

WERONIKA KOSTECKA

 <https://orcid.org/0000-0002-2373-7326>

Uniwersytet Warszawski, Instytut Literatury Polskiej, Zakład Literatury Popularnej, Dziecięcej i Młodzieżowej
ul. Stawki 5/7, 00-183 Warszawa; e-mail: w.kostecka@uw.edu.pl

Disneyfikacja literatury young adult: powieściowe retellings baśni z perspektywy postfeministycznej

Disneyfication of Young Adult Literature: Fairy-Tale Retellings from a Postfeminist Perspective

Abstract

This article examines the phenomenon of Disneyfication in young adult (YA) literature that offers retellings of fairy tales popular within the Western cultural canon. The author questions the actual novelty of these narratives, arguing that many of the analyzed texts, despite claims of feminist reinterpretation, remain thematically and structurally entrenched in familiar patriarchal patterns. The discussion draws on postfeminist discourse as manifested in Walt Disney Studios' live-action adaptations of classic fairy tales — both literary (e.g., by Mme de Beaumont, Perrault, Andersen) and animated (produced earlier by Disney itself) — and identifies its key features. The article begins by clarifying the concepts of postfeminism and Disneyfication (as distinct from Disneyization) in the context of popular culture and YA. It then turns to YA fairy-tale retellings originally published in English after the year 2000, when the global YA market began to experience a marked influx of such texts. The selected novels are treated as part of Western popular culture and analyzed accordingly.

Disneyfication; fairy tale; postfeminism; retelling; young adult literature



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International license — [CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Received: 2025-07-10 | Revised: 2025-08-31 | Accepted: 2025-09-02

Wprowadzenie. Young adult jako pole oddziaływań disneyfikacji

„Jeśli na widok list bestsellerów pełnych powieści młodzieżowych czujecie zagubienie, to czas nadgonić braki, bo trwający na nie boom jeszcze długo się nie skończy” — pisała kilka lat temu Magdalena Adamus (2023, b.s.), podcasterka, instagramerka, tiktokerka i publicystka specjalizująca się w kulturze popularnej. Jej przewidywania okazały się w dużej mierze słuszne. Choć można już zaobserwować przesyt literaturą YA widoczny w spadku sprzedaży (zob. Sobolewska 2024; Milliot, Stewart 2025), twórczość literacka adresowana do młodych dorosłych wciąż stanowi duży segment rynku książki, zarówno w Polsce, jak i za granicą (zob. Mik 2024). Tematyka, jakość literacka oraz konteksty społeczne i kulturowe powieści YA są żywo komentowane w coraz to nowych tekstach i wypowiedziach o charakterze publicystycznym (na łamach takich opinotwórczych czasopism i portali, jak „Gazeta Wyborcza”, „Rzeczpospolita”, „Krytyka Polityczna”, „Tygodnik Powszechny”, „Pismo”, „Business Insider” czy „Wprost”)¹ oraz analizowane w pracach naukowych (zob. Rogowicz 2017, 2018; Kostecka 2022; Herman 2024a; Mik 2024; Pocheć 2024). Z jednej strony, wyróżniane są charakterystyczne cechy literatury YA, takie jak powtarzalne motywy (tzw. tropy, np. *enemies to lovers*, *bad boy – good girl*, *love triangle*), perspektywa narracyjna dorastającej, emocjonalnie doświadczającej świata osoby, rozbudowane dialogi czy ograniczona czasoprzestrzeń świata przedstawionego (zob. Marciniak 2021: 142–143; Mik 2024: 83). Z drugiej — można zaobserwować jej wielokierunkowy rozwój pod względem podejmowanej problematyki, dotyczącej m.in. reprezentacji osób LGBTQ+, różnorodności etnicznej, zdrowia psychicznego, miłości romantycznej czy seksualności (zob. Mik 2024: 89), oraz wykorzystywanych konwencji gatunkowych. Wśród nich najczęstsze źródło inspiracji stanowią: romans, powieść inicjacyjna oraz rozmaite odmiany fantastyki — przede wszystkim fantasy, ale też science fiction i horror. Coraz większą popularność zyskują gatunki hybrydyczne, jak romantasy, czyli połączenie schematów romansowych z wyróżnikami gatunkowymi fantasy, czy też dark romance — mariaż wątków romantycznych z horrorem.

¹ Zob. np. Cykorz 2022; Adamus 2023; Anagnostopulu 2023; Sabak 2023; Zielińska-Dao Quy 2023; Herman 2024b; Rusek 2024; Chibner 2025a, 2025b; Stano, Szyszkowska 2025.

Do fantastyki należy także zaliczyć większość powieści YA będących retellingami baśni. Za Maciejem Skowerą przyjmuję, że pojęcie retellingu baśni:

[...] obejmuje utwory, które po-wtórnie, po-nownie opowiadają kanoniczne baśnie tradycyjne [...], wprowadzając zmiany o charakterze rewizjonistycznym, za pomocą których zostają podważone sensy zawarte w poprzednich wariantach danej opowieści. Przy czym przedmiotem rewizji mogą stać się bardzo różne aspekty pierwowzoru: od ról płciowych i przypisanych im atrybutów, przez elementy świadczące o „dziecięcym” bądź „dorosłym” charakterze danej fabuły, po nacechowanie aksjologiczne postaci. Tym samym zawsze mamy do czynienia z jakąś formą reinterpretacji pre-tekstu. Retelling to nie tylko określenie o charakterze genologicznym, lecz także nazwa samego sposobu opowiadania. Może zarówno ogarniać całość dzieła nowego (w tekstach skupiających się na po-wtórny opowiedzeniu pewnego wątku), jak i stanowić tylko jeden z elementów narracji bardziej rozbudowanej (w utworach kompilujących różne opowieści, a także w prequelach i sequelach). (Skowera 2016: 56)

Przedmiotem tego artykułu jest zjawisko disneyfikacji literatury YA opowiadającej „na nowo” baśnie popularne w zachodnim kręgu kulturowym. Cudzysłowu używam intencjonalnie, podając w wątpliwość faktyczną „nowość” przekazu retellingów, które zostaną tu przywołane. O ile literackim próbom głęboko rewizjonistycznych transformacji baśniowych toposów (podejmowanym przez Angelę Carter, Anne Sexton czy Emmę Donoghue) poświęcono już wiele uwagi (np. Zipes 1986; Bacchilega 1997, 2013; Joosen 2011; Turner, Greenhill 2012; Schanoes 2014; Reynolds 2020), o tyle (post)feministyczne aspekty baśniowych retellingów w literaturze young adult doczekały się jak dotąd bardzo skromnej literatury przedmiotu. Do wyjątków należą: przeprowadzona przez Jill Coste (2020) analiza dystopijnych wariantów tego typu opowieści, refleksja Marii Nilson (2021) nad „nową falą feministycznych retellingów baśni” oraz dokonany przez Melanie Goldman (2023) przegląd najpopularniejszych serii (*Twisted Tales* [2015–2024], *Villains* [2009–2024]) i autorek baśniowych retellingów (do których zaliczyła Marissę Meyer, Brigid Kemmerer, Ashley Poston, Alexandrę Christo i Erin A. Craig). Ponadto ukazało się kilka studiów przypadku poświęconych *Sadze księżycowej* Meyer — zarówno podkreślających feministyczne motywy tego cyklu (Flanagan 2014; Seelinger Trites 2018; Coste 2020), jak i — przeciwnie — akcentujących jej postfeministyczny charakter (Montz 2014; Nilson 2021).

W niniejszej analizie odnoszę się do dyskursu postfeministycznego ujawniającego się w filmach *live action* Studia Walta Disneya nawiązujących do klasycznych wersji baśni, zarówno literackich — autorstwa m.in. Mme de Beaumont, Perrault i Andersena — jak i animowanych, wyprodukowanych wcześniej przez to samo Studio. W pierwszej kolejności wyjaśnię swoje rozumienie disneyfikacji oraz postfeminizmu w kontekście kultury popularnej i — będącej jej częścią — literatury YA, by następnie przejść do rozważań nad adresowanymi do młodych dorosłych powieściowymi retellingami baśni. Uwzględnię powieści opublikowane oryginalnie w języku angielskim² i jako takie

² W Polsce wydano wiele tego typu powieści w przekładzie, brakuje natomiast rodzimych retellingów YA, które odnosiłyby się do baśni znanych w zachodnim kręgu kulturowym, czyli przede wszystkim wspomnianych wyżej twórców (a nie np. do podań i legend słowiańskich).

należące do kultury popularnej globalnego Zachodu³; wydane po roku 2000, kiedy to rynek literatury YA zaczął być „zalewany” przez retellingi (zob. Kimball 2017: 71). Zaprezentowana tu analiza ma charakter rekonesansu badawczego, a sformułowane na jej podstawie wnioski traktuję jako wstępne ustalenia, stanowiące punkt wyjścia do dalszych, pogłębionych badań nad popkulturowymi aspektami literatury young adult i jej kontekstami społecznymi.

Disneyfikacja i postfeminizm: pojęcia i zjawiska

Disneyfikację (ang. *Disneyfication*) odróżniam od disneyzacji (ang. *Disneyzation*), przyjmując, że „odnoszą się one do odmiennych — choć komplementarnych — koncepcji, które ukazują szeroki wpływ Disneya na kulturę konsumpcyjną”⁴ (Aliosman, Müstecaplioğlu 2024: 100). Drugie z tych pojęć rozumiem, za Alanem Brymanem (2004), jako zjawisko analogiczne do „McDonaldyzacji” zdiagnozowanej i opisanej w latach 90. przez George’a Ritzera (2009), ale odnoszące się do zależności między kulturą konsumpcyjną a branżą rozrywkową, oraz jako proces, w którym zasady panujące w parkach tematycznych Disneya⁵ przenikają do różnych sfer życia społecznego (zob. Bryman 2004). W takim ujęciu disneyzacja okazuje się „sposobem myślenia o zagadnieniach związanych z konsumpcją i globalizacją” (Bryman 2004: vii). W niniejszym artykule będę natomiast stosować pojęcie disneyfikacji, którą za Nurą Aliosman i Mehmetem Alim Müstecaplioğlu rozumiem jako „interpretowanie i ponowne przedstawianie produktów kulturowych przez filtr Disneya” (2024: 101). W dotychczasowych badaniach pojęciem tym operowano w odniesieniu do filmów animowanych Studia i ich wpływu na literaturę i kulturę dziecięcą, utożsamianego z banalizacją, homogenizacją, upraszczaniem wizji świata, propagowaniem konserwatywnych wartości i reprodukowaniem stereotypów płciowych, etnicznych, klasowych itd. (zob. Aliosman, Müstecaplioğlu 2024; por. Zipes 1995, 2011; Giroux 1996; Bălinișteanu 2014). Ja natomiast, na potrzeby tego artykułu, będę rozumiała disneyfikację jako oddziaływanie Disneyowskich filmów animowanych i aktorskich na inne produkty kulturowe — w tym wypadku literaturę young adult, które opiera się na postfeministycznym, neoliberalnym dyskursie. Ów „filtr Disneya” w rozumieniu Aliosman i Müstecaplioğlu, czy też Disneyowska soczewka, przez którą w ostatnich dekadach oglądamy kolejne wersje znanych baśniowych opowieści, przepuszcza głównie to, co składa się na „heteronormatywną i kapitalistyczną obietnicę szczęścia”, jak dowodziła Cristina Bacchilega (2017: 6). Jeśli XXI-wieczne, pop-

³ Przy czym postfeminizm nie jest zjawiskiem charakterystycznym jedynie dla zachodniej popkultury; na temat jego przejawów w kulturach niezachodnich zob. Dosekun 2015.

⁴ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego pochodzą od autorki niniejszego artykułu.

⁵ Są to: tematyzacja (ang. *theming*) — nadawanie przestrzeni, usługom i towarom (np. restauracjom, hotelom, centrom handlowym i temu, co oferują) charakteru narracyjnego lub stylizowanie ich na wzór określonego motywu kulturowego; hybrydyczna konsumpcja (ang. *hybrid consumption*) — mieszanie się różnych rodzajów konsumpcji (np. możliwość zrobienia zakupów, skorzystania z rozrywki, gastronomii i noclegu w jednym miejscu); *merchandising* — sprzedaż produktów opatrzonych znakami towarowymi i postaciami z francyz (zabawki, gadżety, odzież, kosmetyki itp.); praca performatywna (ang. *performative labour*) — narzucanie pracownikom ról i zachowań zgodnych z tematycznym charakterem danego miejsca (praca emocjonalna jako utrzymywanie pozytywnego nastawienia i serdeczności wobec klienta oraz praca estetyczna jako spełnianie wymagań dotyczących wyglądu fizycznego). Zob. Bryman 2004.

kulturowe warianty baśni kojarzą się ze zdobyciem „miłości, władzy i modnych ubrań” (Bacchilega 2017: 8), jest to właśnie efekt ufundowanej na postfeminizmie disneyfikacji.

Postfeminizm rozpatruję jako neoliberalną i iluzoryczną alternatywę dla feminizmu trzeciej i czwartej fali⁶. W latach 90. XX wieku w USA doszło do głosu nowe — trzeciofalowe — pokolenie feministek, które, po pierwsze, zakwestionowały założenia drugiej fali (m.in. esencjalizację pojęcia kobiety oraz ograniczanie idei i praktyki siostrzeństwa do białych heteroseksualnych Amerykanek z klasy średniej), po drugie zaś — sprzeciwiały się backlashowi lat 80. (przekonaniu, że cele feminizmu zostały osiągnięte, więc nie jest on już potrzebny). Równolegle, w tej samej dekadzie, w amerykańskich i brytyjskich pracach naukowych i tekstach publicystycznych zaczęto popularyzować pojęcie postfeminizmu. Ze względu na niejednoznaczny prefiks „post” przypisywano mu rozmaite — nieraz sprzeczne — znaczenia: zarówno kontynuacji feminizmu, jak i kontry wobec niego (zob. Adriaens, Van Bauwel 2014: 175). W niniejszym tekście (oraz w prowadzonych przeze mnie badaniach w ogóle) za Jess Butler (2013: 41) rozumiem postfeminizm jako „zbiór dyskursów kulturowych” oraz traktuję, za Rosalind Gill (2017: 610), jako „kluczowy element słownika feministycznej krytyki kulturowej”. Przede wszystkim zaś uważam go za feminizm fałszywy i tym samym przyjmuję rozróżnienie Amber E. Kinser między postfeminizmem a feminizmem: „Feminizm staje się fałszywy, gdy utożsamia się go z samym aktem oporu. W takim ujęciu wszystko, co sprawia wrażenie, że ktoś odrzuca jakiegokolwiek kulturowe ograniczenia — a zwłaszcza gdy robi to kobieta — uchodzi za feminizm” (2004: 144). Poczucie sprawczości nie jest tym samym co wysiłek włożony w jej osiągnięcie — a jednak w zachodnich społeczeństwach umacnia się przekonanie, że można być feministką, nie podejmując żadnych świadomych działań (choćby w skali mikro) podważających kulturę patriarchałną (zob. hooks 2000). Postfeminizm promuje bowiem emancypację sprowadzoną do kultu indywidualizmu rozumianego jako koncentracja na własnych interesach i osobistym sukcesie (zawodowym i miłosnym) oraz afirmuje wolność wyboru jako swobody konsumenckiej i seksualnej (zob. Gill 2017: 615–616). Jako taki rozwija się zaś nieprzerwanie już kolejną dekadę — obecnie funkcjonując równolegle z feminizmem czwartofalowym (rozpatrywanym głównie jako aktywizm społeczny zwalczający seksizm, mizoginię i molestowanie seksualne, a wykorzystujący do tego m.in. media społecznościowe; zob. Munro 2013; Chamberlain 2017).

Za pośrednictwem kultury popularnej postfeminizm reprodukuje, rozwija i umacnia konstrukt silnej, wyzwolonej, niezależnej i aktywnej (cokolwiek to znaczy) kobiety — kultywującej filozofię *girl power* czy też *you go girl*, a zarazem sankcjonującej swój sukces życiowy poprzez osiągnięcie szczęścia w heteroseksualnym związku romantycznym (zob. McRobbie 2007; Munford, Waters 2014). Badaczki postfeministycznego dyskursu w popkulturze, jak Angela McRobie (2007) oraz Fien Adriaens i Sophie Van Bauwel (2014), a w Polsce Agnieszka Graff (2021: 182–201), dostrzegły go m.in. w takich kultowych tekstach popkultury, jak *Ally McBeal* (1997–2002), *Seks w wielkim mieście* (1998–2004) czy *Dziennik Bridget Jones* (1996, ekranizacja — 2001)⁷. Wielokrotnie

⁶ Przy czym amerykańska periodyzacja feminizmu, opierająca się na kolejnych falach, nie jest ani uniwersalna, ani oczywista; zob. Cielemeńska (2014).

⁷ Szerzej o feminizmie trzeciofalowym, postfeministycznym dyskursie w kulturze popularnej oraz przyczynach, dla których pojęcie postfeminizmu uważam za fortunniejsze od popfeminizmu — zob. Kostecka 2022.

pisano także — w pracach akademickich i tekstach publicystycznych — o postfeministycznym charakterze Disneyowskich produkcji, zarówno animowanych (zwłaszcza tych z okresu tzw. renesansu oraz nowej ery Disneya, m.in. *Pocahontas*, *Mulan*, *Zaplątani* i *Kraina lodu*), jak i aktorskich retellingów i remake'ów⁸ klasyki (np. *Czarownica*, *Kopciuszka*, *Aladyn*, *Mała syrenka*). Podnoszono takie kwestie jak:

- fałszywe przekonanie, że zastąpienie biernej bohaterki aktywną jest aktem feministycznym i doprowadzi do upadku patriarchalnych norm kulturowych (zob. Pershing, Gablehouse 2010; Williams 2010; Craven 2017);
- pozorowanie istotności kobiecego głosu i wykorzystywanie go do utrwalania patriarchalnych zasad (zob. Van den Bossche 2022);
- składanie fałszywej obietnicy, że da się osiągnąć każdy wymarzony cel, będąc wystarczająco silną i zdeterminowaną (zob. Van den Bossche 2022; Strong 2023);
- promowanie pseudofeminizmu *girlboss* — forsowanie „powinności” dziewcząt („bądź odważna”, „pokochaj siebie”, „zbuntuj się”, „możesz mieć wszystko, o czym marzysz” itp.) przy jednoczesnym ignorowaniu mechanizmów społeczno-kulturowych, które uniemożliwiają realizację tego typu postulatów (zob. Strong 2023);
- motywowanie aktywności „silnych” bohaterek traumą, w tym krzywdą wyrządzoną przez mężczyznę, i tym samym pozbawienie ich działań — niejako dyktowanych przez bohaterów męskich — niezależności (zob. Fischer 2023);
- ograniczanie emancypacji bohaterek do ich indywidualnych sukcesów i decyzji dotyczących relacji romantycznych oraz ignorowanie kwestii społeczno-politycznych (zob. Stover 2013; Wilde 2014; Van den Bossche 2022; Strong 2023);
- seksualizacja protagonistek, także tych bardzo młodych (zob. Stover 2013; James 2015);
- reprodukcja negatywnego modelu relacji między kobietami — destrukcyjnych, opartych na rywalizacji, nienawiści, wrogości, manipulacji i opresji (zob. James 2015; Strong 2023).

Obserwacje i argumenty sformułowane w tekstach naukowych, popularnonaukowych i publicystycznych składają się zatem na złożony, ale spójny dyskurs, z którego wyłania się obraz postfeministycznych baśni filmowych produkowanych przez imperium Disneya. Powyższą listę aspektów owego dyskursu traktuję jako kryteria disneyfikacji, z którymi zostaną skonfrontowane XXI-wieczne powieści YA będące retellingami znanych baśni — w szczególności tych autorstwa Perraulta, braci Grimm oraz Andersen, które obecnie uznawane są za kanoniczne dla kultury Zachodu (zob. Zipes 2012: 95; Duggan 2023), a także Mme de Beaumont jako autorki źródłowego dla Disneya wariantu *Pięknej i Bestii*. Świadomie pomijam dwie Disneyowskie serie retellingów:

⁸ O odmianach Disneyowskich filmów *live action* nawiązujących do klasycznych animacji zob. Rowe 2022.

Twisted Tales oraz *Villains*⁹. Traktuję je jako *merchandising*, a więc — za Brymanem (2004) — jedną ze strategii disneyzacji; koncentruję się natomiast na disneyfikacji powieści opublikowanych poza imperium Disneya.

Aspekty disneyfikacji powieściowych retellingów baśni

Popkulturowe retellingi baśni aspirujące do miana feministycznych zazwyczaj przedstawiają bohaterki w ten sam sposób — wykorzystując podobne strategie kreacji postaci i schematy fabularne. Współczesne baśniowe heroiny to odważne, niepokorne dziewczęta, nieraz bezkompromisowe, które w procesie budowania własnej sprawczości buntują się przeciw rodzinnym i społecznym oczekiwaniom, kulturowym normom i swojemu przeznaczeniu. Ostatecznie zaś odnoszą zwycięstwo jako silne i spełnione kobiety. Cinder — protagonistka *Sagi księżycowej* Marissy Meyer (2017, 2018, 2019, 2020; reinterpretacja opowieści o Kopciuszku, Czerwonym Kapturku, Roszpunkce i Śnieżce) — z dyskryminowanej i uprzedmiotowionej obywatelki drugiej kategorii staje się podziwianą władczynią; Ava jako bohaterka *The Princess Fugitive* Melanie Cellier (2016; wariacja na temat *Czerwonego Kapturka*) zamienia status banitki i kryminalistki na pozycję uwielbianej księżniczki; Lira z *Pieśni syreny* Alexandry Christo (2022; na podstawie *Małej syrenki*) obala tyrańskie rządy w podwodnym królestwie i obejmuje tron, przynosząc nadzieję na koniec despotyzmu i opresji.

Proces dziewczęcego dorastania oraz łączące się z nim próby przekraczania rozmaitych granic i walki o własną autonomię to istotne tematy zarówno wielu Disneyowskich produkcji, jak i powieści YA. Jednakże, wbrew obiegowym opiniom, zagadnienia te nie przesądzają o feministycznym przekazie poszczególnych tekstów kultury. Wyrazistym przykładem tego problemu jest aktorska wersja *Aladyna* w reżyserii Guya Ritchiego: Jasmine jest tutaj pierwszoplanową bohaterką, zdeterminowaną, by jej głos miał znaczenie i był słuchany. W piosence *Speechless*, na której twórcy oparli rzekomo feministyczny przekaz całego filmu, księżniczka buntuje się przeciwko uciszaniu jej jako kobiety; przy czym, jak słusznie zauważyła Sara Van den Bossche: „Jasmine wyśpiewuje te słowa w samotności, bez nikogo w pobliżu, kto mógłby usłyszeć jej głos. Piosenka pełni zatem funkcję monologu, co podważa jej wydzwięk” (2022: 76). Co więcej, gdy bohaterka — wbrew patriarchalnej tradycji — zostaje sułtanką i zyskuje moc stanowienia prawa, pierwsza wprowadzona przez nią reforma ma na celu umożliwienie jej małżeństwa z Aladynem. Pomijając kwestię priorytetów, trzeba zauważyć, że jako władczyni Jasmine otrzymuje rozmaite przywileje, ale społeczno-kulturowa i polityczna sytuacja kobiet się nie zmienia — a przynajmniej Disneyowski tekst kultury o tym milczy; nie poznajemy rezultatów politycznych ambicji protagonistki.

Podobnie motywy samorealizacji dziewcząt i kobiet w powieściach YA reinterpretujących baśnie często powielają neoliberalny imperatyw sukcesu osobistego i pomijają problem systemowych nierówności. Jak trafnie dowodzi Nilson (2021), choć bohaterki są zdeterminowane, by zmieniać świat, ich historie często kończą się szczęśliwie, ale problemy społeczne pozostają nierozwiązane. Przeczytawszy do końca *Pieśń syreny*, nie dowiemy się, czy Lira jako nowa Królowa Mórz zreformuje kastowy system społeczny,

⁹ Listę powieści w ramach obu serii, wraz z opisami poszczególnych utworów, można znaleźć na stronach: [A Twisted Tale Books](#) oraz [Villains Books](#).

zlikwiduje nierówności i zmieni strukturę władzy. Tytułowa *Mechanica* Betsy Cornwell (2015; na podstawie *Kopciuszka*) jest, owszem, nietuzinkową protagonistką: to utalentowana wynalazczyni, która emancypuje się poprzez pracę i kreatywność oraz odrzuca rolę księżniczki, wyżej ceniąc sobie niezależność. Nie przedstawiono jednak żadnej refleksji — ani na poziomie fabularnym, ani narracyjnym — nad istotą społecznych i klasowych barier, które ograniczały Nicolette i z pewnością nadal ograniczają wiele kobiet w świecie przedstawionym. Podobnie w *Domu soli i lez* Erin A. Craig (2020; nawiązanie do Grimmowskich *Stańcowanych pantofelków*), *Malice* czy *Misrule* Heather Walter (2022, 2023; wariacja nt. *Śpiącej Królowy*), w których *spiritus movens* zmiany społeczno-politycznej jest radykalna jednostka — w tym przypadku heroiczna bohaterka, której determinacja ma, jak przekonują nas kolejne opowieści, stanowić rozwiązanie wszelkich problemów systemowych. Dobitym przykładem tego typu narracji jest reinterpretująca baśń o Kopciuszku *Cindirella Is Dead* Kalynn Bayron (2022). Emancypacja została tu zredukowana do jednostkowego aktu buntu głównej bohaterki, a wizja zmiany systemowej jest dość mglista i niejednoznaczna. Sophia oraz jej zwolenniczki i zwolennicy wprowadzają nowy porządek siłą, mając świadomość, że głęboko zakorzenione w społeczeństwie idee patriarchy nie znikną z dnia na dzień. Protagonistka kończy zaś swoją opowieść opisem pocałunku z ukochaną oraz znamienymi słowami, które ujawniają pierwszoplanowość sukcesu osobistego: „Ten całus jest pełen nadziei i czułości. Oto do czego doprowadziły wszystkie nasze plany. Ona i ja stanęliśmy u progu nieznanego, ale po raz pierwszy jasnej przyszłości” (Bayron 2022: 264). W epilogu pojawia się sugestia, jak ważna w nowym społeczeństwie (choć wciąż monarchicznym) jest równość i sprawiedliwość, jednak — poza enigmatyczną wzmianką o takich samych przywilejach dla wszystkich — wartości te nie zostały w żaden sposób skonceptualizowane.

O sukcesie protagonistki często przesądza jej waleczność rozumiana dosłownie — baśniowe heroiny XXI wieku bywają przedstawiane jako wojowniczkki. Są sprawne fizycznie, władają bronią, nie unikają konfrontacji — niczym Disneyowskie bohaterki: Mulan (z wersji animowanej i aktorskiej), tytułowa bohaterka *Rayi i ostatniego smoka* czy też grana przez Angelinę Jolie — Maleficent. Jednakże przeświadczenie, demonstrowane również przez kobiety jako twórcynie, że tekst kultury, który ukazuje bohaterkę w stroju do walki zamiast sukni balowej, jest feministyczny, należy uznać za przejaw postfeminizmu. Odzwierciedla ono bowiem zjawisko opisane przez Kate Elliott: „[...] nauczyłyśmy się, że kobiety nigdy nie miały znaczenia, chyba że potrafiły zachowywać się jak mężczyźni, wspierać ich historie albo budziły ich pożądanie” (2016, b.s.). Toteż baśniowe protagonistki *Pieśni syreny*, *The Princess Fugitive* czy *Cinderella Is Dead* zdobywają sprawczość i wolność samostanowienia jedynie poprzez odgrywanie ról tradycyjnie uznawanych za męskie — wojowniczek, rebeliantek, liderok i zabójczyń. Wygrywają, nieraz reprodukując mechanizmy dominacji i przymusu, i tym samym paradoksalnie utrwalają fundamenty kultury, przeciwko której się buntują. Wyrazistym przykładem tak zbudowanej narracji jest *Saga księżycowa*, która wprawdzie postuluje demontaż patriarchalnego systemu, ale zarazem nie potrafi tego zrobić. Cinder — cyborgiczny Kopciuszek — ma tego świadomość: „[...] zabiłam policjanta we Francji, a gdybym musiała, to zabiłabym wielu innych. [...] zawsze istnieje jakieś usprawiedliwienie” (Meyer 2019: 542). Odbiorca tej refleksji — ukochany bohaterki, ale przecież

także projektowany czytelnik — rzeczywiście usprawiedliwia Cinder, uznając, że cel (likwidacja tyranii) uświęca środki (przemoc). Mimo szczytnych intencji powieściowej heroski, przejęcie władzy w sposób pokojowy okazuje się mrzonką. Aby urzeczywistnić społeczno-polityczną wizję opartą na inkluzji, empatii i trosce, protagoniści Meyer doprowadzają do brutalnej rebelii, której ofiarami stają się także przypadkowi cywile.

Właśnie dlatego w powieściowym świecie przedstawionym zazwyczaj nie następuje realne zerwanie z patriachatem, nie zachodzi faktyczna rekonstrukcja społeczna, głębsze przyczyny opresji pozostają niewyjaśnione i nie pojawiają się refleksje nad relacjami władzy. Disneyfikacja tego typu z całą mocą ujawnia się w czarownym — i czarującym — happy endzie, gdy bohaterka osiąga szczęście w postaci miłości i (lub) władzy. Hipotetycznym czytelniczkom i czytelnikom pozostaje tylko spekulować, czy współczucie i troska, których nauczyła się Ava (*The Princess Fugitive*), będą kultywowane i rozwijane przez całą jej społeczność, albo czy działania bohaterki *Mocy srebra* Naomi Novik (2019; reinterpretacja m.in. baśni o Rumpelsztyku) — Mirjem, która przeszła od zarządzania rodzinnymi interesami do walki z antysemityzmem i opresją społeczną — będą miały wystarczająco transformacyjny zasięg. Jednym z nielicznych wyjątków pośród tych naiwnie optymistycznych narracji jest *Dziewczyna w Czerwieni* Christiny Henry (2024; na podstawie *Czerwonego Kapturka*), w której samotna heroska walcząca z ekstremalnym patriachatem pokazana jest jako figura iluzoryczna, oparta na bezrefleksyjnie reprodukowanych wyobrażeniach na temat „aktywności”, „siły ducha” i spektakularnych efektów „wiary w siebie”.

Owe przymioty feminizujących, wydawałoby się, bohaterek, zdisneyfikowanych *self-made girls*, tworzą postfeministyczną iluzję: jeśli tylko protagonistka — ale i hipotetyczna czytelniczka — wystarczająco się postara i wykaże odwagę, siłą i przebojowością, spełni swoje marzenia i osiągnie sukces. W odniesieniu do Disneyowskiej *Małej syrenki* w wersji aktorskiej, wyreżyserowanej przez Rona Clementsa i Johna Musкера, Emily Strong dowodziła, że fałszywy feminizm typu *girlboss* „[...] redukuje postęp do szeregu indywidualistycznych celów, przeszkód do »przewyciężenia«; nie oferuje jednocześnie niczego, co pomogłoby w walce z opresją systemową, mechanizmami społeczno-politycznymi” (2023, b.s.). Jej zdaniem tego typu filozofia wyklucza dziewczęta i kobiety, które nie mają możliwości — z powodu zewnętrznych lub wewnętrznych ograniczeń — zbuntowania się czy też ignorowania społeczno-kulturowych norm i oczekiwań. „Ludzie propagujący te idee uważają się za bohaterów, ale znacznie bardziej przypominają Urszulę [podwodną wiedźmę] — stawiającą młode kobiety przed niemożliwymi do wykonania zadaniami, obiecując, że będą one łatwe dla każdego, kto będzie wystarczająco silny [...]” (Strong 2023, b.s.). Jak Disneyowskie filmy, tak i powieściowe retellings reprodukuja opresyjne, postfeministyczne oczekiwania wobec kobiet, które wprawdzie nie są już wzorowymi gospodyniami domowymi, ale i tak muszą udowodnić swoją wartość — tym razem jako inspirujące i odważne liderki. Aby Cinder (*Saga księżycowa*) mogła zrezygnować z tronu i podzielić się polityczną odpowiedzialnością ze współobywatelami (takie plany snuje w zakończeniu tetralogii), musi go najpierw wywalczyć za cenę niewyobrażalnego cierpienia i nadludzkiego heroizmu. Lira (*Pieśń syreny*) musi zdobyć się na niespotykaną odwagę i wystąpić przeciw własnej podwodnej krainie oraz władającej nią matce — wyjątkowo brutalnej tyrance, płacąc za to psychofizycznymi torturami. Aleksandra, protagonistka *Królestwa łabędzi* Zoë Marriott (2013;

na podstawie *Dzikich labędzi* Andersena), wykazuje się z kolei zdolnością do samopoświęcenia; wydawałoby się, że stanowi ono model kobiecej siły będący w opozycji do niepokornej walki o swoje. Ostatecznie jednak motywy z nim związane sprowadzają się do tego samego przekazu, zgodnie z którym odpowiednio duża doza jednostkowej determinacji i motywacji zawsze doprowadzi do spektakularnego sukcesu. Protagonistka baśniowego retellingu nie może sobie pozwolić na słabość (chyba że w ramach tymczasowej przeszkody do pokonania): jedynie siła i aktywność jako postfeministyczna *girl power* prowadzą do emancypacji. Sophia (*Cinderella Is Dead*), Ava (*The Princess Fugitive*), Cinder (*Saga księżycowa*) czy też Mirjem (*Moc srebra*) — osiągają swoje wymarzone cele jako wyjątkowe i ambitne jednostki, które nie boją się wyzwań.

Owa manifestowana przez popkulturowe silne bohaterki chęć działania jest różnie motywowana: od woli wyzwolenia się z opresji społeczno-kulturowej, przez pragnienie *happy endu* u boku ukochanej osoby, po potrzebę odwetu za doznaną krzywdę. Ta ostatnia motywacja, odsyłająca do postfeministycznego motywu mścicielki wyrównującej rachunki z mężczyzną, który ją zawiódł i zranił, była szczególnie krytykowana w przypadku Disneyowskiej *Czarownicy* w reżyserii Roberta Stromberga. Tytułowa bohaterka w wielu interpretacjach jest ofiarą gwałtu, która żyje pragnieniem zemsty na swoim oprawcy, byłym ukochanym (zob. Sneed 2014; Hundertmark 2021; Rowe 2022). Tym samym, jak dowodzi William Fischer (2023, b.s.), siłą napędową fabuły jest trauma Maleficent, a postać męska, choć na drugim czy wręcz na trzecim planie, ma ogromny wpływ na bohaterkę i *de facto* kieruje jej działaniami. W przypadku retellingów YA wyraźne, a tym bardziej drastyczne nawiązania do zjawiska przemocy seksualnej zasadniczo nie występują, jednakże niejednokrotnie baśniowa opowieść zostaje zdisneyfikowana poprzez motywowanie działań protagonistki zawodem miłosnym. Interesującym przykładem tego aspektu disneyfikacji jest *Malice* Walter — powieść, która zasadniczo wykorzystuje ten sam koncept co *Czarownica*: Alyce zostaje zdradzona i odrzucona przez ukochaną osobę, co bezpośrednio prowadzi do przemiany bohaterki w zgorzkniałą i okrutną „złą” wróżkę. Była zakochana nie w mężczyźnie, lecz w księżniczce Aurorze, dlatego kusząca wydawałaby się teza o dekonstrukcji typowego popkulturowego motywu kobiecej zemsty dzięki wprowadzeniu wątku queerowego. Zraniona przez ukochaną i wykluczona ze społeczności Alyce ma złamane serce, a jej marzenia, oczekiwania i nadzieje okazują się iluzją. Jednakże owo „uczłowieczenie” antagonistki sprowadza się do wtórnego i zbanalizowanego już schematu, w którym zawód miłosny prowadzi do urazy, a ta — do żądzy destrukcji. Trudno widzieć w tym negację patriarchalnego dyskursu; to raczej kolejna kulturowa klisza: kobieta, która nie radzi sobie z własnymi emocjami, staje się potworem.

W kontynuacji tej opowieści, *Misrule*, bohaterka pogrąża się w żalu, resentymentcie i rozczarowaniu, a zawód miłosny z intymnego doświadczenia zmienia się w fundament politycznej zemsty i totalitarnych aspiracji — i skutkuje reprodukcją patriarchalnych mechanizmów władzy i opresji. Finał opowieści stanowi jednak próbę wyjścia z tego kulturowego impasu: Alyce i Aurora decydują się na pojednanie, ale nie jest ono Disneyowskim z ducha happy endem: pełne wybaczenie i zaufanie okazują się niemożliwe, tak jak niemożliwy jest powrót do dawnej, niestraumatyzowanej „wersji” siebie. Walter zdaje się kształtować tę opowieść w taki sposób, by uniknąć zjawiska, które tutaj nazywam disneyfikacją baśni. Schemat romantyczny zostaje zdekonstruowany — miłość

nie stanowi lekarstwa na wszystko, para zakochanych nie jest ani idealna, ani w pełni szczęśliwa, żadna ze stron nie musi zmieniać się dla drugiej. O ile więc wątek queerowy zostaje w *Malice* i *Misrule* uwikłany w narrację zbudowaną z postfeministycznych klisz (podobnie jak w *Cinderella Is Dead* czy — też opartej na *Kopciuszku* — *Ash* Malindy Lo [2009]), o tyle w zakończeniu dylogii udało się go wykorzystać do demontażu iluzji, jaką jest wyidealizowana wizja szczęśliwego, bezkonfliktowego związku uczuciowego.

Niezależnie jednak od tego, czy mamy do czynienia z queerową, czy z heteronormatywną wersją baśniowego romansu, jest on obligatoryjny dla bohaterek retellingów young adult. Z jednej strony, jak słusznie zauważyła Cassandra Stover: „[...] postfeminizm celebrytuje kobietę jako seksualnie autonomiczną jednostkę, dlatego retoryka Disneya przesunęła się od »jakiegokolwiek księcia« do »tego właściwego księcia«” (2013: 4); fetyszowana w dyskursie postfeministycznym wolność wyboru sprowadza się do samodzielnej decyzji protagonistki, z kim — a nie: czy w ogóle — nawiąże ona relację romantyczną¹⁰. Z drugiej — dekadę później Elizabeth Little wskazuje na regresywną wręcz tendencję ujawniającą się w fantasy YA — a w tej właśnie konwencji napisana jest znaczna część retellingów baśni — ostatnich lat: normalizowanie relacji romantycznych, w których sprawczość bohaterki zostaje ograniczona lub wręcz im odebrana (zob. Little 2023: 7). Jak przekonuje badaczka w odniesieniu m.in. do *A Curse So Dark and Lonely* Brigid Kemmerer (2020; wariacja nt. *Pięknej i Bestii*), tego rodzaju narracje odzwierciedlają patriarchalną, postfeministyczną kulturę, która — choć pozornie daje kobietom władzę i autonomię — w istocie je kontroluje i utrwała mechanizmy ich podporządkowania w relacjach intymnych (zob. Little 2023: 16).

Komentując aktorską wersję Disneyowskiej *Pięknej i Bestii* w reżyserii Billa Condo — która miała swoją premierę trzy lata przed powieścią Kemmerer — Zoe Williams przypomniała, że była ona „promowana jako wielki feministyczny retelling zasadniczo regresywnej baśni”, jednakże „[...] bardzo trudno przekuć tę historię w opowieść o równości i emancypacji: Bestia może [Bellę] wypuścić, ona może wrócić z własnej woli, można w kluczowych momentach »dołożyć« bohaterce sprawczości — ale sedno tej opowieści pozostaje niezmiennie: można zakochać się w kimś, kto cię więzi. Tylko... to nie jest miłość, prawda? To syndrom sztokholmski” (Williams 2017, b.s.). Podobnie, *A Curse So Dark and Lonely* nie tylko ukazuje romans jako główną siłę napędową fabuły, lecz przede wszystkim normalizuje przemoc emocjonalną i zaciera granicę między nią a romantycznym uczuciem. Subwersywna, wydawałoby się, inkarnacja baśniowej Pięknej — bohaterka z dziecięcym porażeniem mózgowym, niespotykana wcześniej w retellingach YA — w istocie wpisuje się w popularną narrację *I can fix him*; przemocowość bohatera męskiego usprawiedliwiana jest traumą z przeszłości, a gotowa na poświęcenia bohaterka jest w stanie uleczyć go swoją miłością i z bestii uczynić księcia. Na analogicznym założeniu opiera się fabuła *Dworu cierni i róż* Sarah J. Maas (2017) i jego kontynuacji (w ramach cyklu pod tym samym tytułem), również nawiązującego do *Pięknej i Bestii*. Zależność między opresorem a jego ofiarą zostaje zaprezentowana jako intrygująca — by nie rzec: podniecająca — relacja między emocjonalnie niedostępnym, potężnym w sensie fizycznym i społeczno-politycznym, okrutnym, mrocznym i w związku z tym wszystkim

¹⁰ Choć Disneyowska *Kraina lodu* zdawała się przełamywać ten schemat, Heike Steinhoff zakwestionowała jej feministyczny przekaz (zob. 2017: 160).

atrakcyjnym seksualnie mężczyzną a z natury niepokorną, odważną i zbuntowaną, ale w relacji z nim uległą i rezygnującą ze sprawczości — chyba że sprowadzonej do uwodzenia i bycia uwodzoną — dziewczyną. Skądinąd opisywane przez Emily James (2015: b.s.) „wysiłki Disneya, aby uczynić swoje księżniczki bardziej seksownymi i dorosłymi”, także mają swoje odzwierciedlenie w powieściowych retellingach; *Scarlet (Saga księżycowa)*, *Lira (Pieśń syreny)* czy *Snow (Blood and Snow)* RaShelle Workman, 2013; na podstawie *Królowny Śnieżki*) kodowane są jako „seksbomby”, atrakcyjne estetycznie i seksualnie. Podkreślona specjalnym gorsetem i zmodyfikowana komputerowo, nienaturalnie wąska talia Lilly James grającej *Kopciuszka* (reż. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson i Hamilton Luske), *Lira* internalizująca androcentryczną seksualizację kobiecych piersi, *Snow* jako wampirzyca pożądająca rozkoszy i na niej opierająca swoją emancypację — powielają i utrwalają klisze właściwe patriarchalnej wizji świata.

Postfeministyczne narracje young adult często tworzą iluzję świadomego wyboru dokonanego przez bohaterkę, podczas gdy jej decyzje wynikają z uwewnętrznionych wzorców kulturowych. Także i na ten problem zwracały już uwagę badaczki filmowych baśni Disneya. Kim Snowden dowodziła, że: „[...] mimo obecności silnych kobiet, wojowniczek, liberalnych feministek i magicznych dziewczyn Disney i większość mainstreamowych baśniowych filmów ostatecznie głoszą ten sam postfeministyczny przekaz: kobiety mogą odgrywać te wszystkie role, ale tylko jeśli finalnie podporządkują się normom heteroseksualnego małżeństwa” (2010: 162–163). Z kolei Linda Pershing i Lisa Gablehouse w analizie *Zaczarowanej* (reż. Kevin Lima) zwróciły uwagę, że jej twórcy co prawda prowadzą metafikcyjną grę z Disneyowską tradycją opowieści o księżniczkach, ale ostatecznie „[...] wzmacniają konformizm wobec nostalgicznej wizji relacji społecznych i płciowych. Bezpieczni i szczęśliwi są tylko ci, którzy wpisują się w heteronormatywne, rasistowskie, klasowe i seksistowskie ideały” (2010: 154). Ta obserwacja ma zastosowanie również w odniesieniu do zdisneyfikowanych retellingów YA. Epilog *Żeby cię lepiej widzieć* Giny Blaxill (2022; na podstawie *Czerwonego Kapturka*) przekształca opowieść o matrylinearnej więzi kobiet z różnych pokoleń, skomplikowanym dziedzictwie przodków, wykluczeniu i próbie zrozumienia własnej tożsamości — w historię romansu z księciem. *Lira (Pieśń syreny)* jest zdolna spojrzeć krytycznie na swoje królestwo i samą siebie dopiero po tym, jak zakochuje się w mężczyźnie — będącym, dodajmy, ludzkim księciem; decyzje i działania bohaterki mające wymiar społeczno-polityczny wynikają z motywacji przede wszystkim romantycznych. *Alexandra (Królestwo łabędzi)* koncentruje się na ocaleniu braci i odnosi zwycięstwo, ale jej sukces przypięczętowany jest dopiero osiągnięciem szczęścia u boku ukochanego księcia. Podobnie w *Mocy srebra* Novik czy też *Blood and Snow* Workman — nagrodą za poświęcenie, cierpienie, heroiczny wysiłek i wszelkie starania jest miłość w wersji romansowej: *happily ever after*.

Wreszcie, postfeministyczna koncentracja na sukcesie osobistym usankcjonowanym zdobyciem miłości romantycznej, najlepiej w połączeniu z władzą, często idzie w parze z reprodukowaniem obrazu destrukcyjnych i wrogich relacji między kobietami. Analizując aktorską wersję Disneyowskiego *Kopciuszka*, James oskarżyła ją o propagowanie wręcz antifeministycznych idei: „Nawet w wersji z 1950 roku relacja między macochą a Kopciuszkiem miała więcej sensu — tam macocha po prostu kipiała nienawiścią. [Natomiast] Macocha grana przez Blanchett dostaje cały szereg powodów, by niena-

widzieć pasierbicy. [...] Widać tu załączki skomplikowanej, wielowymiarowej relacji między obiema postaciami. A jednak film nic z tym nie robi” (2015, b.s.). *Blood and Snow*, *Królestwo łabędzi*, *Saga księżycowa*, *Pieśń syreny* — powieściowe retellingi baśni, podobnie jak te filmowe (z perspektywy czasu *Kraina lodu* wydaje się jednym z nielicznych wyjątków), niepokojąco często zawierają motywy toksycznych kobiecych relacji. Próżno szukać feministycznego przekazu w narracjach, które bezrefleksyjnie eksploatują figury złych królowych, okrutnych matek i macoch czy zawistnych siostr. Co więcej, Nilson zwróciła uwagę na powtarzający się w retellingach YA schemat: silne dziewczęta przejmują kontrolę nad swoim życiem i próbują zmieniać społeczeństwo, ale zmiana ta często wymaga eliminacji „złej” starszej kobiety (zob. 2021: 182).

Analiza podłoża kobiecych konfliktów ujawnia ich powiązania z patriarchalnymi mechanizmami władzy, które zmuszają kobiety do rywalizacji. Za przykład mogą tu posłużyć uwikłane w politykę, destrukcyjne relacje Cinder i jej macochy Adri oraz Winter i jej ciotki Levany (*Saga księżycowa*), a także Liry z matką — Królową Mórz (*Pieśń syreny*), czy też wynikające z problemów społecznych i konfliktów klasowych napięcie między Grace a innymi mieszkankami wsi (*Żeby cię lepiej widzieć*). Jak dowodziła bell hooks, która kategorycznie zakwestionowała ideę esencjalizacji, kobiety nie mają wspólnego interesu jako monolityczna grupa, dlatego siostrzeństwo powinno oznaczać współdziałanie przy jednoczesnej identyfikacji i akceptacji, a może wręcz afirmacji odmiennych kontekstów społecznych i osobistych doświadczeń (zob. 2000: 13–18). Jednakże obrazy tak rozumianego siostrzeństwa rzadko pojawiają się w młodzieżowym nurcie baśniowych retellingów. Do wyjątków należy motyw sojuszu trzech bohaterek z różnych warstw społecznych w *Mocy srebra*: Mirjem — córki żydowskiego lichwiarza, która przejmuje rodzinny interes, Iriny — księżęcej córki wydanej za cara, oraz Wandy — młodej wieśniaczki, która pracuje dla rodziny Mirjem jako pomoc domowa. Historia każdej z nich stanowi osobny wątek, jednak ostatecznie losy dziewcząt się splatają, a walka o ocalenie świata i dobrostan całej społeczności okazuje się zwycięska dzięki wzajemnemu wsparciu, dzieleniu się wiedzą, umiejętnościami i doświadczeniem. Częściej jednak mamy do czynienia z niepokojącymi niedopowiedzeniami oraz ambiwalentnymi wizjami siostrzeństwa tymczasowego, wymuszonego. Lira (*Pieśń syreny*) unicestwia swoją okrutną matkę, ale nie dowiadujemy się, czy — i w jaki sposób — podejmie próbę uzdrowienia podwodnego królestwa i przekształcenia opresyjnej wersji matriarchatu w taką, która opierałaby się na empatii, trosce i sprawiedliwości. Choć Cinder, Scarlet, Cress i Winter (*Saga księżycowa*) łączy wspólna walka, ich siostrzeńskie relacje pozostają tłem dla dominujących wątków romantycznych; każda z bohaterek jest silniej zaangażowana emocjonalnie w związek z ukochanym niż w więzi z innymi kobietami — prawie się nie znają i niewiele robią, by to zmienić. Ich losy i perypetie są nierozdzielnie związane z mężczyznami, u których boku przechodzą kolejne próby. Postulowana przez hooks idea wspólnoty pomimo różnic — zasadniczo nie ma swojego odzwierciedlenia w przywoływanych tu powieściach YA.

Konkluzje i uwagi końcowe

Retellingi baśni w literaturze YA, choć na pierwszy rzut oka obiecują „nowe” opowieści o dziewczęcej emancypacji, w rzeczywistości często podążają dobrze znanym, Disneyowskim szlakiem. Zamiast dekonstrukcji kulturowych norm i wyobrażeń mamy

do czynienia z ich rearanżacją, udekorowaniem w pozornie nowoczesny sposób. Za iluzją sprawczej, zbuntowanej i samoświadomej bohaterki kryje się znajomy schemat: jednostkowa przemiana i spektakularny sukces, usankcjonowany zdobyciem miłości lub władzy, a najlepiej ich obu. Analizowane tu powieści nie tyle zatem opowiadają klasyczne baśnie „na nowo”, ile w nowy sposób prezentują ten sam przekaz; bohaterka nadal musi udowodnić swoją wartość — tyle że już nie jako idealna wybranka serca, dobra, niewinna i życzliwa, lecz jako inspirująca i utalentowana liderka. Sam retelling jako odmiana gatunkowa staje się zresztą wtórny i skostniały, operując ograniczonym i powtarzalnym repertuarem strategii intertekstualnych gier z tradycją baśniową.

Jak pisała Van den Bossche w analizie Disneyowskich wersji *Aladyna*, określenie filmu mianem postfeministycznego: „[...] oznacza sugestię, że wzmacnia on pozycję kobiet na poziomie jednostki poprzez transformację siebie przez pojedynczą bohaterkę, ale unika feminizmu jako etycznego imperatywu zmiany strukturalnej i zbiorowego wyzwolenia z mizoginicznego porządku społecznego” (2022: 78). W takim sensie należy też rozumieć disneyfikację powieściowych retellingów YA, zakorzenionych w dyskursie postfeministycznym, czerpiących z Disneyowskich strategii „przerabiania” baśni i funkcjonujących w XXI-wiecznej przestrzeni neoliberalizmu, kapitalizmu i społeczeństwa konsumenckiego.

W ramach uwag końcowych stawiam więc kilka pytań otwartych: czy jeśli zmienia się strategie filmowe popularyzowane globalnie przez imperium Disneya, koncepcje retellingów powieściowych również zaczną się przeobrażać? Czy jest możliwe wyjście z postfeministycznego impasu ujawniającego się w kolejnych baśniowych opowieściach? Czy przyjdzie czas na systematyczną i pogłębioną popkulturową dyskusję także nad redefinicją patriarchalnej i postfeministycznej męskości, nietokenicznej reprezentacją osób queerowych oraz innych niż białe grup etnicznych, a także ableizmem, aetynormatywnością i transfobią? Zarówno baśń jako tekst kultury, jak i literatura young adult zdają się doskonałą „platformą” dla tego typu debat i eksperymentów. Możliwość zredefiniowana disneyfikacji jako wpływu na treść i formę retellingów baśni, wynikająca z potencjalnych przemian kulturowych, byłaby niezwykle intrygująca.

Bibliografia

- Adamus Magdalena (2023), *Młodzi dorośli trzęsą rynkiem wydawniczym. Przyglądamy się literaturze young adult*, „Krytyka Polityczna”, 18 lutego, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/magdalena-adamus-mlodzi-dorosli-young-adult-literatura-rynek-wydawniczy> [dostęp: 10.07.2025].
- Adriaens Fien, Van Bauwel Sophie (2014), “*Sex and the city*”: a postfeminist point of view? Or how popular culture functions as a channel for feminist discourses, „Journal of Popular Culture” nr 47(1).
- Aliosman Nura, Müstecaplioglu Mehmet Ali (2024), *Disneyfication as a Stereotype Creation Problem in Mainstream Classical Fairy Tale Illustration*, „International Journal of Art Design and Education” nr 5(2), DOI: 10.5281/zenodo.14149236.
- Anagnostopulu Anna (2023), *Nastolatki piszą książki, które zarabiają miliony. To je czytają twoje dzieci*, „Business Insider”, 19 lutego, <https://businessinsider.com.pl/biznes/nastolatki-pisza-ksiazki-ktore-zarabiaja-miliony-to-je-czytaja-twoje-dzieci/qr10x27> [dostęp: 10.07.2025].
- Bacchilega Cristina (1997), *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia.
- Bacchilega Cristina (2013), *Fairy Tales Transformed? Twenty-First Century Adaptations and the Politics of Wonder*, Wayne State University Press, Detroit.
- Bacchilega Cristina (2017), *Where Can Wonder Take Us?*, „Journal of the Fantastic in the Arts” t. 28, nr 1(98).
- Băliușteanu Cătălina (2014), *The Disneyfication of Children’s Literature*, „Interstudia (Revista Centrului Interdisciplinar de Studiu al Formelor Discursive Contemporane Interstud)” nr 15.
- Bayron Kalynn (2022), *Cinderella Is Dead*, przeł. Z. Kościuk, Moondrive, Kraków.
- Blaxill Gina (2022), *Żeby cię lepiej widzieć*, przeł. B. Górecka, Słowne, Warszawa.
- Bryman Alan (2004), *The Disneyization of Society*, SAGE Publications, Londyn.
- Butler Jess (2013), *For White Girls Only?: Postfeminism and the Politics of Inclusion*, „Feminist Formations” nr 25(1), DOI: 10.1353/ff.2013.0009.
- Cellier Melanie (2016), *The Princess Fugitive*, Luminant Publications, Glen Osmond.
- Chamberlain Prudence (2017), *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*, Palgrave Macmillan, Cham.
- Chibner Daria (2025a), *Jak young adult niszczy literaturę. Książki dla młodzieży pełne bylejakości*, „Plus Minus”, 2 maja, www.rp.pl/plus-minus/art42218421-jak-young-adult-niszczyliterature-ksiazki-dla-mlodziezy-pelne-bylejakosci [dostęp: 10.07.2025].
- Chibner Daria (2025b), *Young adult jest nie do obrony. Dalej będzie niszczyć literaturę*, „Plus Minus”, 16 maja, www.rp.pl/plus-minus/art42289071-young-adult-jest-nie-do-obrony-dalej-bedzie-niszczyc-literature [dostęp: 10.07.2025].
- Christo Aleksandra (2022), *Pieśń syreny*, przeł. Z. Kościuk, Wydawnictwo Young, Białystok.
- Cielemęcka Olga (2014), *Czas feminizmu [w:] Konteksty feministyczne. Gender w życiu społecznym i kulturze*, red. P. Chudzicka-Dudzik, E. Durys, Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych UŁ, Łódź.
- Cornwell Betsy (2015), *Mechanica*, Clarion Books, Boston.
- Coste Jill (2020), *New Heroines in Old Skins: Fairy Tale Revisions in Young Adult Dystopian Literature [w:] Beyond the Blockbusters: Themes and Trends in Contemporary Young Adult Fiction*, red. R. Fitzsimmons, C. Alane Wilson, University Press of Mississippi, Jackson.

- Craig Erin A. (2020), *Dom soli i teź*, przeł. J. Lipińska, Feeria Stories, Łódź.
- Craven Allison (2017), *Fairy Tale Interrupted: Feminism, Masculinity, Wonder Cinema*, Peter Lang, Nowy Jork.
- Cykorz Klara (2022), *Mili młodzi ludzie*, „Dwutygodnik.com” nr 349, www.dwutygodnik.com/arttykul/10458-mili-mlodzi-ludzie.html [dostęp: 10.07.2025].
- Dosekun Simidele (2015), *For Western Girls Only?*, „Feminist Media Studies” nr 15(6), DOI: 10.1080/14680777.2015.1062991.
- Duggan Anne E. (2023), *The Lost Princess: Women Writers and the History of Classic Fairy Tales*, Reaktion Books, Londyn.
- Elliott Kate (2016), *Writing Women Characters Into Epic Fantasy Without Quotas*, „Reactor”, 23 marca, www.tor.com/2016/03/23/writing-women-characters-into-epic-fantasy-without-quotas [dostęp: 10.07.2025].
- Fischer William (2023), *This One Major Disservice “Maleficent” Does to “Sleeping Beauty” Still Stings*, „Collider”, 15 kwietnia, <https://collider.com/why-maleficent-isnt-feminist-sleeping-beauty> [dostęp: 10.07.2025].
- Flanagan Victoria (2014), *Technology and Identity in Young Adult Fiction: The Posthuman Subject*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Gill Rosalind (2017), *The Affective, Cultural and Psychic Life of Postfeminism: A Postfeminist Sensibility 10 Years On*, „European Journal of Cultural Studies” nr 20(6), DOI: 10.1177/1367549417733003.
- Giroux Henry A. (1996), *Animating youth: the disneyfication of children’s culture* [w:] H.A. Giroux, *Fugitive Cultures: Race, Violence, and Youth*, Routledge, Nowy Jork, DOI: 10.4324/9780203699447.
- Goldman Melanie (2023), *The Rise of Fairytale Retellings in Publishing*, „Publishing Research Quarterly” nr 39, DOI: 10.1007/s12109-023-09949-x.
- Graff Agnieszka (2021), *Świat bez kobiet. Pleć w polskim życiu publicznym*, Marginesy, Warszawa.
- Henry Christina (2024), *Dziewczyna w Czerwieni*, przeł. L. Haliński, Vesper, Czerwonak.
- Herman Anouk (2024a), *Polska literatura young adult z reprezentacją LGBTQ+ w kontekście neoliberalnej asymilacji podmiotów queerowych*, „Przegląd Kulturoznawczy” nr 1(59), DOI: 10.4467/20843860PK.24.009.20075.
- Herman Anouk (2024b), *Literatura young adult? Odrzucenie dorosłe oczekiwania*, „Tygodnik Powszechny” nr 24, www.tygodnikpowszechny.pl/literatura-young-adult-odrzucenie-dorosle-oczekiwania-187284 [dostęp: 10.07.2025].
- hooks bell (2000), *Feminism Is for Everybody: Passionate Politics*, South End Press, Cambridge.
- Hundertmark Svea (2021), *‘Both Hero and Villain’ — Rewriting the Tale, Revising the Villain, and Retelling Gender in Disney’s Maleficent (2014)*, „Limina” t. 26.2.
- James Emily St. (2015), *The Baffling Anti-feminist Politics of Disney’s New Cinderella*, „Vox”, 14 marca, www.vox.com/2015/3/14/8213087/cinderella-review-disney-remake [dostęp: 10.07.2025].
- Joosen Vanessa (2011), *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*, Wayne State University Press, Detroit.
- Kemmerer Brigid (2020), *A Curse So Dark and Lonely*, przeł. D. Maculewicz, Wydawnictwo NieZwykłe, Oświęcim.

- Kimball Melanie A. (2017), *Folk and Fairy Tales and Popular Media: Strong Females, Rehabilitated Witches, and Villains we Love to Hate* [w:] *Engaging Teens with Story: How to Inspire and Educate Youth with Storytelling*, red. J.M. Del Negro, M. A. Kimball, Libraries Unlimited, Santa Barbara.
- Kinser Amber E. (2004), *Negotiating Spaces for/through Third-Wave Feminism*, „NWSA Journal” nr 16(3).
- Kostecka Weronika (2022), *Postfeminizm jako perspektywa rozważań nad kulturą popularną — propozycja metody badań literackiej fantastyki dla młodych dorosłych*, „Filoteknos” nr 12.
- Little Elisabeth (2023), *Excusing coercive control in popular young adult fantasy texts*, „Papers: Explorations into Children’s Literature” nr 27(1), DOI: 10.21153/pecl2023vol-27no1art1630.
- Lo Malinda (2009), *Ash*, Little Brown, Nowy Jork.
- Maas Sarah J. (2017), *Dwóro cierni i róż*, przeł. J. Radzimiński, Uroboros, Warszawa.
- Marciniak Sylwia (2021), *Zmiany i perspektywy rozwoju polskiego rynku literatury dla młodzieży*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” nr 2.
- Marriott Zoë (2013), *Królestwo łabędzi*, przeł. M. Walendowska, Egmont Polska, Warszawa.
- McRobbie Angela (2007), *Post-Feminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime* [w:] *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics Of Popular Culture*, red. D. Negra, Y. Tasker, Duke University Press, Durham.
- Meyer Marissa (2017), *Cinder*, przeł. M. Grajcar, Papierowy Księżyc, Słupsk.
- Meyer Marissa (2018), *Scarlet*, przeł. M. Grajcar, Papierowy Księżyc, Słupsk.
- Meyer Marissa (2019), *Cress*, przeł. M. Grajcar, Papierowy Księżyc, Słupsk.
- Meyer Marissa (2020), *Winter*, przeł. E. Zaremska, Papierowy Księżyc, Słupsk.
- Mik Jadwiga (2024), „*Całkiem szybka ewolucja*”. *Wstęp do analizy okotopandemicznych przemian społecznych obiegów literatury młodzieżowej w Polsce*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” nr 6(1), DOI: 10.32798/dlk.1343.
- Milliot Jim, Stewart Sophia (2025), *Print Book Sales Slipped in First Half of 2025*, “Publishers Weekly”, 7 lipca, www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/financial-reporting/article/98147-print-book-sales-slipped-in-first-half-of-2025.html?utm_source=chatgpt.com [dostęp: 10.07.2025].
- Montz Amy L. (2014), *Rebels in Dresses: Distractions of Competitive Girlhood in Young Adult Dystopian Fiction* [w:] *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*, red. S.K. Day, M.A. Green-Bartect, A.L. Montz, Ashgate Publishing, Farnham.
- Munford Rebecca, Waters Melanie (2014), *Feminism and Popular Culture: Investigating the Postfeminist Mystique*, I.B. Tauris, Londyn–Nowy Jork.
- Munro Ealasaid (2013), *Feminism: A fourth wave?*, „Political Insight” nr 4(2), DOI: 10.1111/2041-9066.12021.
- Nilson Maria (2021), *Fairy Tales Transformed: Analyzing a New Wave of Feminist Retellings of Fairy Tales* [w:] *The Enduring Fantastic: Essays on Imagination and Western Culture*, red. A. Höglund, C. Trenter, McFarland, Jefferson.
- Novik Naomi (2019), *Moc srebra*, przeł. Z.A. Królicki, Rebis, Poznań.
- Pershing Linda, Gablehouse Lisa (2010), *Disney’s Enchanted: Patriarchal Backlash and Nostalgia in a Fairy Tale Film* [w:] *Fairy Tale Films Visions of Ambiguity*, red. P. Greenhill, S. Matrix, J. Zipes, Utah State University Press, Logan.

- Pocheć Klaudia (2024), *Charakterystyka polskiej literatury dla młodzieży początku XXI wieku. Przykład „Fanfika” Natalii Osinśkiej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis: Studia de Cultura” nr 16(4), DOI: 10.24917/20837275.16.4.8.
- Reynolds Kendra (2020), *The Feminist Architecture of Postmodern Anti-Tales: Space, Time and Bodies*, Routledge, Nowy Jork.
- Ritzer George (2009), *Makdonaldyzacja społeczeństwa*, przeł. L. Stawowy, Muza, Warszawa.
- Rogowicz Kamila (2017), *Literatura dla młodzieży — między popularnością a dydaktyzmem*, „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego” t. 26.
- Rogowicz Kamila (2018), *BookTube. Młodzi dorośli o książkach i literaturze*, „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego” t. 27.
- Rowe Rebecca (2022), *Disney Does Disney: Re-Releasing, Remaking, and Retelling Animated Films for a New Generation*, „Journal of Popular Film and Television” nr 50(3), DOI: 10.1080/01956051.2022.2094868.
- Rusek Agata (2024), *Moje dziecko czyta nie tylko lektury. A czy wiesz, co w nich jest?*, Onet.pl, 28 czerwca, www.onet.pl/informacje/deonpl/moje-dziecko-czyta-nie-tylko-lektury-a-czy-wiesz-co-w-nich-jest/gbmsmc3.30bc1058 [dostęp: 10.07.2025].
- Sabak Kinga (2023), *Co robi dzisiejsza młodzież? Czyta*, „Newsweek”, 9 lipca, www.newsweek.pl/kultura/rodzina-monet-i-nie-tylko-ksiazki-dla-mlodziezy-czytaja-sie-w-polsce-swietnie/6p7ex58 [dostęp: 10.07.2025].
- Schanoes Veronica L. (2014), *Fairy Tales, Myth, and Psychoanalytic Theory: Feminism and Retelling the Tale*, Ashgate, Farnham.
- Seelinger Trites Roberta (2018), *Twenty-First-Century Feminisms in Children’s and Adolescent Literature*, University Press of Mississippi, Jackson.
- Skowera Maciej (2016), *Postmodernistyczny retelling baśni — garść uwag terminologicznych*, „Creatio Fantastica” nr 2(53).
- Sneed Tierney (2014), “Maleficent”, “Sleeping Beauty” and Rethinking Fairy Tale Rape, U.S. News, 30 maja, www.usnews.com/news/articles/2014/05/30/maleficent-sleeping-beauty-and-rethinking-fairy-tale-rape [dostęp: 10.07.2025].
- Snowden Kim (2010), *Fairy Tale Film in the Classroom: Feminist Cultural Pedagogy*, Angela Carter, and Neil Jordan’s “The Company of Wolves” [w:] *Fairy Tale Films Visions of Ambiguity*, red. P. Greenhill, S. Matrix, J. Zipes, Utah State University Press, Logan.
- Sobolewska Justyna (2024), *Kocyk, eskapizm, romantasy i grzyby. Czyli co się teraz czyta i co jest „hot” na rynku książki*, „Polityka”, 11 maja, www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2254931.1.kocyk-eskapizm-romantasy-i-grzyby-czyli-co-sie-teraz-czyta-i-co-jest-hot-na-ryнку-książki.read [dostęp: 10.07.2025].
- Stano Sylwia, Szyszkowska Ewelina (2025), *Czy autorki Young Adult naprawdę niszczą literaturę?*, „Plus Minus”, 9 maja, www.rp.pl/plus-minus/art42249081-czy-autorki-young-adult-naprawde-niszczą-literaturę [dostęp: 10.07.2025].
- Steinhoff Heineke (2017), *Re-inventing the Disney Fairy Tale in “Frozen”* [w:] *Heroes, Heroines and Everything in Between: Challenging Gender and Sexuality Stereotypes in Children’s Entertainment Media*, red. C.D. Reinhard, C.J. Olson, Lexington Books, Lanham.
- Stover Cassandra (2013), *Damsels and Heroines: The Conundrum of the Post-Feminist Disney Princess*, „LUX: A Journal of Transdisciplinary Writing and Research from Claremont Graduate University” t. 2, nr 1.

- Strong Emily Anne (2023), *Poor Unfortunate Souls: False Feminism and Criticism of Disney's "Little Mermaid"*, Salon, 29 maja, www.salon.com/2023/05/29/little-mermaid-false-feminism-consent-coersion [dostęp: 10.07.2025].
- Turner Kay, Greenhill Pauline (2012), *Transgressive Tales: Queering the Grimms*, Wayne State University Press, Detroit.
- Van den Bossche Sara (2022), *Walking the Line: A Feminist Reading of Gendered Orientations and Voice in Disney's "Aladdin" Films (1992/2019)* [w:] *On Disney: Deconstructing Images, Tropes and Narratives*, red. U. Dettmar, I. Tomkowiak, J.B. Metzler, Berlin.
- Walter Heather (2021), *Malice*, Del Rey, Nowy Jork.
- Walter Heather (2022), *Misrule*, Del Rey, Nowy Jork.
- Wilde Sarah (2014), *Advertising in Repackaging the Disney Princesses: A Post-feminist Reading of Modern Day Fairy Tales*, „Journal of Promotional Communications” nr 2(1).
- Williams Christy (2010), *The Shoe Still Fits: Ever After and the Pursuit of a Feminist Cinderella* [w:] *Fairy Tale Films Visions of Ambiguity*, red. P. Greenhill, S. Matrix, J. Zipes, Utah State University Press, Logan.
- Williams Zoe (2017), *Beauty and the Beast: feminist or fraud?*, „The Guardian”, 19 marca, www.theguardian.com/film/2017/mar/19/beauty-and-the-beast-feminist-or-fraud [dostęp: 10.07.2025].
- Workman RaShelle (2012), *Blood and Snow*, Polished Pen Press, Bountiful, UT.
- Zielińska-Dao Quay Edyta (2023), *Czy to dobrze, że nastolatki dużo czytają, skoro czytają „Rodzinę Monet”?*, „Wyborcza.pl”, 15 września, <https://wyborcza.pl/magazy-n/7.124059.30183388.czy-to-dobrze-ze-nastolatki-duzo-czytaja-skoro-czytaja.html> [dostęp: 10.07.2025].
- Zipes Jack (1986), *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, Methuen, Nowy Jork.
- Zipes Jack (1995), *Breaking the Disney Spell* [w:] *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*, red. E. Bell, L. Haas, L. Sells, Indiana University Press, Bloomington.
- Zipes Jack (2011), *De-Disneyfying Disney: Notes on the Development of the Fairy-Tale Film* [w:] *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*, Routledge, Nowy Jork.
- Zipes Jack (2012), *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*, Princeton University Press, Princeton, Oksford.
-