaur as a monster, as fully animal, and as human, each of them representing a different conception of the child as a reader. Although the Minotaur’s appearance has been established ever since the 8th century B.C., consisting of a bull head and a human body, illustrators have always reworked this piece of information freely, contributing with their visual interpretations to new reception of the creature’s stories.

Liz Gloyn (2020) continues with the chapter “Mazes Intricate: The Minotaur as a Catalyst of Male Identity Formation in British Young Adult Fiction.” The beast becomes a mould for modern incarnations which negotiate the identity of male young adults. The three case stories: *Shadow of the Minotaur* by Alan Gibbons (2000), *Corydon and the Island of Monsters* by Tobias Druitt (2005), and *Stoneheart* by Charlie Fletcher (2006), each through

different contexts, come to reinforce social conformity by equating the model masculinity to stereotyped male qualities. Correspondingly, the confrontation of the Minotaur becomes the young protagonists' rite of passage into maturity, self-knowledge, and socially acceptable behaviour.

Following, comes Markus Janka's and Michael Stierstorfer's (2020) chapter, "*Semibovemque virum semivirumque bovem: Mythological Hybrid Creatures as Key Fairy-Tale Actors in Ovid's *Metamorphoses* and Postmodern Fantasy Literature and Media for Children and Young Adults.*" The scholars offer a thorough overview of the mythical hybrids' functionalisation in contemporary fantasy fiction and media for children and young adults. They focus on the Minotaur's versions, looking for Greek and Roman hypotexts, and detect three main trends of the beast's instrumentalisation in postmodern works (*Percy Jackson and the Lightning Thief* – the 2005 book by Rick Riordan and the 2010 film by Chris Columbus; *The Hunger Games* – the 2008 novel by Suzanne Collins and the 2012 film by Gary Ross; *Die Irrfahrer* [The Wanderers] – the 2007 book by Herd Scherm): into a free robber, a werewolf, and a vegetarian helper, which can be summed up to the dichotomous schema: an evil antagonist or a good assistant.

Przemysław Kordos, with his chapter "Familiar Monsters: Modern Greek Children Face the *Minotavros*, *Idra*, and *Kerveros*," delves into the Greek editorial space and comments on 14 books, published in the last 15 years. These works depict the ancient monsters: the Minotaur, the Hydra, and Cerberus, all following the same typology (a snake multiplied by 7, an evil dog with three heads, and a muscular man with a bull head). The illustrations of the beasts can be classified either in the funny or in the domesticated variations that aim mainly to amuse Greek young audience rather than to scare it.

Elizabeth Hale (2020), in "Facing the Minotaur in the Australian Labyrinth: Politics and the Personal in *Requiem for a Beast*," discusses the famous hybrid, multimedia book *Requiem for a Beast: A Work for Image, Word and Music* by Matt Ottley (2007). Here, a kind of Minotaur (a Brahman bull) becomes the key factor for the young protagonist to reach a critical understanding of his ancestors' crimes against the aboriginal Australians and to heal the wounds of the past. His labyrinth, personal and national, transform him into the hybrid troublesome self he must face, overcome, and reconcile with, to gain his psychological freedom.

The heading of section 2 is "Eye to Eye with Medusa & Co.: Facing the Female Monsters" and it starts with Susan Deacy's (2020) essay, "From the shadows: Goddess, Monster, and Girl Power in Richard Woff's *Bright-Eyed Athena in the Stories of Ancient Greece*." The researcher initiates a dialogue between

British museum's artifacts and storytelling, which supports negotiation and inquiry, especially about the Otherness of women who overstep or trespass the borders of their gender roles. As appearances are deceiving, Athena is not thoroughly innocent, and Medusa is not the only one to blame for their conflicting relationship. Through the fluid and questionable personality attributed to Athena, young girls at the threshold period of their lives are encouraged to rely on their inner girl power.

Owen Hodkinson (2020), in the chapter "She's not deadly. She's beautiful?: Reclaiming Medusa for Millennial Tween and Teen Girls?," lends the mythological monsters to our century and talks about real-world problems, generated by stereotyped concepts of beauty and ugliness. He discusses the trend of feminist revisionist retellings of myths for children and young adults, with the aim to restore the reputation of classical female characters and in particular that of the Gorgon. These retellings recontextualise the story in contemporary settings and demolish the binary oppositions of gender norms, while the monstrosity is also used as an analogue to other kinds of Otherness and their consequences. Nevertheless, from the three retellings examined, only *Being Me(dusa)* by A. Lynn Powers (2014) dares to foreground the subject of sexual assault, acquitting Medusa from centuries-long sexist blaming.

Babette Puetz (2020), in her chapter, "What will happen to our honor now?: The Reception of Aeschylus' Erinyes in Philip Pullman's *The Amber Spyglass*," discusses the atrocious creatures of matriarchy, the Erinyes, and their recent reappearances. In the *Amber Spyglass* (2000), Harpies, strongly resembling Aeschylus's Erinyes, are mobilised to overturn their classical interpretation. The appalling is turned into something familiar through kindness, fairness, and persuasion. Harpies become a catalyst for Lyra's (the book protagonist's) rite of passage to maturation and to positive evolution. Thus, ancient didactic content and fear of punishment gave way to new values of responsibility and rationality. At the same time, Pullman propounds the act of storytelling as a way to reimagining the world.

Weronika Kostecka and Maciej Skowera (2020), in their essay, "Womanhood and/as Monstrosity: A Cultural and Individual Biography of the 'Beast' in Anna Czerwińska-Rydel's *Bałtycka syrena* [The Baltic Siren]," present the biography of a singer and musician from Gdansk, born in 1605, Constantia Zierenberg (and her depiction in the titular book by Anna Czerwińska-Rydel, 2014), whose restless spirit and unconventional character brought her into conflict with society and gave her the notoriety of a monster. Departing from the moralistic aspect of women's biographies, the story, weaved by an intertextual net, participates in the perpetual recreation of the sirens' myth. The non-typicality

of this exceptional woman added a mysterious aura of the Otherness to her, which led to her social stigmatisation.

Katarzyna Jerzak (2020), in “Remnants of Myth, Vestiges of Tragedy: Peter Pan in the Mermaids’ Lagoon,” treats the motif of the mermaids as a kernel to be implanted and expanded in new spin-offs, refreshing in this way also Peter Pan’s resonance and impact. By focalising on the chapter of *Peter and Wendy* (1911) set in the mermaids’ lagoon, we are presented with J. M. Barrie’s conception of childhood as a heterotopia made of imagination and nostalgia for our past selves. Peter Pan, a tragic and comic archetype simultaneously, is reflected in the hybrid and contradictory nature of the mermaid, who is both a threat of extinction and a safe way to freedom. In a rather circular kind of narrative, the mingling of mythical and fairy-tale elements provide us with a glimpse into our collective memory.

Section 3 is titled “Horned and Hoofed: Riding into the Adulthood,” and Bettina Kümmerling-Meibauer (2020) opens the curtain with her chapter, “On the Trail of Pan: The Blending of References to Classical Antiquity and Romanticism in J. M. Barrie’s *Peter Pan*.” Starting her exploration from the Greek god Pan, she follows the traces of his evolution and transformations to illuminate retrospectively Peter Pan’s complex character by searching for his composing elements in the Greek mythology and beyond, in *Das fremde Kind* [The Strange Child] by E. T. A. Hoffmann (1817). Peter’s actions, provoking the awakening of sexuality as well as panic in the lost children, are manifestations of his similarity to Greek god Pan, while his gender neutrality and being an outcast bring him close to Hoffman’s romantic ideal of childhood. Caught in an eternal present, without empathy or memory, he arouses ambivalent feelings in the readers, to supposedly make them identify themselves with the lost children.

Edith Hall (2020) in her essay, “Cheiron as Youth Author: Ancient Example, Modern Responses,” immerses into the Cheiron archetype and finds it in the series by Riordan (*Percy Jackson*, 2005–2009) and J. K. Rowling (*Harry Potter*, 1997–2007). Based on the previous work of Lisa Maurice (2015), the author discusses the predominance of the virtuous figure of a centaur in the post-Renaissance period, with rare exceptions like the *Blue Centaur*, published in a collection by William Lane (1794). Taking as a starting point two ancient sources, *Cheironeia* and *Precepts of Cheiron*, she runs through various literary initiations of Cheiron’s personality, from the influential works of Charles Kingsley and C. S. Lewis to *Harry Potter* and *Percy Jackson*, which all contribute to Cheiron’s typification. The paper concludes by underlining the abundant unexploited potential of Cheiron as a figure embedded in children’s stories.

Elena Ermolaeva (2020) follows with her chapter, “Centaur in Russian Fairy Tales: From the Half-Dog Pulicane to the Centaur Polkan.” The paper discusses the reception of centaurs in Russian medieval stories. It focuses on the story of King Salomon and the beast Kitovras, whose origin might have been the demon Asmodeus, and on the story of Prince Bova and the Polkan, both popular between the 16th and 19th centuries. These centaur-like beasts used to paradoxically combine savagery and wisdom in equal parts. In addition, the latter experienced a revival in the 20th century, proving the mythical motif’s durability.

Karoline Thaidigsmann’s (2020) essay is titled “(Non-)Flying Horses in the Polish People’s Republic: The Crisis of the Mythical Beast in Ambivalent Polish Children’s Literature.” It discusses three ambivalent children’s books, using various techniques of Aesopian language and published during the communist period in Poland. Their common ground is the symbol of an exceptional horse, flying or not, an incarnation of Pegasus that offers them a vehicle for criticism of totalitarianism. At the same time, these vanishing peculiar creatures represent people’s shrinking potential to free themselves if left to conformity and to fight against oppression due to their fears.

Simon J. G. Burton (2020), in “A Narnian ‘Allegory of Love’: The Pegasus in C. S. Lewis’s *Chronicles of Narnia*,” traces the emergence of flying and talking horses and unicorns in Narnia as symbols of the Christian tradition. The author detects Christian connotations and biblical imagery in Lewis’s novel cycle (1950–1956), with Aslan, the lion, as an allegory of God. Flying horses, Strawberry or Fledge, function as autonomous but also complementary parts of the Trinitarian deity of Narnia’s storyworld, whose mission is to lead people into the sea of love, which is the quintessential quality of God.

Section 4, “Mythical Creatures Across Time and Space: Negotiating the Bestiary,” opens with Marilyn E. Burton’s (2020) essay, “Man as Creature: Allusions to Classical Beasts in N. D. Wilson’s *Ashtown Burials*.” Wilson, through his protagonist’s, Brendan’s, journey to America and his encounter with dangerous beings, questions the human and the monstrous haecceity, to conclude that monstrosity dwells within our human selves, which are conquered by arrogance and greed. On the contrary, the diverse beasts in *Ashtown Burials* (2011–), as every God’s creation, are not by definition evil.

Daniel A. Nkemleke and Divine Che Neba (2020) search for, as the title of their chapter suggest, “Human Categories in Oral Tradition in Cameroon.” The authors examine African mythical creatures which comprise a part of the everyday rituals of the tribes and perform a significant role in shaping their identity. The similarities found between Cameroonian mythical motifs and

Graeco-Roman ones, especially about the water nymphs, can be considered as indications of the existence of universal patterns in the human psyche. On the other hand, these motifs, adapted to certain behavioural patterns, reveal identity-model particularities in time and space.

Jerzy Axer and Jan Kieniewicz (2020) present the chapter “The Wobo’s Itinerary: There and Back Again.” Wobo, a mythical figure from the Kenyan interior, performs a key role in one of the most famous children’s and young adults’ books in Poland, *In Desert and Wilderness* by the Polish Nobel Prize winner, Henryk Sienkiewicz (1911), which aimed to instil patriotism and courage in the young generation without a state. On the other hand, Wobo’s local transformations, neither human nor animal, traced *in situ* by the researchers, generate a new myth-creation phenomenon which could as well be appropriated to the literary imagination.

Małgorzata Borowska (2020), in her essay, “The Awakening of the κνώδαλα, or Inside a Great Fish Belly,” investigates the marine monsters – from their appearance in Greek archaic poetry up to *Pinocchio* by Carlo Collodi (1883). The Homeric voracious sea-beasts, the κνώδαλα of the poet Alcman (7 c. B.C.E.), Biblical Jonah’s adventure in a fish belly, the whales from *A True Story* by Lucian of Samosata (2 c. C.E.), and the ‘big fish’ in *The Thousand and One Nights* are only some of the predecessors of *Pinocchio’s Terribile Pescecane*. Collodi’s innovation lies in the fact that his hero found his way out through the anus of the beast to adjust to the happy ending demands of the writer’s young audience.

Adam Łukaszewicz’s (2020) chapter, “Fantastic Creatures Seen by a Shipwrecked Sailor and by a Herdsman,” takes us to Egypt. The scholar presents two Egyptian tales as a component part of the ancient mythical body. He claims that the East, as the homeland of the oldest fairy tales, provides a huge repository of hybrid and bizarre animals that fill the pages of children’s books. The roots of such tales with strange animals inhabiting the human world must have their origins in the Palaeolithic era. Nevertheless, in our modern world, having explored and scientifically explained all natural phenomena, it seems that there is no place left for them, else than imagination or far outer space.

Robert A. Sucharski (2020), in his essay, “Stanisław Pagaczewski and His Tale(s) of the Wawel Dragon,” examines the place and the role of dragons in children’s literature. Then, he follows the transformations of the Wawel Dragon, starting from the 12th century Wincenty Kadłubek’s story to *The Romance of Alexander* (written by an unknown writer, perhaps in the 3rd century C.E.), and its incorporation into Pagaczewski’s books (1965–1982) in which the Dragon is turned into a brilliant inventor, a friendly figure for children, and a descendant

of a Greek *émigré*. This last detail insinuates the imperceptible testimony of the Greek mythical heritage in Polish culture.

Helen Lovatt's (2020) essay, "Fantastic Beasts and Where They Come From: How Greek Are Harry Potter's Mythical Animals?," looks for the origins and the similarities of the *Harry Potter* series' bestiary with Greek mythology. From *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (2001), published as a fictional Hogwarts textbook, we learn that out of the 63 magical beasts described therein 13 are Greek, though many others (e.g. Phoenix, Sphinx, dragons) have evident connections to Greek mythology too. Nevertheless, all beasts have an innate duality, just like Harry's own identity, blurring the boundaries of the binary opposition between humanity and monstrosity. Finally, Lovatt points out to the radically different genealogy of the creatures presented in the film *Fantastic Beasts and Where to Find Them* by David Yates (2016), where the existing, known mythologies are replaced by Rowling's own inventions.

The last section, "And the Chase Goes On: The Monsters of Visual Culture," explores creatures' resurgence in popular media. Elżbieta Olechowska (2020) begins the section with the chapter "New Mythological Hybrids Are Born in *Bande Dessinée*: Greek Myths as Seen by Joann Sfar and Christophe Blain." She traces the elements of Classical Antiquity in the innovative French comic book universe of the last decades, manipulated and parodied to make the audience reflect upon contemporary issues. In a recent French comic book trilogy *Socrate le demi-chien* [Socrates the Half-Dog] – *Héraclès* [Heracles] (2002), *Ulysse* [Odysseus] (2004), and *Œdipe à Corinthe* [Oedipus in Corinth] (2009) – the concept of being a monster is ridiculed and overturned since the only interesting beast is Socrates, half-dog, half-philosopher, who undertakes the role of the narrator.

Hanna Paulouskaya (2020), in "Mythical Beasts Made Soviet: Adaptation of Greek Mythology in Soviet Animation of the 1970s," comments on a Soviet animated series in which the myth scattered with propaganda was used as an ideological mechanism to compose an ideal role model for the communist ideology. The first Soviet references to Greek and Roman mythology on the screen are to be found in the 1960s. The animations under investigation, created by Aleksandra Snezhko-Blotskaia, were named after five famous mythical heroes, all corresponding to the magical-tale schema, and used an elevated epic language. Another common characteristic was the 'un-scariness' of the monsters which were the heroes' enemies (or, in other words, the nation's enemies), praising the heroism of a human being – determined and committed to his values.

Amanda Potter's (2020) essay is titled "Bringing Classical Monsters to Life on BBC Children's Television: Gorgons, Minotaurs, and Sirens in *Doctor Who*,

The Sarah Jane Adventures, and *Atlantis*.” The longevity and the popularity of ancient Greek monsters are confirmed by their key presence in certain television series with high viewer ratings. Alien Gorgons in *The Sarah Jane Adventures* (2007–2011), a sympathetic and human-like Minotaur, sirens as healers, and a supporting Medusa in *Atlantis* (2013–2015) and *Doctor Who* (1963–) introduce themselves to the modern audience anew, absolved of ancient sins. The classical monsters’ counterparts claim our sympathy deservedly, as they reshape and restore their ancestral reputation.

Konrad Dominas’s (2020) chapter is “The Internet and Popular Culture: The Reception of Mythical Creatures in the Context of Multimedia and Interactive Materials for Children.” He is occupied with the internet as a space for publishing and sharing content about classical mythology but also as a reception channel. He brings forward the subject of monstrosity in the internet culture, where the entwining of time and space is commonplace, using representative examples of animated films (the *Transformers* series) and computer games (*Legends of Olympus: Gods & Magic Hero Adventure* by Frismos Games, 2015), where mythical beasts coexist with modern hybrids in a basically transmedia intertextual cyberspace.

Katarzyna Marciniak (2020b) provides the final touch to the volume with her essay, “Chasing Mythical Muppets: Classical Antiquity according to Jim Henson.” In the closing chapter, she discusses the life achievements of Jim Henson: *The Muppet Show* (1976–1981), the television miniseries *The Storyteller* (1987–1988), and the feature film *Labyrinth* (1986), all rich in mythological references. Henson managed to revive the ancient power of myths and adjust it to television to help us broaden our understanding of the world. The mythological elements dispersed in his work, though humorous or even carnivalesque at times, require an adequate viewer acquainted with mythology to fully appreciate them. At the same time, they aspire to educate, awaken altruistic sentiments, and inspire a positive attitude to a life focused on what really matters: emotions towards other beings.

To conclude, the volume has offered us a journey back and forth in time and all over the globe. From England to Poland, to Greece and Russia and then to Cameroon, to Kenya and Australia, just to mention some of the destinations, and from ancient times to medieval ones and to the present day, the reader meets representative, not to say emblematic, cases of mythical monsters’ revival in a wide variety of circumstances. As the mythical monsters do not follow a single and homogeneous interpretive course, the variety of meanings evoked by them reveals the complexity of their nature and, even more, the diverse scholarly perspectives of the contributors. The chapters of each section

complement each other and highlight different aspects of the overarching subject. It is a comprehensive and well-composed volume addressed to various audiences, not only to the researchers in this field.

Having completed the tour of the volume, one ends up with the feeling that albeit he/she/they performed the complete cycle of the reading adventure, still they find themselves in the inner circle of an ever-extending system of potential concentric circles. The reason for this is that the highly interesting and unknown aspects of the monsters examined above seem to be just some of the possible threads of the tangled skein of children's and young adults' culture, which has still a lot to unroll. Alluring, fascinating, and controversial as they are, monsters will keep haunting our imagination, questioning our state of humanness, and challenging our limits.

References

- Ahmed, M. (2019). *Monstrous imaginaries: The legacy of romanticism in comics*. University Press of Mississippi.
- Axer, J., & Kieniewicz, J. (2020). The *Wobo's* itinerary: There and back again. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 401–418). Universitätsverlag Winter.
- Bodart, J. R. (2012). *They suck, they bite, they eat, they kill: The psychological meaning of supernatural monsters in young adult fiction*. Scarecrow Press.
- Borowska, M. (2020). The awakening of the κνώδαλα, or inside a Great Fish Belly. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 419–428). Universitätsverlag Winter.
- Burton, M. E. (2020). Man as creature: Allusions to classical beasts in N. D. Wilson's *Ashtown Burials*. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 377–386). Universitätsverlag Winter.
- Burton, S. J. G. (2020). A Narnian “Allegory of Love”: The Pegasus in C. S. Lewis' *Chronicles of Narnia*. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 357–373). Universitätsverlag Winter.
- Christie, L. (2020). The evolution of monsters in children's literature. *Palgrave Communications*, 6, 41. <https://doi.org/10.1057/s41599-020-0414-7>.
- Cixous, H. (1976). The laugh of the Medusa (K. Cohen & P. Cohen, Trans.). *Signs*, 1(4), 875–893.
- Clasen, M. (2012). Monsters evolve: A biocultural approach to horror stories. *Review of General Psychology*, 16(2), 222–229. <https://doi.org/10.1037/a0027918>.

- Deacy, S. (2020). "From the shadows": Goddess, monster, and girl power in Richard Woff's *Bright-Eyed Athena in the stories of Ancient Greece*. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 177–195). Universitätsverlag Winter.
- Dominas, K. (2020). The internet and popular culture: The reception of mythical creatures in the context of multimedia and interactive materials for children. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 539–555). Universitätsverlag Winter.
- Ermolaeva, E. (2020). Centaurs in Russian fairy tales: From the half-dog Pulicane to the centaur Polkan. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 327–337). Universitätsverlag Winter.
- Freud, S. (1955). The 'Uncanny.' In *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud: Volume XVII (1917–1919): An Infantile Neurosis and other works* (J. Strachey, Trans., A. Freud, Collab., A. Strachey & A. Tyson, Assist., pp. 219–252). The Hogarth Press, The Institute of Psycho-Analysis. (Original work published 1919).
- Gilmore, D. D. (2012). *Monsters: Evil beings, mythical beasts, and all manner of imaginary terrors*. University of Pennsylvania Press.
- Gloyn, L. (2020). Mazes intricate: The Minotaur as a catalyst of male identity formation. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 99–119). Universitätsverlag Winter.
- Gould, C. (1886). *Mythical monsters*. W. H. Allen.
- Hale, E. (2020). Facing the Minotaur in the Australian labyrinth: Politics and the personal in *Requiem for a Beast*. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 157–173). Universitätsverlag Winter.
- Hall, E. (2020). Cheiron as youth author: Ancient example, modern responses. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 301–326). Universitätsverlag Winter.
- Hardwick, L., & Stray, C. (Eds.). (2011). *A companion to classical receptions*. Wiley-Blackwell.
- Hardwick, L. (2003). *Reception studies*. Oxford University Press.
- Hodkinson, O. (2020). "She's not deadly. She's beautiful": Reclaiming Medusa for millennial tween and teen girls? In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 197–222). Universitätsverlag Winter.
- Iten, G. H., Steinemann, S. T., & Opwis, K. (2018). Choosing to help monsters: A mixed-method examination of meaningful choices in narrative-rich games and

- interactive narratives. In *Proceedings of the 2018 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 341, 1–13. <https://doi.org/10.1145/3173574.3173915>.
- Janka, M., & Stierstorfer, M. (2020). *Semibovemque virum semivirumque bovem: Mythological hybrid creatures as key fairy-tale actors in Ovid's Metamorphoses and postmodern fantasy literature and media for children and young adults*. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 121–140). Universitätsverlag Winter.
- Jerzak, K. (2020). Remnants of myth, vestiges of tragedy: Peter Pan in the mermaids' lagoon. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 267–280). Universitätsverlag Winter.
- Kordos, P. (2020). Familiar monsters: Modern Greek children face the *Minotavros*, *Idra*, and *Kerveros*. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 141–156). Universitätsverlag Winter.
- Kostecka, W., & Skowera, M. (2020). Womanhood and/as monstrosity: A cultural and individual biography of the 'Beast' in Anna Czerwińska-Rydel's *Bałtycka syrena* [The Baltic Siren]. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 247–265). Universitätsverlag Winter.
- Kümmerling-Meibauer, B. (2020). On the trail of Pan: The blending of references to Classical Antiquity and Romanticism in J. M. Barrie's *Peter Pan*. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 283–300). Universitätsverlag Winter.
- Lamb, D. S. (1900). Mythical monsters. *American Anthropologist*, 2(2), 277–291. <https://doi.org/10.1525/aa.1900.2.2.02a00050>.
- Landis, J. (2011). *Monsters in the movies: 100 years of cinematic nightmares*. Dorling Kindersley.
- Lovatt, H. (2020). Fantastic beasts and where they come from: How Greek are Harry Potter's mythical animals? In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 449–470). Universitätsverlag Winter.
- Łukaszewicz, A. (2020). Fantastic creatures seen by a Shipwrecked Sailor and by a Herdsman. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 429–437). Universitätsverlag Winter.
- Marciniak, K. (Ed.). (2020a). *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture*. Universitätsverlag Winter.
- Marciniak, K. (2020b). Chasing mythical Muppets: Classical Antiquity according to Jim Henson. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 557–600). Universitätsverlag Winter.

- Marciniak, K. (2020c). What is a (classical) monster? The metamorphoses of the be(a)st friends of childhood. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 25–52). Universitätsverlag Winter.
- Maurice, L. (2015). Children, Greece and Rome: Heroes and eagles. In L. Maurice (Ed.), *The reception of Ancient Greece and Rome in children's literature: Heroes and eagles* (pp. 1–14). Brill.
- Moula, E. (2011). Mythical retellings and implicit meta-narratives in children's literature: The divergence between the already said and the re-said as a subversive mechanism of the dominant Western meta-ethics and as a tool of critical revision of the present. *International Journal of Humanities*, 9(3), 127–141. <https://doi.org/10.18848/1447-9508/CGP/v09i03/43153>.
- Moula, E. (2012). Aischylika ichni sti laiki koultoura. Metaschimatismoi kai chriseis thematon kai motivon tis Oresteias sta komiks. In *Aischylos, o dimiourgos tis tragodias* (pp. 191–211). Katarti.
- Moula, E., & Malafantis, K. (2019). Homer's *Odyssey*: From classical poetry to threshold graphic narratives for dual readership. *Journal of Literary Education*, 2, 52–70. <https://doi.org/10.7203/JLE.2.13779>.
- Murnaghan, S., & Roberts, D. H. (2020). "A Kind of Minotaur": Literal and spiritual monstrosity in the works of Nathaniel Hawthorne. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 55–74). Universitätsverlag Winter.
- Nkemele, D. A., & Neba, C. D. (2020). Human categories in oral tradition in Cameroon. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 387–399). Universitätsverlag Winter.
- Naish, D. (2016). *Hunting monsters: Cryptozoology and the reality behind the myths*. Arcturus.
- Olechowska, E. (2020). New mythological hybrids are born in *bande dessinée*: Greek myths as seen by Joann Sfar and Christophe Blain. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 473–495). Universitätsverlag Winter.
- Paulouskaya, H. (2020). Mythical beasts made Soviet: Adaptation of Greek mythology in Soviet animation of the 1970s. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 497–520). Universitätsverlag Winter.
- Poole, W. S. (2011). *Monsters in America: Our historical obsession with the hideous and the haunting*. Baylor University Press.
- Potter, A. (2020). Bringing classical monsters to life on BBC Children's Television: gorgons, minotaurs, and sirens in *Doctor Who*, *The Sarah Jane Adventures*, and

- Atlantis*. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 521–538). Universitätsverlag Winter.
- Puetz, B. (2020). “What will happen to our honour now?”: The reception of Aeschylus’ Erinyes in Philip Pullman’s *The Amber Spyglass*. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 223–245). Universitätsverlag Winter.
- Richardson, E. (Ed.). (2019). *Classics in extremis: The edges of classical reception*. Bloomsbury.
- Roberts, D. H., & Murnaghan, S. (2020). Picturing duality: The Minotaur as beast and human in illustrated myth collections for children. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 75–97). Universitätsverlag Winter.
- Sucharski, R. A. (2020). Stanisław Pagaczewski and his tale(s) of the Wawel Dragon. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 439–448). Universitätsverlag Winter.
- Švelch, J. (2013). Monsters by the numbers: Controlling monstrosity in video games. In Levina, M., & Bui, D.-M. T. (Eds.). *Monster culture in the 21st century: A reader* (pp. 193–208). Bloomsbury Academic.
- Thaidigsmann, K. (2020). (Non-)Flying horses in the Polish People’s Republic: The crisis of the mythical beast in ambivalent Polish children’s literature. In K. Marciniak (Ed.), *Chasing mythical beasts: The reception of ancient monsters in children's and young adults' culture* (pp. 339–356). Universitätsverlag Winter.



Tales Across Time: Understanding Hybridity in Children's Fantasy Fictions from the Bengal Renaissance

Sircar, S. (Trans. & Annot.). (2018). *Fantasy fictions from the Bengal Renaissance: Abanindranath Tagore, The Make-Believe Prince – Gaganendranath Tagore, Toddy-Cat the Bold*. Oxford University Press.

Abstract:

This review article discusses the book *Fantasy Fictions from the Bengal Renaissance: Abanindranath Tagore, The Make-Believe Prince – Gaganendranath Tagore, Toddy-Cat the Bold*, translated and annotated by Sanjay Sircar (2018). The author of the paper situates the Tagore brothers' stories in the context of Indian folklore and literary traditions, highlighting Sircar's research skills as expressed in his meticulous commentaries and analytical thoroughness. She also notes that the work combines translation with comparative studies and elaborates on these issues in a detailed discussion of the monograph's contents. In her opinion, the reviewed book confirms the validity of the study of vernacular works for children and may provide an impetus for further research focused on Indian works beyond the traditional literary canon.

Key words:

Abanindranath Tagore, Bengal, children's literature, fantasy, folklore, Gaganendranath Tagore, India, Sanjay Sircar

* Neena Gupta Vij – PhD, works at the Department of English at the Central University of Jammu (India). Her research interests include contemporary women's writing in English and English translation, translation studies, American literature, postcolonial studies, diaspora studies, and myth studies. Contact: neenaguptavij@gmail.com.

Opowieści ponad czasem. Pojmowanie hybrydyczności w dziecięcych opowieściach fantastycznych z okresu bengalskiego renesansu

Sircar, S. (tłum. i oprac.). (2018). *Fantasy fictions from the Bengal Renaissance: Abanindranath Tagore, The Make-Believe Prince – Gaganendranath Tagore, Toddy-Cat the Bold*. Oxford University Press.

Abstrakt:

W artykule recenzyjnym omówiono książkę *Fantasy Fictions from the Bengal Renaissance: Abanindranath Tagore, The Make-Believe Prince – Gaganendranath Tagore, Toddy-Cat the Bold* [Opowieści fantastyczne z okresu bengalskiego renesansu. *The Make-Believe Prince* Abanindranatha Tagore – *Toddy-Cat the Bold* Gaganendranatha Tagore] w przekładzie i z przypisami Sanjaya Sircara (2018). Autorka artykułu rozpatruje opowiadania braci Tagore w kontekście indyjskiego folkloru i tamtejszych tradycji literackich, podkreślając umiejętności badawcze Sircara wyrażające się w jego drobiazgowych komentarzach i analitycznej dokładności. Zauważa również, że książka łączy przekład z badaniami porównawczymi, i rozwija te zagadnienia w szczegółowym omówieniu zawartości monografii. Jej zdaniem, recenzowana pozycja potwierdza zasadność prowadzenia studiów nad wernakularną twórczością dla dzieci i może stanowić impuls do dalszych badań nad indyjskimi utworami spoza tradycyjnego kanonu literackiego.

Słowa kluczowe:

Abanindranath Tagore, Bengal, literatura dziecięca, fantastyka, folklor, Gaganendranath Tagore, Indie, Sanjay Sircar

Although folklore and children's literature studies have been marginalised areas of interest in the Indian academia, the last few years have seen a surge in collections of folktales translated into English and a rising popularity of books for young people. *Fantasy Fictions from the Bengal Renaissance: Abanindranath Tagore, The Make-Believe Prince – Gaganendranath Tagore, Toddy-Cat the Bold*, translated and annotated by Sanjay Sircar (2018), is remarkable in covering both fields. It presents two fables: *Kheerer Putul*, rendered in its written form by Abanindranath Tagore, translated as *The Make-Believe Prince*, and *Bhondar Bahadur* by Gaganendranath Tagore, translated as *Toddy-Cat the Bold*. In addition to Sircar's detailed comments, bibliography, and appendices, the volume contains *Foreword* by the eminent theorist of children's literature, Peter Hunt (Cardiff University, UK), and the first text is accompanied by nine illustrations taken from the original drawings and paintings of Abanindranath, printed in the late 1890s and early 1910s.

Sircar, a scholar in the field of children's literature and fantasy fiction, is well known for his interest in the genre and stylistics as well as in marginal literary and cultural traditions of the 19th century. His latest book is an excellent translation and has been minutely researched. It is a valuable addition not only to translations of the vernacular tales into English, but also to folklore studies, particularly Indian folkloristics. The work may be considered significant as it combines translation with the comparative study of the folktale tradition and the 19th-century Anglo-Western conventions of fantasy fiction – especially the *Kunstmärchen* and *Alice's Adventures in Wonderland* by Lewis Carroll (1865/1998; it is notable that the interest of Bengali academicians in Victorian literature relates mostly to the flowering of the hybrid literary tradition in Calcutta, which happened due to the diffusion of the English language and literature). The text seems to confirm the observations of Edward James and Farah Mendlesohn (2012), editors of *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, that there is a consistent interest in fantasy, from the Gothic narratives of the 19th century to the supernatural and dystopian representations of the 21st-century popular literature. “[F]rom Mrs Radcliffe to Ms Rowling” (p. i) – as the volume's opening note states – the fantastic has become a major attraction for readers and publishing houses.

Sircar (2018, pp. 338) provides an introduction to the authors, two key figures of the Indian modern art movement, in one of the appendices. Abanindranath Tagore (1871–1951) was one of the most prominent artists in British India, who supported traditional values in Indian art and went on to create the Indian Society of Oriental Art and subsequently established the Bengal School of Art. As the recognised head of the Modern Bengali Painting School, he encouraged the evolution towards Primitivism and Modernism of many young painters. His artistic style grew out of his experimentation with the Mughal miniatures, Chinese and Japanese calligraphic styles as well as through suggestions from *The Arabian Nights* and Pre-Raphaelite imagery. He checked the growing imitation of Western art forms and spearheaded the modernisation of traditional Indian art. Abanindranath succeeded in modernising Mughal and Rajput paintings that eventually gave rise to modern Indian painting. He also wrote on a variety of subjects, to mention folklore, memoirs, art, and literary works – aside from *Kheerer Putul*, he has written children's stories such as *Buro Angla* and *Raj Kahini*. *Kheerer Putul* is special in that it is a synthesis of several elements of Calcutta's real life and personal history, such as his grandfather's merchant fleet that operated on the seas towards China and the East.

Gaganendranath Tagore (1867–1938), Abanindranath Tagore's older brother, was a master painter, a prominent Modernist who introduced Cubism

to India. He was familiar with traditional Indian art and was an illustrator and satiric cartoonist, much involved in photography and theatre (Mondal, 2021, pp. 35–36). *Bhondar Bahadur*, his adaptation of an English fantasy work into a re-worked text of Bengali dream-fantasy, renders its status; it is not a mere imitation but a new creation. Sircar strives to convince his readers of the importance of this feat as a hybrid exchange between India and the Empire. *Bhondar Bahadur* is Gaganendranath's only literary work, and this makes it even more remarkable for the quality of his inventiveness.

Both authors are in part inheritors and creators of the Bengal Renaissance literature and culture, and both *Kheerer Putul* and *Bhondar Bahadur*, published in 1896 and 1926, respectively, are considered classic works of fantasy fiction in West Bengal and Bangladesh. However, they are classics of a particular "Little Tradition,"¹ according to Sircar (2018, p. xiii). He focuses on the status of these stories as part of inaugurating a new Bengali literature, "characterized by a marked eclecticism, moving away not just from traditional literary genres but from older, more taken-for-granted convictions" (p. xvii), which were representations of an entrenched society and culture. This new literature emerges as a consequence of the dilution of orthodox religious and cultural beliefs in the 19th-century metropolitan Calcutta. He marks this tradition as an alternative to high upper-class print literature of the élite, a growing body of "less prestigious literatures circulating in print with differentiated readerships, works composed in various 'style heights' and registers, and so on" (p. xvii).

The author strives to underline that these tales are not high-canonical literature, emphasising that canon formation is also mutable over time. Sircar (2018) envisions them to be an essential part of academic research and not merely "an adjunct to a 'significant' and 'important' canon" and acknowledges "that these texts deserve all the various sorts of analysis that more mainstream canonical texts are given" (p. xix) – as justified by the emergence of children's literature as an important area of research from the 1970s to 1980s in the West. His study shows how these Bengali stories cross generic boundaries – for example, by not only marking a connection of *The Make-Believe Prince* to the

¹ Sircar (2018) distinguishes between the "Great Tradition" and the "Little Tradition" when it comes to the literary traditions in India and focuses his attention on the status of the two texts as part of the latter. These tales emerge as "recreational literature, specifically for children," coming out of the Bengal Renaissance (p. xiii). He considers *Kheerer Putul* as "a playful variation, *Spielform*, of a woman's ritual tale," based on the robust and irreverent humour of the folktale (p. xviii); the "two texts are not high-canonical literature [...]; they are not 'difficult'; [...] not solemn or hortatory. They are fun" (p. xix). Yet, Sircar emphasises their status of classics.

“universal myth-kitty,” but also recognising it as a reworking of the *Kunstmaerchen* into a “Bengal form” of the Indic Aarne-Thompson folktale type AT 459 and into a “women’s folk-myth” (Hunt, 2018, p. xi).

The first part of the book contains the translation of *Kheerer Putul* as *The Make-Believe Prince*. It is a story of a King who favours his second Queen: this is reflected in her rich house full of gold ornaments, a gold bed, and a gold saree. The Elder Queen is neglected, and her fallen fortunes are reflected in her poverty. She lives in a hovel in poor conditions, waiting for the King’s once-a-year-visit. The reversal of fortune occurs when the King sets out on a journey and brings back the gifts both the Queens have requested. On the one hand, the rich jewellery and saree gifted to the favoured one fall short of her expectations. On the other hand, the neglected Queen has asked the King for a Monkey which seems a strange request, but her choice is vindicated when the animal helps her regain her rightful place as the Elder Queen. The Monkey is a trickster who acts as the *deus ex machina* that rewards the Elder Queen for her patience and loving devotion to the King. This is more a folktale that contains humorous elements, including the animal’s clever manipulation of Shashthi, the goddess of fertility and protector of children, to give the neglected Queen a son from among the children she has at home. The story ends on an auspicious note: a wedding journey, journey songs, and the wedding of the newly gifted son of the King and the returned-to-favour Elder Queen.

Kheerer Putul, which may be literally translated as “The Sweet-Dough Boy,” is an adaptation of one of *bratakathas*, stories mostly based on the Puranas, which is a huge corpus of Sanskrit literature. There are always local variations of these tales involving the process of domestication and adaptation into the vernacular. As rewritten stories, they are related to several cross-regional and cross-cultural influences, all of which Sircar seeks to understand and record. In creating a framework for the study of folk literature, Western specialists often treat *bratakathas* as fables, the preoccupation of which “tends to be a short, metaphoric exploration of power relation that provides listeners with a moral or ethical example” (Zipes, 2012, p. 13). This may be true to some degree, especially due to the resemblance with the beast-fable cycles. However, one of Sircar’s singular achievements has been elevating the *katha* as a re-telling of a simple exemplary tale where the inclusion of the divine helps to transcend the story beyond material boundaries. To put it differently, the elements of fantasy are remarkable, “[f]antasy fiction is set in another world – or a different version of this world – in which magic and the supernatural are treated as realities” (Bramwell, 2005, p. 141). The impossible becomes possible through a magical concoction of faith, goodness, and

the irrational. In the case of *Kheerer Putul*, all of this is embellished with elements of folklore, and the story becomes a tale of fantasy or magic, a *Kunstmaerchen*.

The story retold by Abanindranath Tagore is understood as AT 459, a type that involves supernatural elements and the enchantment of a husband or a wife. It has been reworked into several Bengali versions, as is common with folk narratives. Sircar (2018), in his notes, has included the extant Indian variants of AT 459, which are essentially recreated from the Puranic, *mangal-kavya*, and *bratakatha* material. Such a material is provided in the "Annotated Bibliography," which also includes an exhaustive archive of Iranian and Palestinian versions of AT 459, illustrations and translations of the tale into other Indian languages as well as into English and into other European languages. Also, several editions of *Kheerer Putul* in Bengali are listed along with a chronologically arranged list of dramatisations of the story (pp. 153–173).

Interestingly, the genre of folk stories in Bengali is quite well structured, as maintained in *Folk Tales of West Bengal* by Swapna Dutta (2009), which not only recounts tales about kings and queens, magic and mysteries, vices and virtues, but also provides a categorisation different from the Aarne-Thompson, more specific to the vernacular and regional tale. According to her, folktales in Bengal can be divided into four genres: *rupakathas* (stories about love and adventure, and the victory of good over evil); *upakathas* (about animals and their relationship with human beings); *bratakathas* (about rituals and vratas, for example religious domestic ceremonies); *rasakathas* (comprising stories of humour and amusement). In this sense, one understands what Andrew Lang (1884) meant when he observed that "folklore collects and compares the similar but immaterial relics of old races, the surviving superstitions and stories, the ideas which are in our time but not of it" (p. 11).

The extensive notes compiled by Sircar (2018, pp. 152–153) demonstrate a formidable research into metaphorical and allegorical tropes in the stories, relating them to all possible combinations of the folktale types and motifs, such as: "modest request," "childlessness," "jealous wife," "extraordinary poison," "jealous wife [...] murders [...] her rival," "child born in answer to prayer," punishment of the out-of-favour beloved Queen and rewards for the returned-to-favour neglected Queen, and so on. The irregular elements of folktales are often questioned, as is the relevance of traditional stories for children due to their "remarkable unpleasantness and crudity" (Hunt, 2001, p. 275). The vulgar treatment of the sacred or the ideal may be related to the subversive nature of folktales, as can be seen in the treatment of the goddess Shashthi by the

Monkey in *Kheerer Putul*. To relate the story to children, the crude element is muted, sufficing with the animal trapping Shashthi into a position where she is forced to grant the Monkey a child for the Elder Queen.

It is worth devoting a paragraph to the minutiae of the scholar's studies. For example, in the story, there are references to thirteen rivers and seven seas and Sircar (2018, pp. 98–99) provides comprehensive notes regarding the use of these numbers (and also of the number eight) as of significance in changing the contexts and in other tales, from other places. The quality of rice given to those in favour or as a reward is detailed and the possible varieties of rice are also described through meticulous research. There is an interesting aside as Sircar delves into the history of Pataliputra, the capital of Magadha, and connects the stem 'patali,' among others, to the word for a variety of rice, *patali* (pp. 125–126). The word 'cat' has received a great deal of attention too, as Sircar describes the many varieties of animals that are referred to as cats in the story, such as the mongoose and the otter (pp. 133–134). In *Bhondar Bahadur*, he again takes care to show how extensive his academic pursuit is by omitting no detail regarding the species of animals that are described in the text, by indicating their characteristic features, habitats, and synonyms known then and now in Bengal and the surrounding regions, including Odisha and Bihar (pp. 235–256).

The second part of *Fantasy Fictions...* is the annotated translation of *Bhondar Bahadur* into English as *Toddy-Cat the Bold*. Sircar (2018) outlines the history of the tale as a result of "a [s]hared [s]et of [c]hildhood [i]maginings as a [s]ource" (p. xx), referring to the participation of the Tagore family, including children, in the creation of a handwritten children's magazine called *Deyala*, in which "flowed verses, stories, essays and illustrated puzzles" (p. 178) that were bound together and had a cover graced with an illustration by Abanindranath. This household magazine became the source of the printed *Annual Basumati*, issued in 1926 before the annual autumn festival of Durga Puja.

There is an unnamed narrator in the story, a home that becomes fantastical in the dream, with a hollow pillar which becomes the imaginative site of action. The beginning is *Alice*-like, with the narrator going off into a dream after a protracted ritual of dozing, restlessness, inaction, and longings for getting out of the ordinary and the routine. The central event is a kidnapping: young Nichua, son of the titular toddy-cat – a civet – Bhondar Bahadur, has been taken away by the Two-Faced Rakshasa of the Chutupalu Jungle, who had appeared in a catlike form. The entire army and official machinery of the Royal Bhondar Bahadur are steered into action in the rescue mode and the kidnapper, the Two-Faced Rakshasa, is marked as the villain – the reason for the journey through the dreamland (the preoccupation with lost children and

the invocation of divine blessings for their safety seem to be a major concern of the Tagores' tales).

This journey involves a fantastic adventure with anthropomorphic creatures, robotic palm-leaf sentries, a railway accident, a runaway railway line, and a magical item, Tal-Betal-siddha Lathi or a Ghoulie-Ghostie Staff that moves on its own. There are also the *Jaté-buri*, the Old Mother, and a radiantly beautiful maiden with a cat who rewards the protagonists' efforts and ends their quest – by showing them that the lost children are safe and rewarding them with riches for being such fine warriors. Nichua, the original object of the search, has been made the High King, with the blessings of the Old Mother. The recalling of the maid and the Old Mother seeks to establish these female figures as saviours and protectors of children. The story weaves across a fantastic land of riches spread over an endless landscape, just as in *Kheerer Putul*. In these tales, the richness is clearly associated with the presence of goodness and divinity. This rich land appears supernatural and unreal, manifested through magic, yet it is also represented as being attainable through some magical spell or for a character with supernatural power or an extraordinary gift.

As a prelude to the translated text, Sircar (2018) has provided exhaustive details on the origin of the story. He describes it as “a work of fantasy ‘in the manner of Lewis Carroll,’ which creatively adapts the *Alice* template to Bengal” (pp. 178–179). The scholar provides an in-depth analysis of the tale, looking at the two texts comparatively and seeking the correspondences, variations, and hybrid features. The template of Tagore's story is Carrollian: “there-and-back-again quest journeys” (p. 179), dreaming while falling asleep at home, and the gradual introduction of fantasy elements. However, according to Sircar, the author has created a cross-cultural literary adaptation that is a meritorious synthesis of nonsense fantasy and folktale. The story contains elements of the “*Kunstmaerchen* [...], mock-heroic romance, epic, and mythic touches” – and becomes a “new fairy tale” (p. 179) with modern supernatural figures in a creative appropriation and adaptation of Carroll's dream convention and quest narrative. Gaganendranath exploits the dream-journey structure and makes “gendered and generic changes to it, [...] and explores a theme that owes nothing at all to *Alice*,” so *Bhondar Bahadur* becomes a Bengali hybrid of *Alice* and other sources, exhibiting “entirely different motivations, [...] different sort of quests, with different feeling-tones, patterns, goals and themes” (p. 180).

In the subsequent sections, Sircar (2018) has provided detailed notes on the similarities and departures from *Alice*. He explains the dream convention as a device continuing from classical and medieval narratives that “allows the impossibilities typical of fantasy fiction to be accepted unquestionably from the

very start of the narrative” (p. 180) and helps the reader to get “used to fantasy features” and “build up expectation” (p. 182), which is so important for reading with curiosity. In tracing these details, he exhibits a very clear understanding of both the texts and their literary devices and conventions. There are, for instance, segments on the Carroll-derived characters: the Two-Faced Rakshasa of the Chutupalu Jungle is based on the Gryphon and the Unicorn; the card and chess figures are echoed in the toy figures like Bakmal’s wooden horse and the clay swans that ‘go to school’; the ‘mad’ characters such as the Mad Hatter and the Queen of Hearts are reflected in the Mad Clock and the Mad King (p. 186–190). Sircar observes that Gaganendranath’s equivalents to Carroll’s card/chess people, ‘mad’ characters, and monsters seem to be devoid of the kind of personalities that Carroll imbues his characters with, including their linguistic dexterity that balances nonsense and humour as resistance to authority.

Sircar (2018) compares the two cultural backgrounds, showing how “[t]ransposing the English countryside of the template to Bengal automatically brings with it social/cultural transposition,” as the dreamlands of the texts “reflect/refract” (p. 190) their respective social conventions and hierarchies and satirise them. Alan Dundes (2007) finds that “[f]olklore is one way for both adults and children to deal with the crucial problems in their lives.... In fact, if one collects the folklore of a people and then does a content analysis of that folklore, one is very likely to be able to delineate the principal topics of crisis and anxiety among that people” (p. 275). This also applies to both original and folklore-inspired literary narratives: while Alice has to contend with a despotic and temperamental political authoritarianism, the narrator of *Toddy-Cat the Bold* has to balance the changing patterns of a traditional Bengali society due to the introduction of colonial modernity. The ceremony of a morning and afternoon tea, the hatted, suited, and booted government officials, and the new breed of aristocrats advancing under the British are parodied and satirised with a gentle humour. In addition, “unlike Carroll’s, Gaganendranath’s wonderland reflects the real-world co-existence of separate ethnicities and regional/linguistic and religious communities in India” (Sircar, 2018, p. 191). This can be seen in the railway official Parrott Saheb, who appears to be a non-Hindu, as well as in the Mouse Priest and the Mongoose Preceptor, both Brahmanical. Also, the Dewan is portrayed as a non-Bengali North Indian, while Bhondar Bahadur is a Bengali of the warrior class (pp. 190–192).

In this way, the traditional Indian element and the modern Western one are sought to be made acceptable as the hybrid nature of the future. Through an admirable speech Buddhimanta, an advisor to the toddy-cat Bhondar Bahadur, presents the possibility of the synthesis of the metaphysics of Indian magic and

the logic of Western science. According to Dundes (1980), it is pertinent to relate the value of such sharing because folklore acts “as a mirror of culture” and “provides unique raw material” for the people to “understand themselves and others,” but, on the other hand, there is an “apparent irrationality” of the fantastical elements of folklore, which “poses problems for literal-minded, historically oriented folklorists” (p. viii). The desirable outcome of stories like *Bhondar Bahadur*, using and transforming elements of folklore, is understanding and accepting this synthesis. Gaganendranath Tagore has navigated the tricky chasm between science and magic through the irrefutable logic put forth by Buddhimanta, the Wise Hare. In addition, the character's very rational speech contests Lang's (1884) elitist and hegemonic Eurocentric view of folk literature as being “only concerned with the legends, customs, beliefs of the Folk, of the people, of the classes which have least been altered by education, which have shared least in progress” (p. 11).

The intertextuality in the Bengali wonderland is created by borrowing elements from and using variations of Indian epics such as the *Ramayana* and the *Mahabharata*, but also of *The Arabian Nights*. This is done by evoking the demon Maiy,² the life-saving herb *vishalya-karani* that saved Lakshmana and Haroun-al-Rashid in different escapades. The hollow pillar and the runaway platform are forerunners of Platform 9¾ and fantastic journeys in J. K. Rowling's *Harry Potter* series (1997–2007). Thus, “[i]n *Bhondar Bahadur*, a ‘book of just 74 pages,’ a flawless fantasy world is created, ‘with beasts, birds, demons and humans’ and ‘no shortage of comic ingredients’” (Sen, 1992, pp. 102–103; as quoted in Sircar, 2018, p. 233).

Bhondar Bahadur may be seen in its genealogical context as a synergistic blending of the beast-fable cycle and the mock-heroic and burlesque *Kunstsmaerchen*. This can be described as a “collective fantasy,” which “depends upon the symbolic system of a given culture,” and the “communication of collective fantasy and symbols is a healthy thing” (Dundes, 2007, p. 275). In investigating the merits of *Bhondar Bahadur*, Sircar (2018) also draws upon the part of folkloristics which considers the process of the “gradual, unselfconscious mutation of folk narrative over cultures to fit new languages, new landscapes and new communities” (p. 231) – oikotypification, a term borrowed from botany that explains a gradual transformation of the original features. The folkloric element, therefore, adds a new dimension to the original story and serves in both preserving the collective memory and reflecting the changes occurring therein.

² Sircar (2018) suggests an incorrect name ‘Maiy’ as a compromise, because “‘Maya’ looks too much like the female name ‘Māyā,’ while ‘May’ looks odd, as does the ‘Moy’ of Bengali pronunciation” (p. 234).

Both translated texts include renditions of children's rhymes that are still sung in Bengal. The translated verses read very well in English, reflecting the care taken over the sight, sound, and meaning of the rhymes. Phrases like "To wed in Hurley-Burley Land, our Jewel, she shall go—" and "Come, oh come, Popinjay" show a painstaking verse translation (Sircar, 2018, pp. 143, 145). One gets a complete sense of the meanings and a colourful visualisation of the children with socks (*moja*), going after sweetmeats, etc. In addition, Sircar has provided full-fledged explanations of the new meanings emerging from words that rhyme as he draws attention to syllables such as in *tiye-ta*, the parrot, and *biye-ta*, the wedding (pp. 136–140; these are part of the nonsense verses that are merged into the songs of the wedding-party of the Dough Boy/Prince in *Kheerer Putul*, who is substituted for a real child by the blessing of Shashthi – the Christian readers would be able to identify Shashthi holding an infant in her arms with the image of Madonna with the holy babe in arms). Most folklorists share the concern of Sircar regarding the commonness of origin and transmission of tales and try to point out and explain the variations in folktales that may be experienced due to aspects like time, space, speaker's style, narrator, taste, and the inclination of the audience. A rhyme similar to "The Drums of Kamalapuli" from *Kheerer Putul* ("Grooms front, beside, the horse-grooms splendid / Drums' and cymbals' sounds are blended" – p. 139) occurs as the "Song the Army Sang" in *Bhondar Bahadur* ("Agdoom bagdoom horse-dom splendid / Shields, mridangs, and cymbals blended" – p. 276).

Sircar (2018) has situated these tales in the Bengal Renaissance in an elaborate *Preface* that traces the development of art and culture in Bengal after the East India Company took the control of large areas of Eastern India from the Moghul Emperor Shah Alam, in 1765. The British-Indian interaction throughout the 19th century led the metropolitan Calcutta to a "multifaceted sociocultural transformation" (p. xiii). He considers setting aside the Eurocentric term 'Renaissance' as being problematic and offers the Bengali term *Nabajagaran*, 'New Awakening,' to describe this transformation. Calcutta felt the influence of a new class of socially privileged Bengalis who came from the hinterland to settle in the city, being employed by the British government or in commercial employment, though in clerical and subordinate roles, despite the fact that they did not need such employment, as there were landowners among them who drew rent from their lands in rural Bengal (p. xiv). This group, the Bhadrak, 'gentle people,' formed the bridge to colonial modernity, having become aware of their "rediscovered ancient Hindu heritage" through the work of British Orientalists, and of the "political and cultural trends in Europe" (p. xiv). To his credit, Sircar is aware of the complex nature of this new emerging ethos:

“A creative synthesis of Western rationalism and ancient South Asian cultural treasure is no easy thing to achieve” (p. xvii).

The scholar contextualises the retelling and translation with a detailed history of the series of sub-periods into which the ‘New Awakening’ may be divided. It can be said that it has begun in 1765, with the coming of the English influence, and came to a close in 1919, the year of the vehement protest against the Rowlatt Act, and definitely ended in 1941, with the death of Rabindranath Tagore. The Renaissance encompassed social, economic, and political changes that had overtaken not only Bengal but all of India. In Calcutta, that period includes the religious, social, and educational reforms initiated by Raja Ram Mohan Roy and the Brahmo Samaj and “the introduction of Western educational models and dissemination of occidental knowledge” (Sircar, 2018, p. xvi–xvii), giving impetus to the English language. The growth of “a formal, modern and vernacular Bengali” alongside the study of English and the introduction of print technology and culture in 1800 led to the rise of a “vigorous and genuinely hybrid new literature” (p. xvii) arising out of the adoption of Western literary forms, particularly the sonnet and the novel, celebrating the eclectic culture of a growing metropolis. The Ray Chowdhary and Tagore families were two prominent “upper-crust” families who were involved in religious and educational reforms and, therefore, in “recreational writing for children” (xxiii). The stories written by Abanindranath Tagore and Gaganendranath Tagore will appeal to children today as they did yesterday, as fantasy tales, because children are “in some ways closer to the unknown, the unseen, and the mythical” (Hunt, 2001, p. 269). Besides, fantasy helps the child, as well as the adult, to address the questions of identity by dislocating the readers in space or time by “removing them from the structures that locate and bind them into a particular role within the family, the school, or the larger society” (Grenby, 2008, p. 164) and, by doing so, allows them to rediscover their real self or their identity vis-à-vis the outer world.

The academic merit of Sircar’s book lies in the copious notes, annotations, and archival genealogies. These seem to take more space and reading attention than the two stories. Nevertheless, they accomplish both a narrative function as well as an academic one. At times, they are more absorbing than the stories in question, at others, they arouse an academic curiosity about other folk forms. Mostly, they do add a diachronic depth to the narrative. To quote Hunt (2018):

Sircar wears his erudition lightly – his introductions, notes, and appendices contain much fascinating material that will be of interest to a very wide non-specialist and specialist audience, whether in India or in the West generally, and his own style is accessible and readable (p. x).

Sircar (2018), on his part, justifies his massive use of notes and appendices by writing that “both texts also have aspects to them which do not immediately meet the eye” (p. xxiii). The reader, the reviewer, or the scholar exploring *Fantasy Fictions...* cannot add more to the critique since Sircar himself reflects seriously on his role as a translator and annotator. His constant concern is with the process of translation and the limits of the translator’s licence. Should a translation “make the readers forget that they are reading a translation, or constantly remind them of it? Wherein lies the balance between fidelity to a source and readability for the reader, between Translatese and English?” (p. xxiii) – he wonders. Quoting Walter Benjamin (2004), he hesitates between a good translation and its transmitting function (Sircar, 2018, p. xxiii). His efforts are to make the translation readable. The author also takes care to explain wherever he has taken liberties with the text, such as his addition of the chapter titles to *Kheerer Putul* for the “ease of reading” (p. x). He takes the process of translation as “a form of rewriting both produced and read within the ideological and political constraints *and a particular poetics* of the cultural system of a target language [emphasis in original]” (p. xxii) and asserts that “[s]ometimes, what is obvious but unstated in a text, the implied, culturally taken-for-granted semantic weight which certain sentences carry, needs to be made obvious in a translation, which cannot take that implied weight for granted” (p. xxviii).

Hunt (2018) puts the text squarely into the academic world, confirming his observation elsewhere that “traditional tales have in recent years produced some fascinating scholarship” (Hunt, 2001, p. 275). He considers Sircar’s work an important addition to children’s literature which, according to him, is now “firmly established as a core area of literary and cultural studies,” affirming childhood as a stage that “crosses cultures” (Hunt, 2018, p. x). On the whole, the scholar provides valuable insight into the relevance of this type of translated literature from disparate cultures, calling this one a timely text. According to him, the material for children’s literature must be drawn from the whole world keeping in mind the changing concept of childhood over time. Moreover, as Axel Olrik (1965) points out, “[a]nyone who is familiar with folk narrative has observed when he reads the folklore of a faraway people that he feels a sense of recognition even if this folk and its world of traditional narrative were hitherto completely unknown to him” (p. 131). Folklore, particularly in the realm of fantasy, provides a common heritage of imagination and reality to children.

Fantasy Fictions... traverses the whole range of translation and comparative studies, creating a priceless addition to children’s literature as world literature. The cross-cultural translation and transmission provide a space of discursive interpretations across languages, cultures, and age groups. The task is

no doubt onerous, but Sircar is “a rare example of a scholar in this field outside India who can genuinely examine and link very disparate cultures [...] moving between the international Anglophone and the Bengali worlds” (Hunt, 2018, p. x). To sum up, one may say after the scholar that the book “bring[s] together what a colonial Indian past took from the British and transformed it into something of its own drawing upon its own cultural traditions” (p. xi). Also, the stories presented here are “relatively unknown even in their larger national cultural context and revelatory in the wider world context, [...] [and] are exactly suited to satisfy that appetite for cross-disciplinary international, innovative, and non-‘mainstream’ materials,” as they are translated “for a multiple audience” (p. ix–x). Interestingly, another English translation from Bengali, a story by Trailokyanath Mukhopadhyay about Kankabati, a little girl in the 19th-century Bengal’s Kusumghati, came out in 2016, translated by Nandini Bhattacharya. It is textured with annotations and with graphics that accompanied the original edition, as Sircar has done with Abanindranath’s illustrated original.

Overall, Sircar provides valuable insight into the relevance of translated literature from disparate cultures. In the section “Folklore, Collecting Folktales, Colonial Control, and national Pride,” he traces the archival history of the collection and printing of folktales from Bengal, Punjab and Kashmir, Himachal, Bihar and Uttar Pradesh, beginning with *Old Deccan Days* by Mary Frere (1868). In the 1890s, Bengali folklorist Sarat Chandra Mitra started his work first on North Indian folktales and then on many other folk customs, not just in Bengal but over a very wide area.³ Jack Zipes (2012) believes that “[s]tories emanated in prehistory from shared experiences, and this is still the case. It is through oral transmission that stories of different kind form the textures of our lives” (p. 7). Following this line of thought, the discussed book traces a continuity between the oral storytelling traditions of the Indian subcontinent from

³ The 19th century saw a revival of fantasy, folktales, and fairy tales all over the world and more than a century of research has successfully established the genre as alternate world literature. The epicentre of the preservation and perpetuation of these tales in India in the 19th century were the Metropolitan Presidencies. The oral traditional tales from Indian households have been preserved and archived in collections like *Old Deccan Days*, mentioned above, put together in the Bombay Presidency, and *Wide-Awake Stories* by Flora Annie Steel and Richard Carnac Temple (1884), a collection of stories from Punjab and Kashmir (Sircar, 2018, p. 4). With the seminal work of A. K. Ramanujan in the South and works of translators and Indophiles like William Jones and William Radice, successful transmission to the youngest inheritors of the tradition has been made possible and is available through more collections and translations into English.

its prehistoric beginnings, through formalised recitals, to the written forms that have survived to this day, with evolutionary mutations.

The book by Sircar is most certainly a much more methodical attempt than the “flint-flake” from a “Neolithic workshop” (Lang, 1885, p. 9). Several books based on folklore are adding to the growing field of folklore studies indicating a postcolonial affirmation of identity and a postmodern affirmation of plurality. *The Legend of Himal and Nagrai: Greatest Kashmiri Folk Tales* by Onaiza Drabu (2019), *Timeless Tales from Marwar* by Vijaydan Detha (2020), and *Jungle Nama* by Amitav Ghosh (2021), an adaptation in verse, are some examples of Indian folklore extending itself. Sircar’s work proves that such texts may become the basis of academic thought. It is extensively researched and erudite, interesting as folk and fantasy fiction, a pleasurable read, and the wealth of material makes it an important text for folkloristics and children’s literature studies.

References

- Benjamin, W. (2004). The task of the translator. In M. W. Jennings & M. P. Bullock (Eds.), *Selected writings. Vol. 1, 1913–1926* (pp. 253–263). Harvard University Press.
- Bhattacharya, N. (Trans.). (2016). *Trailokyanath Mukhopadhyay’s* Kankabati. Primus Books.
- Bramwell, P. (2005). Fantasy, psychoanalysis and adolescence: Magic and maturation in fantasy. In C. Butler, K. Reynolds (Eds.), *Modern children’s literature: An introduction* (pp. 141–155). Palgrave Macmillan.
- Carroll, L. (1998). Alice’s adventures in Wonderland. In *Alice’s adventures in Wonderland and through the Looking-Glass* (H. Haughton, Ed.). London: Penguin. (Original work published 1865).
- Detha, V. (2020). *Timeless tales from Marwar* (V. Kothari, Trans.). Puffin Books.
- Drabu, O. (2019). *The legend of Himal and Nagrai: Greatest Kashmiri folk tales*. Speaking Tiger Books.
- Dundes, A. (1980). *Interpreting folklore*. Indiana University Press.
- Dundes, A. (2007). *Meaning of folklore: The analytical essays of Alan Dundes*. Utah State University Press.
- Dutta, S. (2009). *Folk tales of West Bengal*. Children’s Book Trust.
- Frere, M. (1868). *Old Deccan days or, Hindoo fairy legends current in southern India*. J. Murray.
- Ghosh, A. (2021). *Jungle Nama*. Hodder and Stoughton.
- Grenby, M. O. (2008). *Children’s literature*. Edinburgh University Press.

- Hunt, P. (2018). Foreword. In S. Sircar (Trans. & Annot.), *Fantasy fictions from the Bengal Renaissance: Abanindranath Tagore, The Make-Believe Prince – Gaganendranath Tagore, Toddy-Cat the Bold* (pp. ix–xii). Oxford University Press.
- Hunt, P. (2001). *Children's literature: Blackwell guides to literature*. Blackwell.
- James, E., & Mendlesohn, F. (Eds.). (2012). *The Cambridge companion to fantasy literature*. Cambridge University Press.
- Lang, A. (1884). *Custom and myth*. Longmans, Green and Co.
- Mondal, D. (2021). The forgotten Bengali cubist artist: Gaganendranath Tagore. *Journal of Research in Humanities and Social Science*, 9(3), 35–37.
- Orlik, A. (1965). Epic laws of folk narrative. In A. Dundes (Ed.), *The study of folklore* (pp. 129–141). Prentice-Hall.
- Sen, N. (1992). *Bangla Shishu Sahitya: Tathya, Tattva, Rup o Bishleshan*. Duthipatra.
- Sircar, S. (2018). (Trans. & Annot.). *Fantasy fictions from the Bengal Renaissance: Abanindranath Tagore, The Make-Believe Prince – Gaganendranath Tagore, Toddy-Cat the Bold*. Oxford University Press.
- Steel, F. A., & Temple R. C. (1884). *Wide-awake stories: A collection of tales told by little children, between sunset and sunrise, in the Panjab and Kashmir*. Education Society's Press.
- Zipes, J. (2012). *The irresistible fairy tale: The cultural and social history of a genre*. Princeton University Press.

Nowoczesność tradycyjnej humanistyki

Wróblewska, V. (red.). (2019). *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1–3). WN UMK.

Abstrakt:

Słownik polskiej bajki ludowej pod redakcją Violetty Wróblewskiej (2019) nawiązuje do metodologii Aarnego i Thompsona, a w odniesieniu do badań rodzimych – strukturalistycznego podejścia Krzyżanowskiego, wykorzystuje również nowoczesne narzędzia interpretacyjne wypracowane na gruncie kulturowej teorii literatury, folklorystyki antropologicznej, narratologii, etnografii, etnolingwistyki i dialektologii. Tak różnorodne narzędzia umożliwiły wszechstronną interpretację motywów, zjawisk, konwencji i gatunków bajki ludowej, zagadnień kulturowych, językowych i literackich. Zasadniczym celem przedsięwzięcia była analiza zagadnień związanych z bajką polską: interpretacja zróżnicowanych terytorialnie najsłynniejszych motywów zapisanych w dokumentach źródłowych z XIX i XX wieku, analiza komparatystyczna polskiej bajki ludowej ze zbiorami europejskimi oraz Biblią i tradycją chrześcijańską (np. żywotami świętych), a także analiza obecności motywów bajkowych w nieludowych tekstach i zjawiskach kultury współczesnej, przede wszystkim popularnej i zorientowanej na publiczność dziecięco-młodzieżową.

Słowa kluczowe:

folklor, kultura dziecięca i młodzieżowa, kultura popularna, polska bajka ludowa, Violetta Wróblewska

* Grzegorz Leszczyński – prof. dr hab., pracuje na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego (jako kierownik Zakładu Literatury Popularnej, Dziecięcej i Młodzieżowej w Instytucie Literatury Polskiej oraz dyrektor Centrum Języka Polskiego i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców Polonicum). Jego zainteresowania badawcze obejmują literaturę dla dzieci i młodzieży oraz literaturę drugiej połowy XIX wieku. Kontakt: gmluszcz@uw.edu.pl.

The Novelty of Traditional Humanities

Wróblewska, V. (Ed.). (2019). *Słownik polskiej bajki ludowej* (vol. 1–3). WN UMK.

Abstract:

Słownik polskiej bajki ludowej [A Dictionary of Polish Folktale], edited by Violetta Wróblewska (2019), draws on Aarne's and Thompson's methodology, and in relation to native studies – on Krzyżanowski's structuralist approach. It also makes use of modern interpretative tools developed on the ground of cultural literary theory, anthropological folkloristics, narratology, ethnography, ethnolinguistics, and dialectology. Such diverse tools enabled a comprehensive interpretation of motifs, phenomena, conventions and genres of folktales, cultural, linguistic, and literary issues. The main goal of the project was the analysis of issues connected with Polish folktales: an interpretation of the most famous territorially diversified motifs written down in source documents from the 19th and 20th century, a comparative analysis of Polish folktales with European collections as well as the Bible and Christian tradition (e.g. lives of saints), and also an analysis of the presence of folktale motifs in non-folk texts and the phenomena of contemporary culture, especially popular and oriented towards children and young audiences.

Key words:

folklore, children's and young adult culture, popular culture, Polish folktale, Violetta Wróblewska

Literaturoznawstwo XXI wieku jest zorientowane na reinterpretację zjawisk, wydobywanie nieoczywistych treści dzięki stosowaniu nowych narzędzi poznawczych, analizowanie sensów nieobecnych w horyzoncie wcześniejszych rozpoznań. Bruno Schulz (1936/2012) pisał przed laty: „Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste” (s. 467). Humanistyka penetruje rzeczywistość właśnie w ten sposób, że poszukuje jej sensu i istoty. Stąd nieustanna zmiana perspektyw, metod, instrumentarium analitycznego. Jeśli więc podważać naukowość tradycyjnie rozumianej humanistyki, co bywa dziś podnoszone, to jedynie w taki sposób, jak zrobił to Michał Paweł Markowski (2013), negując konsekwentnie jej naukowość w każdej postaci i w każdym obszarze. Jak dowodzi badacz, humanistyka zorientowana jest na subiektywizm dociekań i przeżywania, a nie na obiektywizm też. Humanista sam jest bowiem instrumentem, mikroskopem, „szkiełkiem i okiem”, przez które dokonuje skazanych na egocentryzm obserwacji: „[...] nikt nie zajmuje się w humanistyce tym, co nie ma dla niego osobistego znaczenia” (s. 39). Nie oznacza to dekonstrukcji samej humanistyki, dążenia do jej wyrugowania poza obszar życia społecznego, przeciwnie – zgodnie z tezą Markowskiego – „nauki

humanistyczne, jako przestrzeń otwarcia na to, co jeszcze nie ma nazwy, a co możliwe jest dzięki interpretacji, stojąc po stronie nieoczywistości, stoją jednocześnie po stronie życia. Z tego względu są absolutnie niezastępowalne [...]. [Humanistyka] ma być tym, co przywraca nadzieję. Na co? Na to, że uprawianie humanistyki ma coś wspólnego z życiem” (s. 388–389). Jeśli zestawić bliskie sobie tezy Schulza i Markowskiego, okaże się, że uprawianie humanistyki nie tylko „ma coś wspólnego z życiem”, lecz także jest życiem samym, jedną z form naszego bytowania indywidualnego i społecznego, zarówno sposobem przeżywania doświadczeń, zdeprecjonowanym urzędniczą pragmatyką awansów, tytułów i magicznych punktów za publikacje, jak i przede wszystkim gromadzenia wniosków z tych doświadczeń płynących.

Wymaga to oparcia w badaniach podstawowych. Ich prowadzenie jest zadaniem fundamentalnym, a jednocześnie metodologicznie złożonym, interdyscyplinarnym, niekiedy transdyscyplinarnym (Tabaszewska, 2013, s. 6–7). Tę oczywistą prawdę aktualizuje *Słownik polskiej bajki ludowej* pod redakcją naukową Violetty Wróblewskiej (2019), trzytomowe dzieło zespołu autorów, z jednej strony kontynuujące znakomitą tradycję folklorystyki polskiej (Kapełus, Krzyżanowski, 1970, 1982) i europejskiej (Cocchiara, 1971), z drugiej – wpisujące się w jej współczesną panoramę (Kowalski, 1990). Pomyślany jako kompendium źródłowe i interpretacyjne zarazem, *Słownik...* przynosi ustalenia wykraczające poza rozwinięcie i reinterpretację rozpoczętego przed kilkudziesięciu laty wielkiego przedsięwzięcia owocującego fundamentalnymi tomami *Polskiej bajki magicznej w układzie systematycznym* Juliana Krzyżanowskiego (1942, 1963). Autor, podejmując pionierskie przedsięwzięcie, stosował instrumentarium wypracowane przez współczesnych mu strukturalistów, nawiązywał do powszechnie wówczas stosowanej metodologii Antiego Aarnego i Stitha Thompsona (Krzyżanowski, 1965), wykorzystywał narzędzia filologiczne. Autorzy *Słownika...* korzystają z tego samego zespołu narzędzi interpretacyjnych, poszerzając ich spektrum o współczesne metodologie, wypracowane na gruncie kulturowej teorii literatury, folklorystyki antropologicznej (Sulima, 2006), narratologii, nowoczesnej genologii, etnografii, etnolingwistyki i dialektologii. Tak różnorodne narzędzia umożliwiły wszechstronną interpretację motywów, zjawisk, konwencji i gatunków bajki ludowej, zagadnień kulturowych, językowych i literackich.

Korpus książki, zarówno w jej wersji drukowanej, jak i online¹, tworzą ułożone alfabetycznie hasła problemowe i analityczno-opisowe. Pierwsza gru-

¹ Wersja elektroniczna pojawiła się przed edycją papierową: <https://bajka.umk.pl/> (pobrane 29 grudnia 2021).

pa haseł to fundamentalne studia, w których zebrano dotychczasowe koncepcje i wprowadzono nowe rozróżnienia typologiczne, omówiono nurty, tematy, charakterystyczne, dominujące motywy, a także związki bajki ludowej z dawnym i współczesnym kontekstem kultury oficjalnej. Zasadniczym celem przedsięwzięcia było objęcie całościowym spojrzeniem różnych zagadnień związanych z bajką polską: interpretacja zróżnicowanych terytorialnie najsłynniejszych motywów zapisanych w dokumentach źródłowych z XIX i XX wieku, analiza komparatystyczna polskiej bajki ludowej ze zbiorami europejskimi oraz Biblią i tradycją chrześcijańską (np. żywotami świętych), a także analiza obecności motywów bajkowych w nieludowych tekstach i zjawiskach kultury współczesnej, przede wszystkim popularnej i zorientowanej na publiczność dziecięco-młodzieżową.

Autorzy zdecydowali się na pozostawienie tekstów ludowych w ich surowej wersji językowej, chciałoby się powiedzieć archaicznej, bliskiej zapisom źródłowym. Daje to znakomite efekty, nie tylko dokumentacyjne, lecz także literackie i semantyczne. Bajka wyzbyta trywializującego, niekiedy wręcz infantylizującego przekaz adaptacyjnego szlif (Chrobak, Wądołny-Tatar, 2016), pozbawiającego opowieści ich naturalnej faktury językowej, okazuje się nadzwyczaj nośna pod względem ekspresji narracyjnej. Pozostaje głęboko refleksyjna, wrosnięta w tkankę ludowego światopoglądu i ludowej wizji świata, w której to, co realne, splata się z tym, co wyimaginowane, dopowiedziane przez wyobraźnię, lęk i myślenie magiczne. Niekiedy oryginalny, „przaśny” język bajek, tak bardzo nieprzezroczysty we współczesnym odbiorze, bywa wartością samą w sobie, pozwala uchwycić rytm i linię melodyczną przekazu, zapatrzenie gawędziarza w fakturę i brzmienie słowa, wyraziste, mocne linie emocji narracyjnych wyrażonych przez staranny, zweryfikowany powtarzalnością kształt idiolektu. Są to wartości nieobecne w audiowizualnej wrzawie współczesności. Cytacje przywoływane przez autorów haseł w kontekście analiz źródłowych jako egzemplifikacje procesów, zjawisk, rozkładu akcentów narracyjnych czy przebiegu wątków fabularnych i charakterystyki motywów statycznych nie tracą samoistnej wartości literackiej. Zapewne niejedynym przypadkowym czytelnikiem, a już z całą pewnością doświadczonym badacz, skuszonym wyimkami z ludowych opowieści, sięgnie do wersji pełnych, dostępnych w zapisach XIX- i XX-wiecznych, w nagraniach przechowywanych w muzeach regionalnych. Wszędzie tam dotarli autorzy *Słownika...*, przecierając szlaki następcom, którzy zebrany materiał źródłowy będą poddawali interpretacjom, zgłębiając warstwy ludowej wyobraźni, kultury, ludowych wierzeń i językowego obrazu świata, kulturowych konstruktów dobra i zła, męskości i kobiecości, porządku życia i śmierci.

Lektura haseł omawiających motywy charakterystyczne dla bajki ludowej niesie trudne do przezwyciężenia poczucie utraty, zapomnienia, marginalizacji ludowych opowieści we współczesnej kulturze, a co szczególnie bolesne – trywializacji zawartego w nich uniwersum prawd, wiar i mądrości, nierozzerwalnie splecionego ze sferą praktyk rytualnych, czynności obrzędowych, przeświadczeń i wyobrażeń o świecie i człowieku, wyposażającą przekazywane opowieści w treści naddane. Przed kilku laty Wróblewska (2014) ogłosiła monografię *Od potworów do znaków pustych*, w której dowodziła, że postaci wywiedzione z ludowej demonologii straciły głębię i symboliczną wymowę, uległy procesom karlenia, banalizacji i infantylizacji w kulturze popularnej i literaturze dziecięcej. Jeszcze przed stu – stu kilkudziesięciu laty opowieści ludowe funkcjonowały w kulturze oficjalnej w dwóch siostrzanych, równoległych formach. Z jednej strony w obiegu wysokoartystycznym i dziecięcym wydawano zbiory lub wyimki ze zbiorów Romana Zmorskiego, Antoniego Glińskiego i Józefa Lompy, a także adaptacje autorstwa Kraszewskiego i Kasprowicza, reprezentujące ludowość względnie bliską oryginalnemu jej kształtowi, surowemu, nierzadko posępnemu, z drugiej zaś strony, równoległe – zinfantylizowane trawestacje pióra pisarzy *minorum gentium*: Jadwigi Warnkównej, Ludwika Anczyca i Jadwigi Chrzęszczewskiej, pisane *ad usum Delphini*, ku uciechu wychowawców i nauce „młodzi kwitnącej”. Od połowy XX wieku ten pierwszy nurt, bliski źródłom ludowym, blednie i zamiera, z rzadka reaktywowany przez takich pisarzy jak Zdzisław Nowak (*Diabelski strzelec. Polskie baśnie i legendy*, 1991) czy Ewa Nowacka (*Bożęta i my*, 1998). *Słownik polskiej bajki ludowej* o tych ludowych fundamentach nie tylko przypomina, lecz także interpretuje je i porządkuje. Autorzy nie stawiali sobie za cel skatalogowania wszystkich motywów, przeciwnie: wybierają motywy te najliczniej reprezentowane, powtarzalne, żywo obecne w obiegu bajkowym, w literaturze popularnej i dziecięcej, w różnego rodzaju nawiązaniach literackich i kulturowych. Są to więc prace badawcze prowadzone z pietyzmem, rzetelnością i troską o przedstawienie ludowego źródła w jego możliwie najbardziej wyrazistej postaci, z określeniem wariantów regionalnych, zakresu występowania w tekstach kultury, adaptacjach i trawestacjach.

Nazewnictwo gatunków bajki ludowej przejęto od Krzyżanowskiego (1980), który do typologii Aarnego i Thompsona odwoływał się wielokrotnie i dosłownie do ostatnich swoich prac wskazywał na jej trafność. To rozwiązanie pozwoliło z jednej strony na uniknięcie stosowania skomplikowanych odniesień do różnorodnych koncepcji, prowadzenia tzw. dyskusji wyników i budowania nowych definicji uwzględniających dotychczasowe koncepcje typologiczne, z drugiej – na bezpośrednie wykorzystywanie narzędzi folklorystycznych,

które, zastosowane w procesie opisu, analizy i interpretacji bajki jako opowieści ustnej (i jej pisanej wersji), są dostatecznie precyzyjne i wykorzystywane przez różne dyscypliny (genologię folklorystyczną, etnografię, antropologię kulturową, komparatystykę). Przykładem takiego postępowania interpretacyjnego jest hasło *Adaptacja bajki ludowej*, uwzględniające najnowsze ustalenia związane z procesem, istotą i zakresem merytorycznym pojęcia „adaptacja” i wiążące je z analizowanymi zjawiskami kulturowymi. Skądinąd hasło to, szczególnie inspirujące, dowodzi, że w kulturze ludowej nie istnieje „przekaz kanoniczny” czy „wersja kanoniczna” jakiegoś motywu, przeciwnie: każdy motyw koncentruje się wokół konturowego centrum fabularnego, podlegającego nieustannym metamorfozom, przypominającego wypływającą z wulkanu lawę. Żaden motyw zawarty w bajce ludowej nie jest wierną kopią wersji wcześniejszych, niekiedy zbliża się do horyzontu reduplikacji, ale nigdy go nie przekracza (Ługowska, 1981), a nawet, jak pisze Weronika Kostecka (2014): „Koncepcja, zgodnie z którą identyfikacja «bazowej» struktury badanej opowieści umożliwiłaby odtworzenie oryginału, ma swoje źródła w romantycznej ideologii uznającej utwory tradycji ludowej za czyste i autentyczne, będące prawdziwym «głosem ludu», baśnie literackie zaś za wtórne, «skażone»” (s. 60).

Na próżno bracia Grimmowie zbierali po kilka wersji opowieści, by odrzucić to, co w różnych wersjach motywu jednostkowe i niepowtarzalne. Ten brak tekstu kanonicznego (czy kanonicznej wersji motywu) dotyczy nie tylko bajki ludowej czy – szerzej – improwizowanych tekstów funkcjonujących w formie oralnej. Literatura zorientowana na czytelnika dziecięcego też jest taką galaktyką, w której żadne ze słońc nie ma charakteru centralnego. Wszystko ulega tu przetworzeniom, wszystko można opowiedzieć na nowo, w nowej odsłonie, w nowym czasie, pod wpływem nowych impulsów, potrzeb czy oczekiwań kręgu odbiorców. Tak było zawsze, odkąd tylko można mówić o literaturze dziecięcej. Pierwsza adaptacja *Przygód Robinsona Kruzo*e Daniela Defoe (1719) ukazała się w tym samym roku, co dzieło oryginalne, bez wiedzy i zgody autora i wydawcy (Waxmund, 1987, s. 86–90). Później było już tylko gorzej: najróżniejsze przeróbki i tawestacje liczyć można już nie w dziesiątkach, a w setkach tytułów (Ruszała, 2000). Nierzadko XIX-wieczni pisarze, nie licząc się z wersjami oryginalnymi, przerabiali bajki ludowe na najróżniejsze sposoby – niekiedy na tyle daleko i swobodnie, że odniesienie do źródła sugerowała jedynie metatekstowa wzmianka typu „naśladowane z opowieści gminnej”. Bywało bowiem, że ani imiona, ani fabuła, ani sytuacje, w których znaleźli się bohaterzy, ani miejsca akcji nie przypominały w niczym ludowych pierwowzorów. Literatura i książka dziecięca jest współczesnym odpowiednikiem tych właśnie procesów wiecznych zmian, wiecznych nieskrępowanych niczym operacji na

tekstach. Teksty kultury ludowej były autentyczne, a w przypadku zinfantyli-zowanych adaptacji na potrzeby literatury dziecięcej przeciwnie – najczęściej odbierały i odbierają rzeczom źródłowym oryginalność i spontaniczność. Zawsze górują tu bowiem pożytek dydaktyczny lub względy merkantylne.

Efektem wieloletniej pracy zespołu autorów *Słownika...* jest doprecyzowanie szeregu pojęć, niezbędnych w badaniach folklorystycznych, literaturoznawczych i kulturoznawczych. Przykładowo obszerne hasło *Bajarz/gawędziarz* zawiera interesującą typologię oralnych narratorów, nazywanych w licznych temu zagadnieniu poświęconych pracach badawczych storytellerami, narratorami, opowiadaczami; dla analizy sztuki opowiadania i narratologicznej interpretacji bajki tego typu hasła mają znaczenie podstawowe, podobnie jak hasło *Gawęda* czy też – w innym już zakresie – hasła *Sacrum w bajce ludowej*, *Słowo w bajce ludowej*, *Seksualność*, *Troistość* (jedna z cech dystynktywnych fabuły i dominanta kompozycyjna tekstu). Przywołane wyżej przykładowe hasła mają charakter studiów folklorystyczno-literaturoznawczych w wielu wypadkach dosłownie pionierskich (jak w przypadku haseł *Bajka ludowa a Biblia*, *Bajka ludowa i technologie cyfrowe*, a także haseł omawiających zróżnicowanie regionalne bajki i występowanie tekstów bajkowych w kulturze poszczególnych epok – od średniowiecza po współczesność). Hasło poświęcone obecności bajki w literaturze zorientowanej na dziecięcą i młodzieżową publiczność czytającą – zarówno jako gatunku i konwencji, jak i rezerwuaru motywów ludowych – jest jednym z fundamentalnych studiów historycznoliterackich poświęconych temu zagadnieniu. Autorka hasła, Violetta Wróblewska, eksponuje rolę wielkich pisarzy, szczególnie Marii Konopnickiej, w redynamizacji struktur gatunkowych, a także przekształceniu konstruktowi książki dziecięcej. Wiele miejsca poświęca typizacji nurtów i charakterystyce najbardziej dominujących: estetycznego i karnawałowego, wydobywa najczęściej obecne motywy, wskazuje na gry intertekstualne z tradycją. Godne odnotowania jest umieszczenie w hasle zjawisk współczesnych, szczególnie tych, które sytuują się na pograniczu literatury fantastycznej i kultury popularnej – takich jak proza Jacka Piekary, Anny Brzezińskiej i Andrzeja Sapkowskiego, stanowiąca swoisty znak czasu. Z recenzenckiego obowiązku odnotowuję drobną pomyłkę: autorstwo *Porwania w Tiutiurlistanie* przypisano Bogusławowi Żurakowskiemu, badaczowi literatury dziecięcej, zamiast Wojciechowi Żukrowskiemu (Wróblewska, 2019, s. 180), ale tego typu przeoczeń adiustacyjnych trudno uniknąć w rozbudowanej, wielowątkowej syntezie.

Analizy i interpretacje daleko wykraczają poza horyzont wyznaczony przez materiał literacki polskich bajek ludowych. Autorzy sięgają do najdawniejszych zapisków i wzmianek o postaciach czy motywach – np. w hasle

Bazyliżek znajdziemy odwołania do Pliniusza Starszego i Solinusa, heraldyki miejskiej i tradycji oralnych opowieści miejskich, do utworów Seweryna Zenona Sierpińskiego, Stanisława Duńczewskiego, Daniela Sennerta, Jakuba Kazimierza Haura i Benedykta Chmielowskiego, nie mówiąc, oczywiście, o odniesieniach do źródeł polskich, dzieł Romana Zmorskiego i Oskara Kolberga. Opracowanie niektórych haseł, takich jak *Kobieta*, *Księżyc*, *Smok* czy *Życzenie*, wymagało przede wszystkim działań selekcyjnych – materiał literacki jest tak bogaty i wielokształtny, że samo jego omówienie starczyć by mogło na odrębne studium analityczne – wystarczy przypomnieć, że o samej tylko klątwie i związanych z nią formach językowych i wierzeniach Anna Engelking (2000) napisała obszerną monografię *Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*.

Zmarły przed dziesięciu laty Piotr Kowalski (2004), wybitny folklorysta i kulturoznawca, pisał w jednej ze swoich ostatnich prac: „Kultura ludowa umarła już dawno, ale – jak się wydaje – trudno znaleźć kogoś, kto spełni ostatnią wobec niej powinność; zapewne wciąż jeszcze zbyt wielkie są możliwe korzyści, jakie można czerpać z podtrzymywania złudzeń co do jej wiecznotrwałości i wartości niepodlegających destrukcyjnemu działaniu czasu” (s. 145). Wydanie *Słownika polskiej bajki ludowej* jest tą właśnie „ostatnią powinnością”, którą ma współczesność wobec przeszłości: ocaleniem i skupionym rozpoznaniem twórczych ścieżek zrodzonych z ludzkich wyobrażeń, lęków i niepokojów, zdziwień i zachwyty. I to jest jedno z najważniejszych zadań humanistyki: uczestniczyć nie w tańcu śmierci, lecz w rytuale Nietzscheańskiej „wiedzy radosnej”. Przeszłość kultury jest przecież jednocześnie jej przyszłością.

Bibliografia

- Chrobak, M., Wądolny-Tatar, K. (red.). (2016). *Światy dzieciństwa. Infantylicyzacja w literaturze i kulturze*. TAIWPN Universitas.
- Cocchiara, G. (1971). *Dzieje folklorystyki w Europie* (W. Jekiel, tłum., J. Krzyżanowski, wstęp). PIW.
- Engelking, A. (2000). *Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*. „FUNNA”.
- Kapełuś, H., Krzyżanowski J. (red.). (1970). *Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1863*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kapełuś, H., Krzyżanowski J. (red.). (1982). *Dzieje folklorystyki polskiej 1864–1918*. PWN.
- Kostecka, W. (2014). *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*. Wydawnictwo SBP.
- Kowalski, P. (1990). *Współczesny folklor i folklorystyka. O przedmiocie poznania w dzisiejszych badaniach folklorystycznych*. PTL.

- Kowalski, P. (2004). *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*. WUJ.
- Krzyżanowski, J. (1962). *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* (t. 1, wątki 1–999). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Krzyżanowski, J. (1963). *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* (t. 2, wątki 1000–8256). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Krzyżanowski, J. (1965). Bajka ludowa. W: J. Krzyżanowski, (red.) *Słownik folkloru polskiego* (s. 27–57). Wiedza Powszechna.
- Krzyżanowski, J. (1980). W *świecie bajki ludowej* (H. Kapeliński, red., wstęp). PIW.
- Ługowska, J. (1981). *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Markowski, M. P. (2013). *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*. TAIWPN Universitas.
- Ruszała J. (2000). *Robinsonada w literaturze polskiej. Teoria, typologia, bohater, natura*. Wydawnictwo Uczelniane WSP.
- Schulz, B. (1936). Mityzacja rzeczywistości. W: K. Hagermajer-Kwiatek, A. Karpowicz, J. Kowalska-Leder, (red.) *Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów* (s. 467–468). Wydawnictwa UW. (wyd. oryg. 1936).
- Sulima, R. (2006). Folklorystyka i etnolingwistyka a horyzont poznawczy antropologii kultury. *Etnolingwistyka*, 18, 121–128.
- Tabaszewska, J. (2013). „Wędrujące pojęcia”. Koncepcja Mieke Bal – przykład interczy transdyscyplinarności?. *Studia Europaea Gnesnensia*, 8, 113–130.
- Waksmund, R. (1987). *Nie tylko Robinson, czyli o oświeceniowej literaturze dla dzieci i młodzieży*. Młodzieżowa Agencja Wydawnicza.
- Wróblewska, V. (2014). *Od potworów do znaków pustych. Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*. WN UMK.
- Wróblewska, V. (red.). (2019). *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1–3). WN UMK.

PRL w literaturze i literatura w PRL-u

Chrobak, M. (2019). *Bohater literatury dziecięcej i młodzieżowej z okresu PRL-u. Między kreacją a recepcją*. WN UP.

Abstrakt:

Tematem artykułu recenzyjnego jest monografia *Bohater literatury dziecięcej i młodzieżowej z okresu PRL-u. Między kreacją a recepcją* autorstwa Małgorzaty Chrobak (2019). W artykule zostały poddane analizie poszczególne rozdziały monografii, w których Chrobak omawia problematykę percepcji PRL-u we współczesnej literaturze dla młodych czytelników, kulturę czytelniczą młodzieży w okresie Polski Ludowej oraz – na licznych przykładach – ukazuje bohaterów powieści dla dzieci i młodzieży wydanych w latach 1956–1989, najwięcej uwagi poświęcając zagadnieniom inicjacji. Zdaniem autorki artykułu, monografia uzupełnia stan badań nad twórczością lat PRL-u oraz jego obrazem w literaturze współczesnej.

Słowa kluczowe:

bohater literacki, inicjacja, Małgorzata Chrobak, literatura dla dzieci i młodzieży, Polska Rzeczpospolita Ludowa

The Polish People's Republic in Literature and Literature in the Polish People's Republic

Chrobak, M. (2019). *Bohater literatury dziecięcej i młodzieżowej z okresu PRL-u. Między kreacją a recepcją*. WN UP.

Abstract:

The subject of the review article is a scholarly monograph *Bohater literatury dziecięcej i młodzieżowej z okresu PRL-u. Między kreacją a recepcją* [The Protagonist of Children's and Young Adult Literature from the Period of the Polish People's Republic: Between Creation and Reception] by Małgorzata Chrobak (2019). The

* Anna Babula – mgr, pracuje w Bibliotece Publicznej m.st. Warszawy – Bibliotece Głównej Województwa Mazowieckiego. Jej zainteresowania obejmują historię oraz teorię literatury dziecięcej. Kontakt: anna.babula@365.koszykowa.pl.

article analyses the chapters of the monograph in which Chrobak elaborates on the subject of perception of the PRL reality in contemporary literature for young readers, the reading culture in the PRL, and – on numerous examples – depicts protagonists in novels for children and young adults written between 1956 and 1989, emphasising the issue of initiation. According to the author of the article, the monograph complements the state of research on the literary work in the PRL period and the PRL reality in the contemporary literature.

Key words:

literary protagonist, initiation, Małgorzata Chrobak, children's and young adult literature, Polish People's Republic

Celem rozprawy *Bohater literatury dziecięcej i młodzieżowej z okresu PRL-u. Między kreacją a recepcją* Małgorzaty Chrobak (2019) jest próba monograficznego ukazania portretu młodego bohatera w wybranych książkach dla dzieci i młodzieży wydanych w latach 1956–1989, a przede wszystkim tych jego aspektów, które odzwierciedlają przemiany społeczno-obyczajowe w Polsce drugiej połowy XX wieku. Autorka przybliży postaci utrwalone w potocznej pamięci jako „bohaterowie tamtych czasów” (s. 23). Przygląda się ich codzienności, analizuje „mowę stroju”, przestrzeń domową, lokalną i szkolną, nudę i „nicnierobienie”. Dużo uwagi poświęca zagadnieniom inicjacji, tajnym związkom, pierwszej miłości, konfliktom międzypokoleniowym oraz inności i obcości.

Monografia składa się z *Wprowadzenia*, czterech rozdziałów – każdy z nich obejmuje mniejsze jednostki poświęcone innemu zagadnieniu – oraz *Zakończenia*. Mimo że we *Wprowadzeniu* badaczka zaznacza, że przedmiotem jej zainteresowania będzie proza wydana w latach Polski Ludowej, pierwszy rozdział, zatytułowany *(Nie)pamięć PRL-u. Między egzotyzacją a sitcomizacją*, dotyczy problematyki PRL-u we współczesnej literaturze dziecięcej i młodzieżowej. Chrobak wyróżnia w niej dwa nurty: sentymentalny i rozrachunkowy. Omawia książki o charakterze autobiograficznym (seria *Kiedy byłem mały / Kiedy byłam mała* Grzegorza Kasdepkego i Anny Onichimowskiej – 2009, Michała Rusinka i Joanny Olech – 2010; *Warszawa* – literacko-fotograficzny projekt Grażki Lange i znanych warszawiaków – 2015; *Krasnale i olbrzymy* Joanny Papuzińskiej – 2015; *Zielone pomarańcze, czyli PRL dla dzieci* Anety Górnickiej-Boratyńskiej – 2011; *Banany z cukru pudru* Barbary Caillot Dubus i Aleksandry Karkowskiej – 2015) oraz literaturę beletrystyczną odwołującą się do wspomnień autorów (książki: *Kaktus na parapacie* Magdaleny Zarębskiej – 2011; *Dziewczynka ze złotym zębem* Andrzeja Marka Grabowskiego – 2016;

Jego wysokość Longin oraz *Longin. Tu byłem* Marcina Prokopa – 2014 i 2015). Polska Ludowa – która przypadła na lata dzieciństwa i młodości pisarzy (a te zazwyczaj kojarzą się z najszczęśliwszym okresem życia) – została ukazana w nich jako odległa, trochę dziwna, lecz niepozbawiona uroku kraina. Choć w przywołanych tytułach nie brakuje wspomnień biedy i opresyjności systemu, to wątki ideologiczne schodzą na drugi plan.

Bardziej krytyczny obraz rzeczywistości PRL-u można odnaleźć w powieściach dla starszej młodzieży (*Denim blue* Katarzyny Ryrych – 2015; *Teatr niewidzialnych dzieci* Marcina Szczygielskiego – 2016; *Skutki uboczne eliksiru miłości Doroty Combrzyńskiej-Nogali* – 2017; *Biały teatr panny Nehemias* Zuzanny Orlińskiej – 2017). Zgodnie z konwencją prozy historycznej przywołują one konkretne postacie i wydarzenia (np. demonstracje, strajki robotnicze, stan wojenny), w których bohaterowie biorą czynny udział. Do nurtu krytycznego autorka zalicza też serię biograficzno-historycznych komiksów *Marzi* Marzeny Sowy (pierwszy tom ukazał się w Polsce w 2007 roku) oraz teksty popularnonaukowe (*Solidarność 1980–1986. Krótka historia dla dzieci* Szymona Sławińskiego – 2014; *Mała książka o pewnej kurtynie, czekoladzie i wolności* Michała Rusinka – 2014; komiks 88/89 Michała Rzecznika i Przemka Surmy – 2014), będące pokłosiem ruchu lustracyjnego.

W dalszych częściach rozdziału Chrobak (2019) koncentruje się na do-
brach materialnych pojawiających się w książkach o czasach PRL-u – zarówno tych dostępnych na rodzimym rynku, jak i przywożonych z zagranicy: cytrusach, prawdziwej czekoladzie, zabawkach (lalki Barbie) czy ubraniach (lewisy). Składają się one na wizerunek bytowania przeciętnych polskich rodzin w tamtym okresie. Z książek wyłania się „obraz dzieciństwa trudnego, ubo-
giego, niemniej jednak szczęśliwego, które obfitowało w spontaniczne zabawy, przynoszące radość igraszki...” (s. 50). Przedmiotem rozważań autorki jest też najbliższe otoczenie młodocianego bohatera: mieszkanie, podwórko, ulice, lokalne sklepiki, park, miasto. „Małą ojczyznę” – okolice ulicy Marszałkowskiej w Warszawie – i przemiany, jakie w niej zachodzą w latach powojennych, badaczka omawia na przykładzie autobiografii Papuzińskiej *Krasnale i olbrzymy*. Na warszawską ulicę Wawelską, do Białegostoku, Krakowa, Zakopanego i Otwocka przenoszą czytelnika autorzy książek *Kiedy byłem mały / Kiedy by-
łam mała* – Kasdepke, Onichimowska, Rusinek i Olech. Przestrzeń młodych lat obejmuje też najbliższą rodzinę, szkolnych kolegów, domowe sprzęty, smaki i zapachy – wszystko, co składa się na wspomnienie dzieciństwa.

W podrozdziale *Egzotyczny świat* Chrobak (2019) zwraca uwagę na po-
sługiwanie się przez autorów opozycją: „wtedy” i „teraz”, dzięki której uwypu-
klają oni „różnice w standardach życia, mentalności, przede wszystkim jednak

podkreślają istnienie ogromnej przepaści dzielącej dawną technikę od obecnej” (s. 60). Brak podstawowych dziś mediów i urządzeń, a także ówczesna rzeczywistość, której częścią były pochody pierwszomajowe, akademie szkolne ku czci wodzów rewolucji, jesienne wykopki czy kolekcjonowanie opakowań po zachodnich produktach, czynią z epoki PRL-u krainę dziwną, egzotyczną, ale też zgrzebną. Ową niezwykłość badaczka omawia przede wszystkim na przykładzie książki *Kaktus na parapecie* Zarębskiej. Odpowiedzią na szarość Polski Ludowej był zachwyty nad przedmiotami „zza żelaznej kurtyny” (bohater *Denim blue* Ryrych marzy o oryginalnych lewisach). Fascynacji towarami z Zachodu nie ulega Rusinek w *Kiedy byłem mały*, w ironiczny sposób traktując pomoc docierającą z zagranicy do „wychudzonej ojczyzny”. Autorka zwraca też uwagę na sitcomizację PRL-u w literaturze dziecięcej i młodzieżowej, co niesie ryzyko uproszczeń, banalizacji, a nawet idealizacji czasów powojennych. Dostrzega ją w książkach *Tajemnica człowieka z blizną* Pawła Beręsewicza (2010) i *Denim blue* Ryrych oraz dwutomowym cyklu Prokopa o Longinie. Ich autorzy posługują się ironią, komizmem, parodią i karykaturą. Przygody bohaterów powieści stają się okazją do pokazania satyrycznego obrazu polskich rodzin okresu Polski Ludowej, a lekki ton narracji sprawia, że PRL nie jest straszna – to „najweselszy barak w obozie socjalistycznym”.

Drugi rozdział monografii, zatytułowany *O literaturze dla młodzieży w Polsce Ludowej*, otwiera omówienie pojęć młodości i młodzieży z perspektywy psychologicznej i socjologicznej, poczynając od *Historii dzieciństwa* Philippe’a Ariès’a (1960/2010), poprzez ruch skautowski, aż do opracowań współczesnych. Autorka podkreśla znaczenie rozprawy *Młodzież PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii* Hanny Świdry-Ziemby (2010) jako nieocenionego źródła wiedzy o młodzieży czasów PRL-u. W dalszej części książki Chrobak analizuje kulturę literacką nastolatków w latach 1945–1989. Przygląda się wybranym aspektom społecznego obiegu książki dla uczniów starszych klas szkoły podstawowej, czyli tendencjom, modom, konkursom, plebiscytom, inicjatywom wydawniczym, a także obecności literatury w prasie, radiu i telewizji. Omawia wyniki badań (prowadzonych m.in. przez Irenę Lepalczyk, Jolantę Ługowską, Annę Przeclawską, Irenę Sochę) przedstawiające preferencje czytelnicze młodzieży. Na ich podstawie określa zainteresowania literackie, ulubionych pisarzy i tytuły, zarówno lektur szkolnych, jak i książek do swobodnego czytania. Dużo miejsca poświęca czasopismom dziecięcym i młodzieżowym (przede wszystkim *Filipince*, *Płomykowi* i *Światu Młodych*), które były źródłem wiedzy o nowościach wydawniczych. Starły się kształtować kulturę czytelniczą młodzieży, zamieszczając na swych łamach fragmenty książek, ogłaszając konkursy czytelnicze dla młodych adeptów pióra oraz plebiscyty na najpoczytniejsze

książki (Chrobak przytacza wyniki konkursu „Orle Pióro” rozpisane przez *Plomyczek*). Obraz kultury literackiej autorka uzupełnia prezentacją Instytutu Wydawniczego „Nasza Księgarnia”, którego rola nie ograniczała się do wydawania książek, lecz wiązała się z animacją życia kulturalnego. Omawia cykl wydawniczy *Klub 7 przygód*, będący jedną z wielu inicjatyw „Naszej Księgarni”. Seria, w której ukazało się ponad 150 tytułów, obejmowała ważniejsze utwory współczesne dla starszych dzieci, w tym książki przygodowo-detektywistyczne Adama Bahdaja, Zbigniewa Nienackiego czy Edmunda Niziurskiego.

Dalszą część wywodu w tym rozdziale badaczka poświęca radiu i telewizji. Oba media – zwłaszcza bardziej dostępne radio – towarzyszyły nastoletnim bohaterom powieści młodzieżowych (np. *Podróż za jeden uśmiech* Bahdaja – 1964; *Koniec wakacji* Janusza Domagalika – 1966). Jako przykład kulturotwórczej roli telewizji Chrobak podaje magazyn edukacyjny *Ekran z bratkiem* (1967–1977), w którego ramówce ważne miejsce zajmował program o książkach Hanny Bielawskiej. Autorka, podsumowując tę część monografii, stwierdza, że książka literacka cieszyła się ogromnym szacunkiem wśród młodych ludzi, a lektura była najbardziej preferowanym sposobem spędzania wolnego czasu. Rozdział drugi kończy omówienie zagadnień dotyczących twórczości dla młodszych odbiorców. Chrobak przywołuje poglądy badaczy literatury (m.in. Alicji Baluch, Jerzego Cieślakowskiego, Grzegorza Leszczyńskiego, Joanny Papuzińskiej, Haliny Skrobiszewskiej, Ryszarda Waksmanda) dotyczące płynności granic między piśmiennictwem „dla dzieci”, „dla młodzieży” i „młodych dorosłych”.

Trzeci, najdłuższy rozdział monografii – *Bohater literatury młodzieżowej w obliczu inicjacji* – autorka poświęca różnym formom wchodzenia młodego protagonisty powieści w dorosłość. Analizuje dylogię Bahdaja – *Telemach w dżinsach* (1979) i *Gdzie twój dom, Telamachu?* (1982) – będącą odpowiedzią na postulowaną przez krytyków literatury konieczność „stworzenia portretu indywidualnego bohatera u progu dojrzałości” (Chrobak, 2019, s. 142). Piętnastoletni Maciej Łańko swoim robotniczym pochodzeniem, potrzebą zdobywania wiedzy, dążeniem do awansu społecznego, inteligencją, powagą i uczciwością sprostał ich wymaganiom. Polski Telemach wędruje w poszukiwaniu ojca, a jego podróż sprzyja przemianie osobowości. Na proces przechodzenia Maćka z niewinności do dojrzałości wpływ mają nie tylko spotykane w drodze osoby, lecz także przyroda. Inicjacja bohatera dokonuje się w mazurskim lesie i w Bieszczadach, gdzie przeżywa „męską” przygodę.

Inne przywołane przez autorkę pozycje, w których zmagania z siłami przyrody stają się sprawdzianem dojrzałości nastoletnich bohaterów, to *Powódź* Jerzego Szczygła (1970) i *Junak* Janiny Barbary Górkiewiczowej (1972). W drugiej

przemianę klasowego niedojdy Antka Kapusty w męczyznę przyspiesza walka z żywiołem wody – „męskie rzemiosło” (Chrobak, 2019, s. 161), w które wtajemnicza Antka ojciec, uprzednio zabierając go spod władzy matki. Drugim kluczowym momentem w życiu chłopca jest nagła śmierć rodzica, będąca „symbolicznym uśmierceniem starego porządku oraz otwarciem kolejnej fazy «podróży» dorastającego Antka” (s. 162), który przejmując rolę gospodarza. Podobne okoliczności inicjacji przedstawił Szczygieł w powieści *Powódź*. Nastoletni chłopcy zapuszczają się w niebezpieczne rejony grożącej wylaniem Wisły, by podpatrzeć pracę saperów wysadzających lód na rzece. Powodujące nimi ciekawość i chęć niesienia pomocy w akcji przeciwpowodziowej sprawiają, że „[t]ytułowa powódź stała się [...] jedną z pierwszych prób męskości w życiu bohaterów” (s. 168).

O ile podstawowe znaczenie inicjacji – czyli przekroczenie progu dorosłości – odnosi się do wszystkich członków społeczności, o tyle inicjacji rozumianej jako wejście do tajemnego stowarzyszenia doświadczają tylko wybrani. Autorka analizuje to zjawisko w podrozdziale *W tajnym sprzysiężeniu*. Niejako wstępem do niego jest podrozdział „*Szanowna, wszechobecna Nuda*”. Antidotum na emocjonalną pustkę okazuje się wola przeżycia ekscytującej przygody połączona z równie silną wolą samodzielnego decydowania o zainteresowaniach i czasie wolnym od nauki. Taką możliwość dają tajne związki, zwane bandami, gangami lub sprzysiężeniami. Do band należą bohaterowie *Awantury w Niekłaju* i *Siódmego wtajemniczenia* Niziurskiego (1962 i 1969) czy *Stawiam na Tolka Banana* Bahdaja (1967). Przynależność do męskiego bractwa bywa zarówno pragnieniem, jak i przymusem – bez tego nie da się przetrwać w szkole i na podwórku. Jednak niezależnie od powodów kierujących Gustawem Cykorzem, Światkiem Dauerem i Julkiem Seratowiczem wszyscy chcą doświadczyć przyjaźni z rówieśnikami i wspólnie przeżyć wielką przygodę. Jak konstatuje badaczka: „W przypadku nastolatków akces do wspólnoty sygnalizuje dorastanie, bo oznacza «wyjście z domu», uwolnienie się spod kurateli rodziców. Bycie w «bratnim związku» sprzyja swobodzie myślenia i działania” (Chrobak, 2019, s. 174).

Inicjacji rozumianej jako wejście do grupy towarzyszy obrzęd (gesty i tekst przysięgi) polegający na wtajemniczeniu nowego członka w kulturowane przez nią wartości. Nowicjusz wstępujący do męskiej bandy musi przejść duchową przemianę: pożegnać się z dotychczasowym życiem mięczaka czy mamin synka i stać się jednym z łobuziaków. Jako przykłady obrzędów inicjacyjnych Chrobak podaje sceny wstępowania do wspólnoty przez Julka Seratowicza ze *Stawiam na Tolka Banana* oraz Gustawa Cykorza z *Siódmego wtajemniczenia*. Autorka dużo miejsca poświęca wodzowi tajnej grupy i jego sprawności fizycznej, dającej mu przewagę nad resztą bandy. Wschodnie sztuki walki opanowali Kryśia Cuchowska z *Kapelusza za sto tysięcy* Bahdaja (1966), Tolek Banan

oraz bohaterowie powieści Aleksandra Minkowskiego: Lutosław Regut z *Kośmicznego sekretu Lutego* (1967) i Majka z *Szaleństwa Majki Skowron* (1972). Umiejętności boksowania swoją pozycję w grupie zawdzięcza Adam Gajewski z książki *Związek Sprawiedliwych* Ryszarda Liskowackiego (1969). Chrobak (2019) podkreśla, że „[s]porty walki, szczególnie boks, w okresie «małej stabilizacji» potwierdzały z jednej strony męskość, z drugiej polskość” (s. 188). Ich popularność – jako sposobu wkupienia się w łaski grupy – wykpił Niziurski w książce *Równy chłopak i Rezus* (1964).

W podrozdziale *Być jak Tolek Banan* w męskim dotychczas gronie pojawia się dziewczyna – Karioka, szefująca podwórkowej bandzie. To druga obok Krysi Cuchowskiej, bohaterki *Kapelusza za sto tysięcy* Bahdaja, chłopaczara. Zdaniem autorki, „[o]bydwie kreacje postaci podlotków ujawniają typową dla peerelowskiej prozy młodzieżowej tendencję do mizoginistycznego ukazywania kobiecości, szczególnie zaś jej zewnętrznych przejawów” (Chrobak, 2019, s. 182). Karioka szybko traci przywództwo na rzecz Szymona Krusza, czyli Tolkana Banana, harcerskiego instruktora. Wraz z tą zmianą członkowie bandy przechodzą kolejną inicjację – przystępują do pożyteczniej pracy dla ogółu. Według badaczki ten pozytywistyczny model inicjacji, rozumiany jako bycie użytecznym, został wykorzystany i zniekształcony przez twórców socrealistycznej literatury dla młodzieży, którzy lansowali „wynaturzoną wersję dojrzewania młodych bohaterów w warunkach komunizmu...” (s. 193). W rezultacie walczący o samodzielność nastolatki dorastali do uległości, przechodzili drogę „od awanturnika do harcerza”, jak np. Julek Seratowicz, który staje się wzorowym obywatelem Polski Ludowej.

W podrozdziale *Szaleństwa młodości (Koniec wakacji i Szaleństwo Majki Skowron)* autorka – na przykładzie dwóch wymienionych w tytule powieści Domagalika i Minkowskiego oraz *Jezióra osobliwości* Krystyny Siesickiej (1966) – analizuje serię „przeżyć inicjacyjnych”: problemy rodzinne, przyjaźń, pierwszą miłość i rozstanie. Nastoletni bohaterowie doświadczają kryzysu zaufania do rodziców. Będące ich udziałem kłopoty rodzinne sprawiają, że młodzi przekraczają próg bezpiecznego dzieciństwa. Zniszczenie gołębnika przez rozgoryczonego wizją rozvodu rodziców Jurka, bohatera *Końca wakacji*, inicjuje nowy etap w jego życiu, ale może być też rozumiane jako „młodzieńczy szal”. W kategoriach szaleństwa najbliższe otoczenie określa osobowość Majki Skowron, dziewczyny nieprzewidywalnej i zbuntowanej, ale też wrażliwej, inteligentnej i uczciwej. Na jej przykładzie „Minkowski uczy czytelnika świadomego i w miarę niezależnego sposobu myślenia, odpowiedzialności za każdą, nawet najdrobniejszą decyzję, postawy etycznej i antykonsumpcyjnej” (Chrobak, 2019, s. 207). Bohaterowie *Końca wakacji* i *Szaleństwa Majki Skowron*

doświadczają też pierwszego uczucia. Również tu – podobnie jak w przypadku dziewczyn-wodzów młodocianych band – autorka wspomina o mizoginistycznie nakreślonych postaciach bohaterek. Ela i Majka są bardziej doświadczone i odważniejsze obyczajowo od nieśmiałych chłopców. Pierwsze doświadczenia erotyczne to kolejna forma inicjacji – wstępu do świata dorosłych.

W ostatnim rozdziale monografii, zatytułowanym *Młodzieńczy bohater wobec rzeczywistości PRL-u*, przedmiotem badań Chrobak są różne aspekty dotyczące cielesności bohaterów (wygląd i ubiór) oraz ich najbliższego otoczenia (mieszkanie, dzielnica, boisko). Badaczka próbuje odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób wygląd postaci wiąże się jej tożsamością i funkcjonowaniem w życiu codziennym. Odwołuje się do twórczości Ireny Jurgielewiczowej, pisarki, która za pomocą gestów, mimiki i spojrzeń ukazuje złożoność ludzkich postaw i charakterów, a także różne reakcje na „obcość” drugiego człowieka. Sportretowani w powieściach *Ten obcy* (1961) i *Inna?* (1975) bohaterowie odbiegają od przeciętnych nastolatków. Ich odmienność dotyczy wyglądu: ciała i jego mowy, zwłaszcza twarzy, na której odbijają się emocje. W przypadku tytułowego protagonisty *Tego obcego*, czyli Zenka Wójcika, na plan pierwszy wysuwa się „nieufność spojrzenia” (Chrobak, 2019, s. 222). Sposób patrzenia ma podstawowe znaczenie w charakterystyce jego postaci i opisie relacji z otoczeniem. Danka, bohaterka powieści *Inna?*, gra rolę silnej dziewczyny, ale jej prawdziwa osobowość ujawnia się w niekontrolowanych gestach i naturalnym zachowaniu, gdy sądzi, że nikt jej nie widzi. Bohaterka tworzy fałszywą wizję siebie wobec innych dzieci – podobnie jak Zenek, który zachowuje się prawdziwie tylko w towarzystwie Uli.

W dalszej części rozdziału autorka poświęca uwagę tytułowym *Chłopcom z warszawskich ulic*. Są nimi bohaterowie powieści Adama Bahdaja i Hanny Ożogowskiej. W książce *Do przerwy 0:1* (1957) mieszkający w zrujnowanej kamienicy przy ulicy Górczewskiej Felek „Mandżaro”, Boguś „Perełka” i Maniuś „Paragon” czują silną więź z lokalną społecznością i miejscem zamieszkania, któremu daleko do wizji socjalistycznego miasta. W równie zniszczonej kamienicy, tym razem na Powiślu, mieszkają bohaterowie książki Ożogowskiej *Ucho od śledzia* (1964). W jedynym ocalałym z wojny mieszkaniu tłoczą się państwo Szafrancowie i ich sublokatorzy. Chociaż pochodzą z innych grup społecznych i inaczej reagują na zburzenie kamienicy, tworzą małą wspólnotę. Perypetie jednego z mieszkańców, nastoletniego Michała, pozwalają prześledzić proces wchodzenia w nową społeczność i dokonującą się pod wpływem jej członków pozytywną zmianę osobowości chłopaka.

Tematem ostatniej części tego rozdziału jest *Mowa stroju w prozie Adama Bahdaja*, przede wszystkim w powieści *Podróż za jeden uśmiech*. Według badaczki Bahdaj „należy do pisarzy wyjątkowo wyczulonych na estetyczną stronę

wyglądu swoich bohaterów, jego związek z ich statusem społecznym, symbolikę” (Chrobak, 2019, s. 234). Garderoba chłopców przemierzających autostopem Polskę jest elementem ich charakterystyki: wymuskany Duduś to maminsynek, wyluzowany Poldek – prawdziwy globtroter. W prozie Bahdaja pojawiają się też przedstawiciele młodzieżowych subkultur, które wyróżniają się określonym ubiorem, fryzurą i stylem bycia. Julek Wawrzusiak z *Do przerwy 0:1* to reprezentant bikiniarzy, utożsamianych – przez ówczesną propagandę i autora – ze światem przestępczym. Inne subkultury, takie jak przedstawieni w *Podróży za jeden uśmiech* „twistowcy” i „Meksykańczycy”, nie budzą negatywnych skojarzeń. Zarówno w tej książce, jak i w *Telemachu w dzinsach* Bahdaj daje też przegląd barwnej „mody autostopowej”.

W *Zakończeniu* Chrobak przytacza wypowiedź Krystyny Heskiej-Kwaśniewicz i Katarzyny Tałuc (2013), redaktorek *Literatury dla dzieci i młodzieży (1945–1989)*: „Literatura Polski Ludowej, która powstawała w latach 1945–1989, oddaliła się prawie w całości od współczesnych czytelników o tysiące lat świetlnych. Większość napisanych wtedy książek wydaje się już dzisiaj papierowa, martwa i czytelniczo nieatrakcyjna” (s. 241). Bohaterowie powieści dziecięcych i młodzieżowych doby PRL-u żyją w pamięci rodziców i dziadków, lecz nie znajdują zainteresowania u dzieci i wnuków, zaś współczesna literatura podejmująca temat Polski Ludowej w większości utrwała stereotypowe wyobrażenia państwa biedy i szarzyzny.

Monografia Chrobak stanowi wartościowe źródło wiedzy o literaturze dla młodych czytelników powstałej w latach Polski Ludowej. Jest wnikliwą, popartą licznymi przykładami analizą zagadnień dotychczas traktowanych z mniejszą dociekliwością. Uzupełnia stan badań nad twórczością lat PRL-u i z pewnością zainteresuje badaczy zarówno literatury dziecięcej i młodzieżowej, jak i piśmiennictwa okresu Polski Ludowej. Głównemu wątkowi monografii towarzyszą liczne nawiązania do źródeł z zakresu pedagogiki, psychologii i literaturoznawstwa. Autorka obszernie przywołuje też poglądy twórców, zarówno polskich, jak i obcych, co wzbogaca monografię i umożliwia czytelnikowi pogłębienie wiedzy. Można jedynie żałować, że przedmiotem swoich rozważań Chrobak uczyniła w większości książki przygodowe, detektywistyczne, z chłopięcym bohaterem (zwłaszcza powieści Bahdaja i Niziurskiego), a jedynie w kilku miejscach wspomniała o prozie dla dziewcząt. Zastanawia też struktura monografii, czyli umieszczenie rozdziału poświęconego literaturze powstałej w ostatnich latach, a traktującej o PRL-u, jako pierwszego. Może lepszym rozwiązaniem byłoby umieszczenie go na końcu jako podsumowanie rozważań.

Bibliografia

- Ariès, P. (2010). *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w czasach ancien régime'u* (M. Ochab, tłum.). Aletheia. (wyd. oryg. 1960).
- Chrobak, M. (2019). *Bohater literatury dziecięcej i młodzieżowej z okresu PRL-u. Między kreacją a recepcją*. WN UP.
- Świda-Ziemba, H. (2010). *Młodzież PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*. Wydawnictwo Literackie.
- Heska-Kwaśniewicz, K., Tałuć, K. (2013). Wstęp. W: K. Heska-Kwaśniewicz, K. Tałuć (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży (1945–1989). Tom 3* (s. 7–13). Wydawnictwo UŚ.



An Integrated Approach of Translation and Transmediation Studies in Children's Literature

Kérchy, A., & Sundmark, B. (Eds.). (2020). *Translating and transmediating children's literature*. Palgrave Macmillan.

Abstract:

The review article refers to the book *Translating and Transmediating Children's Literature*, edited by Anna Kérchy and Björn Sundmark (2020), underlining not only the main contents of this volume, but also reflecting on its contribution to increase the research in this field. The author stresses the variety of approaches and perspectives on the subject and the relevance of the contribution from different fields of research, including literary studies, linguistics, translation, education, visual arts, and media studies.

Key words:

Anna Kérchy, Björn Sundmark, children's and young adult culture, hybridity, interdisciplinarity, multimedia, translation, transmediation

Zintegrowane podejście do studiów nad przekładem i transmediacją w literaturze dziecięcej

Kérchy, A., & Sundmark, B. (red.). (2020). *Translating and transmediating children's literature*. Palgrave Macmillan.

Abstrakt:

Artykuł recenzyjny odnosi się do książki *Translating and Transmediating Children's Literature* [Tłumaczenie i transmediacja literatury dziecięcej] pod redakcją Anna Kérchy i Björna Sundmarka (2020). Celem tekstu jest nie tylko wskazanie

* Ana Margarida Ramos – PhD, works at the Languages, Literatures and Cultures Research Centre of the Department of Languages and Cultures at the University of Aveiro (Portugal). Her research interests include picturebooks and materiality, but also young adult fiction and the multimodal novel. Contact: anamargarida@ua.pt.

tematyki omawianego tomu, lecz także refleksja nad tym, do jakiego stopnia przyczynia się on do poszerzenia stanu badań w swojej dziedzinie. Autorka podkreśla różnorodność zaprezentowanych w monografii perspektyw badawczych oraz wagę podejścia do tematu poprzez wielorakie dziedziny naukowe, jak np. literaturoznawstwo, językoznawstwo, studia nad przekładem, pedagogika, sztuki wizualne czy medioznawstwo.

Słowa kluczowe:

Anna Kérchy, Björn Sundmark, kultura dziecięca i młodzieżowa, hybrydyczność, interdyscyplinarność, multimedia, przekład, transmediacja

Translating and Transmediating Children's Literature is a collection of essays, edited by Anna Kérchy and Björn Sundmark, and published by Palgrave Macmillan in 2020. The volume was included in the series *Critical Approaches to Children's Literature*, responsible, in the last years, for the publication of relevant contributions and innovative perspectives in the research field of children's literature. By focusing on a wide range of children's texts, including children's literature, films, and multimedia products, this series underlines the sophistication and complexity not only of children's literature, but also of its study and research, combining different theoretical approaches and methodological perspectives. Kérchy and Sundmark are established international scholars, authors and editors of numerous books and articles on children's literature. Recently, they organised a special issue of *Bookbird: A Journal of International Children's Literature* (2018/1), dedicated to translating and transmediating. Kérchy (2016) is also the author of the volume *Alice in Transmedia Wonderland: Curiouser and Curiouser New Forms of a Children's Classic*, while Sundmark, in addition to the 1999 publication of *Alice's Adventures in the Oral-Literary Continuum*, is also a member of the international project FanTALES – Fanfiction for the Teaching and Application of Languages through E-Stories, which aims at modernising the teaching of literature by addressing the new media literacy of adolescents and by using open tools for interactive storytelling.

The volume under analysis aims to reflect on the close relationship between translation and transmediation by analysing a wide set of examples that include classics of children's literature (such as *Der Struwwelpeter* by Heinrich Hoffmann, 1845, *Alice's Adventures in Wonderland* by Lewis Carroll, 1865, or *The Tale of Peter Rabbit* by Beatrix Potter, 1893), as well as other, less familiar works and contexts, such as those related to the use of translated Soviet science fiction in North Korea (Zur, 2020) or the relevance and purposes of Latin translations of contemporary children's texts (Miller, 2020), just to mention

two examples. Therefore, the volume's authors cover a wide variety of topics in different ways and from various perspectives, dealing with relevant and somehow overlooked questions and cultural practices that involve translation and/or transmediation procedures. The innovation of this volume especially consists in this mixed approach in which translation and transmediation are perceived as complementary and interconnected,¹ due to different levels of adaptation, reinterpretation, and transformation of a source text.

The editors carried out a wide variety of collaborations and projects throughout the years, including some international ones, such as the retranslation from 150 different languages into English of the Mad Tea Party chapter from *Alice's Adventures* – under the editorial supervision of Jon Lindseth and Alan A. Tannenbaum (2015) – as part of the celebration of the sesquicentennial anniversary of the publication of Carroll's classic. The volume *Translating and Transmediating Children's Literature* stands for the vast diversity of the authors included – from various countries and continents, dealing with different, yet complementary, perspectives on the subject, without losing its unity and coherence. It is relevant to underline not only the variety of the – more or less conventional – theoretical and methodological approaches used, but also the attention given to languages, literatures, and cultural contexts which are often forgotten or less known to an international audience, such as the North Korean (Zur, 2020), but also the Brazilian (Soares & Soares, 2020) or the Polish (Dybiec-Gajer, 2020; Rybicka-Tomala, 2020) ones.

The contemporary and relevant nature of the subject of this book derives mainly from the increasing interest in translation and adaptation, resulting from the globalisation phenomenon and the digital transformations it introduced in the literary panorama. But its trendiness also arises from an approach that involves several different participants in the literary process and in the book chain, including the mediating process of translation and transmediation, and the reader/user/'produser' as well. The importance of translation of children's literature is related to its circulation and promotion, to the valorisation and recognition of minority and neglected languages and cultures, and even to issues like interculturality or empathy. The valorisation and recognition of other pertinent elements taking part in the reading process, besides the literary text, are also a common aspect in several chapters, underlining the growing relevance of telling a story by the means of new or distinct formats, media platforms, and languages but also with the use of illustration and

¹ The way that translation frequently involves transmediation and transmediation can be considered a specific form of translation.

peritextual elements. The variety of approaches and perspectives on the subject addressed in this volume expresses not only its research potentials, but also the need of a multidisciplinary study on translation and transmedia procedures and their implications that may incorporate contributions from different fields of research, including literary studies, linguistics, translation, education, visual arts, and media studies, just to name a few.

The relationship between children's literature and other media is wide and involves not only translation and adaptation from one medium to another, but also the use of procedures and techniques from each other in a complex process of interchanges and contaminations. For instance, Markus Kuhn and Johann N. Schmidt (2014) refer the idea of 'analogies' to express the similarities between literary and filmic storytelling. The increasing relevance of adaptations of children's literature to the cinema, but to digital applications or computer and video games too, is also followed by the integration of aspects of other media in children's books, in an increasingly common trend of hybridity of genres, formats, and discourses. Intermedial studies have proved to be more productive when applied to the universe of children's literature, considering its intrinsically multimodal nature, dealing with questions of the relationship between literature and other forms of art, as well as adaptations to other media (Mackey, 2002). The status of the children's literature author itself has also been changing in some cases, given the writers' frequent collaborations in the process of adaptation, to just mention the work of Shaun Tan, Oliver Jeffers, Jannie Baker, or Brian Selznick.

Studies on transmedia narration (Ryan, 2014) are increasingly comprehensive and include a remarkable diversity of phenomena, from the mass media, such as television, radio, and, more recently, the internet, to more traditional artistic forms, such as literature, painting, or music. The concept of 'remediation' (Bolter & Grusin, 2000), which was used to explain the relationships between different media and the constant search to 'remedy' the limitations they present, has been replaced by that of 'intermediality,' which, according to Werner Wolf (2008), can be interpreted in a broad or restricted sense. In the first case, it can be understood as an equivalent form of intertextuality, first applied to the context of arts (interartistic relations) and, later, to the media. In the second case, it refers to the inclusion of more than one medium in each object or production. Wolf (2005) also defines a plethora of concepts to characterise different relationships between the media: 'plurimediality' applies to artistic objects that include various semiotic systems; 'transmediality' characterises narrative phenomena that are not linked to a specific medium; 'intermedial transposition' is used for adaptations from one medium to another; 'intermedial reference' applies to a text dealing with another medium as a theme, alluding to it, quoting it, or imitating it.

In this context, it is also relevant to underline the consequences of the presence and continuous spreading of narrative content across multiple media platforms. Defined as 'transmedia' or 'transmedial' narration, this concept was first coined and described by Henry Jenkins (2006), and it can be considered an important trend in contemporary culture, raising pertinent theoretical and methodological questions regarding its study, namely concerning the specificities of transmedia storytelling. The consequences in the reading process and in the teaching of literature are also an important perspective that deserves attention and the development of more studies, including on the reception or on the reader's response.

The studies included in the volume address these questions and others by considering interdisciplinary approaches to children's literature and culture as a development of a long and well-established line of studies in the field of translation and adaptation, including its more recent digital turn. The volume stands out by the way it explores the connections between translation and transmediation and by the way it applies them to the analysis of children's literature through specific examples and case studies from a wide variety of contexts.

The book is divided into five parts, each one including from two up to four chapters: (1) "Inter-/Intra-Cultural Transformations," (2) "Image-Textual Interactions," (3) "Metapictorial Potentialities," (4) "Digital Media Transitions," and (5) "Intergenerational Transmissions." Nevertheless, some chapters address questions related to other different sections, since they cross several perspectives and the boundaries between subjects are not completely closed. The volume opens with *Introduction* where the editors present not only the contents of the chapters, but also establish the founding ground for this complementary and combined approach towards translation and transmedia as a reciprocal and complementary method – clearly distinctive from previous studies, which mainly focused on issues such as the challenges of translation or the relevance of specific translations of children's books. Therefore, Sundmark and Kérchy (2020) aim to "contribute to the solidification of an emerging new research field by exploring the connections between translation *and* transmediation, covering a broad scope in terms of languages, dialects, and intermedial aspects [emphasis in original]" (p. 8).

The first part, entitled "Inter-/Intra-Cultural Transformations", includes four chapters. It starts with Clémentine Beauvais's (2020) proposal on the specificity of the British context regarding the unfortunate still residual presence of translated children's literature and on the expected benefits of translations in terms of the evolution of children's literature itself and of its market, research, and teaching. Hannah Felce (2020) reflects upon the relationships between the publication of a children's classic, first written in a minority language, and its translations and adaptations into new formats, including picturebooks, destabilising

a traditional distinction between the original text and secondary translations. Combining approaches from translation studies, adaptation studies, children's literature and children's literature translation studies, the author underlines the implications of the existence of different linguistic versions of a literary text and how its illustrations interact during the publishing process. Joanna Dybiec-Gajer (2020) analyses the Polish versions of *Struwwelpeter*, in order to identify the consequences of the changes introduced to the narrator's voice throughout time and to reflect on their implications in terms of the reading experience. This part, dedicated to inter-/intra-cultural transformations, ends with Dafna Zur's (2020) contribution, dedicated to explaining how the translation of Soviet texts into North Korean, during the 1950s, had an impact on the construction of national pride, as well as on education, by transmitting scientific knowledge and socialist values, with an impact on the emergent North Korean children's literature.

The second part – “Image-Textual Interactions” – includes three texts that deal differently with the relationship between words and pictures in the translation of children's literature. It opens with a chapter by Aneesh Barai (2020) who focuses on a James Joyce's story written to his grandson and which was transformed into an illustrated picturebook and translated into several languages. The analysis reflects on the challenges of translation and the role of illustration to reproduce verbal aspects. Björn Sundmark (2020) analyses the translation and visualisation of *The Hobbit* by Tolkien (1937) into Swedish, as well as Tove Jansson's illustrations, in order to portray the aesthetics of fantasy that, in some way, is still relevant in contemporary days. Finally, Anna Kérchy (2020) reflects upon the impossibility of translating nonsense by using a case study from Carroll's “Jabberwocky” and its Hungarian versions, underling the challenges posed by the interaction between verbal text, visual illustration, and oral performance.

The next section is dedicated to “Metapictorial Potentialities” and stresses the relevance of pictures in the translation process and/or multimedia adaptation, as well as in the re-illustration of a story. It includes a chapter by Petros Panaou and Tasoula Tsilimeni (2020) where they present a comparative analysis of source-text book covers and their Greek translations, illustrating the relevance of translated literature in the Greek context and how it influences national production. Karolina Rybicka-Tomala (2020) studies the process of republication and retranslation of children's literature classics, by focusing on the re-illustration process and its influence on the stories' content. By using some examples of the Polish versions of *Alice's Adventures in Wonderland*, she also explores the relationship with the Tenniel aesthetics and its adaptations.

The fourth section – “Digital Media Transitions” – compiles three chapters related either to the digital adaptations of texts or to the challenges of

translating a transmedia storyworld franchise. Cheryl Cowdy's (2020) chapter analyses the reader's responses to a multimodal novel available both in a traditional printed edition and in an iPad application, underlining the relevance of shared reading experiences, especially when dealing with traumatic themes. Dana Cocargeanu (2020) studies online translations of Beatrix Potter's stories in Romania, and the reason of these stories and translations' growing success, also establishing some comparison with their corresponding printed translations. Domingo Soares and Cybelle S. Soares (2020) analyse the Brazilian translations of special ethical issues present in the Star Wars transmedia storyworld franchise, analysing the challenges of the translation of transmedia narratives.

The final section is dedicated to "Intergenerational Transmissions," by giving special attention to diverse cross-audiences, including a wide range of readers. Annalisa Sezzi's (2020) chapter compares different Italian translations of *Where the Wild Things Are* by Maurice Sendak (1963), especially in what concerns the different voices heard. Based on a study of translations of American, English, and French crossover fantasy into German, Agnes Blümer (2020) studies the challenges resulting from those translations as well the adaptations made into the dominant models at the time. Carl F. Miller (2020) analyses a very specific kind of translations of children's texts, the ones made into Latin of contemporary and popular literature, reflecting on the purposes, readers, and challenges posed by this particular segment. And finally, using board books aimed at babies and toddlers, Casey D. Gailey (2020) analyses how they translate and promote scientific knowledge, questioning the main purposes of those books as well as their target audience.

The wide panorama of research conducted under the theoretical umbrella of the translation and transmedia studies presented in this volume encourages scholars to further develop their work, putting forward a wide variety of approaches and study possibilities. It also promotes comparative and collaborative studies, by allowing readers to identify similar strategies and procedures in different languages, literatures, cultures, and historical contexts. Furthermore, it opens the possibilities for future research and studies, carried out in this challenging and instigating framework, with multiple applications in different areas, from education to publishing, including artistic creation and translation.

References

- Barai, A. (2020). "How farflung is your fokoire?": Foreignizing domestications and drawing bridges in James Joyce's *The Cat and the Devil* and its French illustrations.

- In A. Kérchy & B. Sundmark (Eds.), *Translating and transmediating children's literature* (pp. 103–116). Palgrave Macmillan.
- Beauvais, C. (2020). Translated into British: European children's literature, (in)difference and *écart* in the age of Brexit. In A. Kérchy & B. Sundmark (Eds.), *Translating and transmediating children's literature* (pp. 29–43). Palgrave Macmillan.
- Blümer, A. (2020). Translating ambiguity: The translation of dual address in children's fantasy during the 1950s and 1960s. In A. Kérchy & B. Sundmark (Eds.), *Translating and transmediating children's literature* (pp. 291–302). Palgrave Macmillan.
- Bolter, D. J., & Grusin, R. A. (2000). *Remediation: Understanding new media*. MIT Press.
- Cocargeanu, D. (2020). Translated and transmediated: Online Romanian translations of Beatrix Potter's tales. In A. Kérchy & B. Sundmark (Eds.), *Translating and transmediating children's literature* (pp. 225–248). Palgrave Macmillan.
- Cowdy, C. (2020). Grammars of new media: Interactive trans-sensory storytelling and empathic reading praxis in Jessica Anthony's and Rodrigo Corral's *Chopsticks*. In A. Kérchy & B. Sundmark (Eds.), *Translating and transmediating children's literature* (pp. 213–224). Palgrave Macmillan.
- Dybiec-Gajer, J. (2020). Mixing moralizing with enfreakment: Polish-language rewritings of Heinrich Hoffmann's classic *Struwwelpeter* (1845). In A. Kérchy & B. Sundmark (Eds.), *Translating and transmediating children's literature* (pp. 71–86). Palgrave Macmillan.
- Felce, H. (2020). Picturebooks in a minority language setting: Intra-cultural transformations. In A. Kérchy & B. Sundmark (Eds.), *Translating and transmediating children's literature* (pp. 45–69). Palgrave Macmillan.
- Gailey, C. D. (2020). Newtonian and quantum physics for babies: A quirky gimmick for adults or pre-science for toddlers? In A. Kérchy & B. Sundmark (Eds.), *Translating and transmediating children's literature* (pp. 219–332). Palgrave Macmillan.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press.
- Kérchy, A. (2016). *Alice in transmedia wonderland: Curiouser and curiouser new forms of a children's classic*. McFarland & Company.
- Kérchy, A. (2020). The (im)possibilities of translating literary nonsense: Attempts at taming iconotextual monstrosity in Hungarian domestications of Lewis Carroll's "Jabberwocky". In A. Kérchy & B. Sundmark (Eds.), *Translating and transmediating children's literature* (pp. 133–155). Palgrave Macmillan.
- Kérchy, A., & Sundmark, B. (Eds.). (2020). *Translating and transmediating children's literature*. Palgrave Macmillan.
- Kuhn, M. & Schmidt, J. N. (2014, April 22). Narration in film. In P. Hühn (Ed.), *The living handbook of narratology*. University of Hamburg. Retrieved March 20, 2021, from <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/53.html>. (Original work published 2009).
- Mackey, M. (2002). *Literacies across media: Playing the text*. Routledge.

- Miller, C. F. (2020). "Maxima debetur puero reverentia": The histories and metamorphoses of Latin translation in children's literature. In A. Kérchy & B. Sundmark (Eds.), *Translating and transmediating children's literature* (pp. 303–317). Palgrave Macmillan.
- Panaou, P., & Tsilimeni, T. (2020). Translated book covers as peritextual thresholds: Comparing covers of Greek translations to covers of source texts. In A. Kérchy & B. Sundmark (Eds.), *Translating and transmediating children's literature* (pp. 189–209). Palgrave Macmillan.
- Ryan, M.-L. (2014, October 7). Narration in various media. In P. Hühn (Ed.), *The living handbook of narratology*. University of Hamburg. Retrieved March 20, 2021, from <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/53.html>. (Original work published 2009).
- Rybicka-Tomalala, K. (2020). Translating Tenniel: Discovering the traces of Tenniel's Wonderland in Olga Siemaszko's vision of *Alice's Adventures in Wonderland*. In A. Kérchy & B. Sundmark (Eds.), *Translating and transmediating children's literature* (pp. 189–209). Palgrave Macmillan.
- Sezzi, A. (2020). A thousand and one voices of *Where the wild things are*: Translations and transmediations. In A. Kérchy & B. Sundmark (Eds.), *Translating and transmediating children's literature* (pp. 269–290). Palgrave Macmillan.
- Soares, D., & Soares, C. S. (2020). Between light and dark: Brazilian translations of linguistically marked ethical issues in Star Wars transmedia narratives for children. In A. Kérchy & B. Sundmark (Eds.), *Translating and transmediating children's literature* (pp. 249–265). Palgrave Macmillan.
- Sundmark, B. (1999). *Alice's adventures in the oral-literary continuum*. Lund University Press.
- Sundmark, B. (2020). The translation and visualization of Tolkien's *The Hobbit* into Swedish, the aesthetics of fantasy, and Tove Jansson's illustrations. In A. Kérchy & B. Sundmark (Eds.), *Translating and transmediating children's literature* (pp. 117–132). Palgrave Macmillan.
- Sundmark, B., & Kérchy, A. (2020). Introduction. In A. Kérchy & B. Sundmark (Eds.), *Translating and transmediating children's literature* (pp. 1–25). Palgrave Macmillan.
- Wolf, W. (2005). Intermediality. In D. Herman, M. Jahn, & M.-L. Ryan (Eds.), *Routledge encyclopedia of narrative theory* (pp. 252–56). Routledge.
- Wolf, W. (2008). The relevance of 'mediality' and 'intermediality' to academic studies of English literature. In M. Heusser, A. Fischer, & A. H. Jucker (Eds.), *Mediality / Intermediality* (pp. 15–43). Gunter Narr.
- Zur, D. (2020). Translating place and space: The Soviet Union in North Korean children's literature. In A. Kérchy & B. Sundmark (Eds.), *Translating and transmediating children's literature* (pp. 87–99). Palgrave Macmillan.

