

Postmodernistyczny retelling baśni — garść uwag terminologicznych

Maciej Skowera

Abstract

Nowadays, new versions of well-known fairy tales are extremely popular. However, it is debatable how to define such works. The author of the paper *Postmodern Retelling of Fairy Tales — A Handful of Terminological Comments* suggests using the term “retelling” in relation to a particular group of post-modern works which tell canonical, traditional fairy tales in new ways. Andrzej Sapkowski’s definition of “retelling” and differences between this notion and the others (such as “rewriting” or “adaptation”) are also considered. The article concludes with a proposal to form a new definition of “retelling”. It is based on the conviction that this term should be used to call both the mode of storytelling and such works in which various aspects of pre-texts undergo essential revisions.

Maciej Skowera — mgr; doktorant w Zakładzie Literatury Popularnej, Dziecięcej i Młodzieżowej w Instytucie Literatury Polskiej UW, absolwent kulturoznawstwa w Instytucie Kultury Polskiej UW, członek Polskiej Sekcji IBBY i IRSCL. Publikował m.in. w „Creatio Fantastica”, „Kontekstach Kultury”, „Masce”, „Tekstualiach” i tomach zbiorowych. Współautor (obok Weroniki Kosteckiej) książki *W kręgu baśni i fantastyki. Studia o literaturze dziecięcej i młodzieżowej* (2017) oraz współredaktor kilku monografii. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą strategii udorośniania klasycznej literatury dziecięcej w prozie przełomu XX i XXI w. Kontakt: mgskowera@gmail.com

Creatio Fantastica 2016, nr 2 (53), ss. 41-56.

© © Artykuł dostępny na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0). Pewne prawa zastrzeżone przez Ośrodek Badawczy Facta Ficta w Krakowie. Wersja elektroniczna artykułu jest referencyjna.

Weronika Kostecka zauważa, że:

Współczesne metamorfozy baśni charakteryzuje [...] swoisty bunt wobec tradycji pojmowanej jako nienaruszalna świętość, wiążący się ze skłonnością do uwydatniania silnego napięcia intertekstualnego między baśniowym pierwowzorem (pre-tekstem) a wariantem nowym, negującym schematyczność i konwencjonalność, igrającym z wszelkimi regułami¹.

Nowe wersje baśni – proponujące odbiorcom grę z obecnymi w dobrze znanych opowieściach „motywami, strukturami fabularnymi, regułami aksjologicznymi itp.”² – są dziś niezwykle popularne. Powieści Sereny Valentino *Bestia*³ i *Wiedźma*⁴ sąsiadują w przestrzeni kultury z filmami *Czarownica*⁵ czy *Tajemnice lasu*⁶, wyświetlanymi od 2011 roku serialami *Dawno, dawno temu*⁷ i *Grimm*⁸, komiksowymi *Baśniami*⁹ czy grami wideo ze stworzonej przez studio Spicy Horse serii *American McGee’s Grimm*¹⁰ – a to tylko ułamek z ogromnej liczby dzieł reprezentujących różne media. Należy zatem zgodzić się z opinią Kamili Kowalczyk, że „baśniowe renarracje przeżywają obecnie renesans”¹¹, a nawet pójść o krok dalej i stwierdzić, że jesteśmy świadkami fali (pop)kulturowej mody na baśnie i baśniowość¹². Kwestią sporną pozostaje natomiast to, jak nazywać poszczególne utwory (nie tylko literackie), które są przejawami owej mody.

W polskim dyskursie naukowym funkcjonuje mnóstwo „baśniologicznych” określeń, od derywatów słowa *baśń* utworzonych poprzez dodanie odpowiedniego przedrostka (*antybaśń*, *metabaśń*, *parabaśń*, *niebaśń*) po formy z przymiotnikami lub wyrażeniami przyimkowymi (*baśń współczesna*, *baśń na opak*). Pojęcia te nie zawsze są stosowane konsekwentnie – można wręcz mówić o terminologicznym chaosie w polskich studiach nad baśnią¹³. Najświeższa

¹ Weronika Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa: Wydawnictwo SBP 2014, s. 10.

² Tamże, s. 9.

³ Serena Valentino, *Bestia. Prawdziwa historia księcia*, przekł. J. Polkowski, Warszawa: Dream Books 2014 (*The Beast Within: A Tale of Beauty’s Prince*, New York: Disney Press 2014).

⁴ Serena Valentino, *Wiedźma. Prawdziwa historia złej królowej*, przekł. J. Polkowski, Warszawa: Dream Books 2014 (*Fairest of All: A Tale of the Wicked Queen*, New York: Disney Press 2009).

⁵ *Czarownica*, reż. Robert Stromberg, Walt Disney Pictures 2014 (*Maleficent*).

⁶ *Tajemnice lasu*, reż. Rob Marshall, Walt Disney Pictures 2014 (*Into the Woods*).

⁷ *Dawno, dawno temu*, sezony 1-5, USA: ABC 2011-2016 (*Once Upon a Time*).

⁸ *Grimm*, sezony 1-5, USA: NBC 2011-2016.

⁹ Bill Willingham (scen.), Lan Medina (rys.), *Baśnie. Na wygnaniu*, przekł. K. Uliszewski, Warszawa: Egmont Polska 2007 (*Fables: Legends in Exile*, New York: DC Comics 2002).

¹⁰ *American McGee’s Grimm*, Spicy Horse, Turner Broadcasting System 2008-2009.

¹¹ Kamila Kowalczyk, *Antagoniści we współczesnych renarracjach baśni na przykładzie czarownicy z Jasia i Małgosi braci Grimmów*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3, s. 35.

¹² Weronika Kostecka, dz. cyt., s. 9.

¹³ Dobrym przykładem wydaje się w tym kontekście „kariera” pojęcia *antybaśń*. W myśl słownikowej definicji jest to „wypowiedź narracyjna, w której obecności pewnych baśniowych wątków i motywów towarzyszy dystorsja innych składników charakterystycznych dla baśni” (Danuta Szajnert, *Antybaśń*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2012, s. 38). Po raz pierwszy owego terminu użył André Jolles, nazywając w ten sposób te utwory braci Grimm, które nie posiadały szczęśliwego zakończenia. Zob. tamże. W taki sposób rozumie też znaczenie omawianego określenia choćby Ryszard Waksmund (zob. tegoż, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław: Wydawnictwo UWr 2000, s. 246). Inaczej – znacznie bardziej restrykcyjnie – pojmował zaś *antybaśń* Stanisław Lem. Polski pisarz zaprezentował wywiedzioną z teorii gier koncepcję nazwanego w ten sposób, nieistniejącego „w folklorach” gatunku – zasadałby się on na nieprzychylniej stronności świata względem jednostek, wyrażającej się m.in.

bodaj na rodzimym gruncie propozycja pojawia się w obszernej monografii Kosteckiej *Baśni postmodernistyczna*. Zaproponowana przez badaczkę tytułowa kategoria obejmuje utwory literackie (a także – o czym informuje ostatni rozdział rozprawy – reprezentujące inne media), które „reinterpretują baśń klasyczną, czyli dekonstruują ją, proponują nowe jej odczytanie, włączają ją w obszar intertekstualnych gier z tradycją, weryfikują dotychczasowe interpretacje”¹⁴. Głównego źródła współczesnych metamorfoz baśni, zdaniem autorki, należy doszukiwać się w postmodernizmie i w związanej z nim idei kryzysu jako bodźca twórczego¹⁵.

Baśń klasyczna, którą ta postmodernistyczna dekonstruuje, to w ujęciu polskiej badaczki „pojęcie [...] obejmujące baśniowe opowieści utrwalone w powszechnej świadomości (niezależnie od wieku i «obyctwa literackiego» czytelników), nie tylko o proveniencji ludowej”¹⁶. Kostecka bierze zatem pod uwagę współczesne utwory odwołujące się do ludowych bajek magicznych (które „funkcjonują w kanale ustnego przekazu realizowanego za pomocą różnych tworzyw semantycznych”¹⁷) i ich zapisanych wersji w formie literackich baśni tradycyjnych (czyli tekstowych realizacji sklasyfikowanych przez folklorystów wątków bajkowych¹⁸), a także literackich baśni nowoczesnych (oryginalnych dzieł posiadających konkretnego autora, „wprowadzających zmiany w obrębie wzorca strukturalnego klasycznej opowieści, proponujących nowe tematy, wątki”¹⁹). Badaczkę zajmują przy tym nie tylko teksty nawiązujące na zasadzie polemiki do poszczególnych narracji (np. *Jasia i Małgosi* czy *Śpiącej Królowny*), lecz także te, które dekonstruują same wyróżniki formalne baśni jako konwencji i gatunku. W związku z tym baśń postmodernistyczna to z założenia bardzo szeroka kategoria. Z jednej strony włącza ona w swój obręb utwory prezentujące dobrze znane opowieści na nowo – np. nawiązujące do *Królowny Śnieżki* opowiadanie Neila Gaimana *Szkoło, śnieg i jabłko*²⁰ czy kontaminującą różne baśniowe (i inne) wątki powieść Johna Connolly’ego *Księga rzeczy utraconych*²¹. Z drugiej zaś obejmuje swym zasięgiem dzieła oparte na zabiegach architektonicznych, choćby takie jak *Pies w Krainie Wędrującej Nocy* Joanny Klary

w świadomym dążeniu (anty)bohaterów do czynienia zła, co byłoby dla nich źródłem przyjemności. Egzemplifikacją (być może jedyną) tak rozumianej antybaśni byłyby utwory markiza de Sade’a (zob. Stanisław Lem, *Markiz w grafie*, „Teksty” 1971, nr 1). Tymczasem dziś termin utracił jakąkolwiek wyrazistość i oderwał się od obu przywołanych koncepcji – mianem *antybaśni* określa się ogromną liczbę bardzo zróżnicowanych tekstów, dawnych i współczesnych: od romantycznych utworów Ludwiga Tiecka przez krótkie narracje Franza Kafki po dwudziestowieczne opowiadania Angeli Carter i film *Shrek* (2001) w reżyserii Victorii Jenson i Andrew Adamsona; zdaniem Danuty Szajnert, rozpiętość zastosowań omawianego terminu sprawia, że jawi się on jako „nazewniczy gadżet z podręcznego leksykonu krytycznego”, który wykorzystywany jest „wtedy, gdy mniej lub bardziej widocznym w strukturze tekstu nawiązaniem do baśni towarzyszą jakieś odstępstwa od klasycznych wzorów”. Danuta Szajnert, *Antybaśni*, msc. cyt.

¹⁴ Weronika Kostecka, dz. cyt., s. 16.

¹⁵ Zob. tamże, s. 21-56.

¹⁶ Tamże, s. 17.

¹⁷ Jolanta Ługowska, *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1981, s. 31.

¹⁸ Zob. Violetta Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2003, s. 20.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Neil Gaiman, *Szkoło, śnieg i jabłko*, w: tegoż, *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, przekł. P. Braiter, Warszawa: Mag 2002 (*Snow, Glass, Apples*, w: *Smoke and Mirrors: Short Fictions and Illusions*, New York: Avon Books 1998).

²¹ John Connolly, *Księga rzeczy utraconych*, przekł. K. Malita, Warszawa: Niebieska Studnia 2007 (*The Book of Lost Things*, New York: Atria Books 2006).

Teske²² i *Opowieść o Despero* Kate DiCamillo²³. Naturalna zdaje się więc potrzeba wypracowania terminów szczegółowych, za pomocą których można by opisać rozmaite odmiany baśni postmodernistycznej.

W artykule proponuję, aby w odniesieniu do ściśle określonej grupy baśni postmodernistycznych stosować znane w humanistyce anglosaskiej i pojawiające się od jakiegoś czasu na gruncie polskim określenie *retelling* (od ang. *to retell* – powtórzyć, opowiedzieć ponownie). Staram się określić istotę tego pojęcia i odróżnić je od innych nazw. Rezygnuję przy tym, poza cytatami, z zapisu z dywizem (*re-telling*), który co prawda lepiej oddawałby oparty na różnicy związek między tekstem nowym a pre-tekstem, ale jest słabiej zakorzeniony zarówno w rodzimym, jak i w zagranicznym dyskursie naukowym.

W Polsce omawiane określenie zostało spopularyzowane przez Andrzeja Sapkowskiego, który umieścił jego definicję w kompendium *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini*. Pisarz wykazuje, że:

Retelling jest słowem obcym, mającym jednak tę przewagę nad rodzimymi, że w sposób krótki, zwięzły, dźwięczny a konkretny definiuje pojęcie, które – marnując słowa – musielibyśmy określić jako ponowne opowiedzenie bardziej lub mniej znanych historii. Przy czym ponownie opowiada się mity, legendy, podania, bajki i mniej lub bardziej kanoniczne dzieła literackie [...]²⁴.

Twórca zwraca szczególną uwagę na obecność *retellingów* w literaturze fantasty i wskazuje na dwa elementy tego rodzaju dzieł:

[...] jednym jest owo zawarte w tytule „jak to było naprawdę”, albowiem ambicją autora jest, aby czytelnik [...] daną wersję mitu czy baśni przyjął jako prawdziwą, a przynajmniej literacko prawdziwą. Drugim elementem jest euhemeryzacja [...], zabieg polegający na eliminowaniu elementów bajkowości. W przypadku fantasty euhemeryzacja [...] eliminuje bajkowość, pozostawiając magię²⁵.

W definicji Sapkowskiego jest kilka niejasnych punktów. Autor, ograniczając zakres pojęcia *retelling* do grupy utworów mówiących „jak to było naprawdę”, bierze pod uwagę głównie teksty ujawniające „prawdziwą historię”, którą tradycyjne warianty opowieści miałyby fałszować. Tę właściwość wykazują niektóre z jego własnych opowiadań o Geralcie, a także np. teksty ze zbioru Tanith Lee *Red as Blood*²⁶ czy wspomniane już *Szkló, śnieg i jabłka* Gaimana, a także liczne utwory modernistyczne²⁷. Co jednak zrobić choćby z opowiadaniem Petera Cashoralego ze zbioru *Fairy Tales: Traditional Stories Retold for Gay Men*²⁸, w których

²² Joanna Klara Teske, *Pies w Krainie Wędrującej Nocy*, Lublin: Wydawnictwo Mimochoodem 2011.

²³ Kate DiCamillo, *Opowieść o Despero. Historia myszki, księżniczki, zupy i szpulki nici*, przekł. A. Cioch, Warszawa: Philip Wilson 2005 (*The Tale of Despereaux: Being the Story of a Mouse, a Princess, Some Soup and a Spool of Thread*, Cambridge: Candlewick Press 2003).

²⁴ Andrzej Sapkowski, *Retelling, czyli „jak to było naprawdę”*, w: tegoż, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasty*, Warszawa: Supernowa 2011, s. 40.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tanith Lee, *Red as Blood or Tales from the Sisters Grimmer*, New York: DAW Books 1983.

²⁷ Przykłady podaje Kostecka – zob. Weronika Kostecka, dz. cyt., s. 132-138.

²⁸ Peter Cashorali, *Fairy Tales: Traditional Stories Retold for Gay Men*, San Francisco: Harper 1995.

metamorfozom ulegają przede wszystkim płeć oraz orientacja seksualna postaci? Czy to *re-tellingi* baśni? W ich przypadku nie mamy przecież do czynienia z pokazaniem „oryginalnej”, „prawdziwej” historii, lecz z wprowadzeniem odmiennej perspektywy przy zachowaniu pozostałych topicznych elementów opowieści. A przecież – o ironio! – utworzony od czasownika *to retell* imiesłów przymiotnikowy bierny pojawia się już w tytule tego tomu.

Wątpliwości budzi również element metamorfozy określanej przez Sapkowskiego jako euhemeryzacja. Pojęcie to utworzono od imienia antycznego filozofa Euhemera (około 340-260 p.n.e.) – uważał on, że „istotę religii stanowi kult bohaterów [...] którzy uosabiają najdoskonalsze ludzkie cechy, przedstawione w postaci nieistniejącej, boskiej apoteozy”²⁹. Termin jest zazwyczaj stosowany w kontekście „historycznych racjonalizacji przemieniających bóstwa i herosów w sławnych władców”³⁰; jako zabieg literacki zaś przekształcać ma sensy mistyczne (mityczne) w historyczne (w ramach świata przedstawionego)³¹. Sapkowski natomiast nie tylko porzuca „mityczność” na rzecz „bajkowości”, lecz także nie precyzuje, czym w istocie jest owa „bajkowość”, której w *retellingach* w wersji fantasy baśnie zostają pozbawione. Być może w rozumieniu polskiego pisarza zabiegi euhemeryzacyjne odnoszą się do wielokrotnie już opisywanych fundamentalnych różnic między baśnią a fantasy (zasadzających się na kontraście między umownością a weryzmem ich światów przedstawionych) – tyle tylko, że nie wiadomo, na czym miałyby polegać euhemeryzacja choćby w przypadku utworów realistycznych. Czy takie dzieło, jak umieszczająca baśń o Śpiącej Królownie w czasach Holokaustu powieść Jane Yolen *Briar Rose*³², to nie *retelling*? Tego nie można się już dowiedzieć od Sapkowskiego.

Wydaje się, że *retelling* należałoby (w odniesieniu do baśni) rozumieć z jednej strony szerzej, a z drugiej – nieco dokładniej. Przyjmuję wstępnie za Kostecką, że pojęcie to obejmuje „nowe wersje baśni, weryfikujące sens poprzednich wariantów”³³, a więc dzieła przedstawiające dobrze znane opowieści w sposób zaskakujący odbiorcę znającego tradycyjne wersje narracji źródłowych. W dalszej części tekstu ta propozycja o charakterze zrebu definicji zostanie rozwinięta.

W jednym wszakże należy zgodzić się z pisarzem – słowo *retelling* nie ma dobrego polskiego odpowiednika. Sądzę jednak, że uzasadnione jest – także w celu uniknięcia powtórzeń – stosowanie jego tłumaczeń zaproponowanych przez Lidzię Gąsowską (*po-wtórne, po-nowne opowiadanie*³⁴ jako określenie sposobu opowiadania, stąd: *baśń po-wtórnie, po-nownie*

²⁹ Konrad Szocik, *Ateizm i religia w filozofii starożytnej Grecji*, „Przegląd Religioznawczy” 2011, nr 4, s. 9.

³⁰ Rosemond Tuve, *Alegoria narzucona*, przekł. R. Zimand, „Pamiętnik Literacki” 1975, t. 66, z. 4, s. 183.

³¹ Magdalena Roszczyńska, *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP 2009, s. 110.

³² Jane Yolen, *Briar Rose*, New York: Tow Books 1992.

³³ Weronika Kostecka, dz. cyt., s. 13.

³⁴ Lidia Gąsowska, *Fan fiction, czyli złoto dla zuchwałych. Między pragnieniem narracji a realizacją opowieści*, w: *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej 2009, s. 449.

opowiedziana jako nazwa gatunku/konwencji) i Martę Jaworek (*baśń przepowiedziana*³⁵ – aby jednak podkreślić różnicę między tekstem nowym a kanoniczną baśnią i uniknąć konotacji z „przepowiadaniem przyszłości”, tym razem wybieram zapis określenia z dywizem: *baśń prze-powiedziana*; stąd: *prze-powiadanie baśni*).

Niemniej jednak oba pojęcia w wersji polskiej nie cechują się podobną zwięzłością i neutralnością, co *retelling*. Krótkość i jednoznaczność tej nazwy to również powody, z racji których Vanessa Joosen wybiera ją spośród całego szeregu terminów funkcjonujących w humanistyce anglosaskiej; badaczka uważa także, że prefiks *re-* w wyraźny sposób wskazuje na relację między dziełem nowym i opowieścią, do której się ono odwołuje³⁶.

Podobnym określeniem, często używanym także w odniesieniu do nowych wersji baśni, jest *rewriting*. Należy zatem zastanowić się, jaka jest różnica między tymi pojęciami. Na język polski *rewriting* zwykle się tłumaczy jako *prze-pisywanie* (czasami bez dywizu: *przepisywanie*). Agnieszka Izdebska i Danuta Szajnert w słowie wstępnym do tematycznego numeru „Zagadnień Rodzajów Literackich” (zatytułowanego zresztą *Literatura prze-pisana*) wykazują, że „*re-writing, ré-écriture, prze-pisywanie* – to pisanie od nowa już napisanego”, a „dywiz w nazwie wskazuje na różnicę, którą nieuchronnie zarażone jest każde takie powtórzenie”³⁷. Co więcej, „ta ogólna formuła odsyła [...] do szczególnych postaci literackiego recyklingu, twórczego pasożytowania na cudzych tekstach”³⁸. Te same badaczki, tym razem we wstępie do tomu pod tytułem – znów – *Literatura prze-pisana*, stwierdzają jednak, że:

Prze-pisuje się [...] teksty, nie tylko literackie, którym przysługuje szczególny status kulturowy. Są to zazwyczaj takie teksty, które należą do jakiegoś kanonu (o ambicjach uniwersalnych lub lokalnego, archiwalnego lub aktualnego) albo – tu mamy do czynienia z intensyfikacją metaforyczności formuły – konwencje, np. stylistyczne, dyskursywne czy gatunkowe³⁹.

Zarysowana tu koncepcja bazowania literatury prze-pisanej również na tekstach pozaliterackich wydaje się nie współgrać z ideą „pisania od nowa już napisanego”. Czy na pewno prze-pisywanie to dobry termin służący określaniu praktyk literackiego recyklingu odwołujących się np. do filmów, seriali telewizyjnych, gier wideo? I czy uprawnione jest rozszerzanie omawianej formuły choćby na konwencje? Sądzę, że zanurzenie pojęcia *prze-pisywanie* w „tekstowości” niejako wyklucza taką możliwość.

Największe wątpliwości w odniesieniu do uznawania dzieł „baśniopochodnych” za teksty prze-pisane budzi kwestia autorstwa pierwowzorów – w końcu prze-pisywać powinno się „cudze teksty”, co więcej – należące do „kanonu”. Trudno zaś orzec, co w zasadzie jest

³⁵ Marta Jaworek, *Baśni zrekontekstualizowana*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3, s. 193.

³⁶ Vanessa Joosen, *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*, Detroit: Wayne State University Press 2011, s. 9.

³⁷ Agnieszka Izdebska, Danuta Szajnert, *Od redakcji*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. 57, z. 2, s. 7.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tychże, *Wstęp*, w: *Literatura prze-pisana. Od Hamleta do slashu*, red. tychże, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2015, s. 7.

w *retellingach* baśni tradycyjnych (a więc takich, które są „znane – w różnych wersjach – odbiorcom od co najmniej kilku setek lat [...], takich, w przypadku których nie da się wyróżnić jednego, konkretnego autora”⁴⁰) przedmiotem praktyk intertekstualnych: wariant zapisany? Jeżeli tak, to który? Nawet gdyby przyjąć, że kanoniczne są np. baśnie braci Grimm (a autor bądź autorka właśnie je wskazuje jako „oryginały”), problemem pozostaje kwestia wyboru odpowiedniej wersji danej opowieści z odpowiedniego wydania. Wiadomo przecież, że Grimmowie na przestrzeni kolejnych edycji dokonywali na materiale wyjściowym zmian⁴¹. Jeśli natomiast określić mianem baśni kanonicznej najbardziej popularną wersję danej opowieści – czy współcześnie, jak wykazuje Kostecka, „nie będzie to na przykład adaptacja filmowa”⁴², stworzona choćby przez wytwórnię Walta Disneya? Kanoniczne są więc nie tyle konkretne tekstowe – czy, tym bardziej, ustne – realizacje określonych fabuł, ile baśnie pojmowane jako powtarzające się w kolejnych wariantach zestawu postaci i ich rekwizytów, motywów, wątków i tym podobnych⁴³. Jak pisze Kostecka: „Nie istnieje podstawowa wersja baśni o Czerwonym Kapturku – nie istnieje jej „platońska idea”, czysta, oryginalna i niezmacona. [...] Nie ma też czegoś takiego jak „czysta” baśń ludowa czy literacka (jakkolwiek je rozumieć) [...]”⁴⁴.

Podobnie rozumuje Kowalczyk – zdaniem tej autorki:

Utworem oryginalnym w większości przypadków nie jest literacka forma baśni istniejąca w którejś edycji baśni braci Grimmów, lecz taka [...] wersja, jaka istnieje w masowej wyobraźni odbiorców. [...] Bohaterowie baśniowi i ich czyny funkcjonują w powszechnej pamięci i [...] są bardzo łatwo rozpoznawalne jako „marki” same w sobie: Czerwonego Kapturka zawsze zjada Wilk, Kopciuszek gubi pantofelek, Śpiąca Królewna zapada w długi sen⁴⁵.

Trudno zatem w odniesieniu do nowych wersji baśni tradycyjnych mówić o intertekstualnej grze z „cudzym” utworem, gdyż w zasadzie nie da się wskazać ani autora przekształcanego tekstu „kanonicznego”, ani – co szczególnie istotne – owego tekstu samego w sobie. A jak zauważa Steven Connor, *rewriting* różni się od innych form kulturowego naśladownictwa przede wszystkim tym, że zakłada szczerogółowy i ścisły związek z pojedynczym tekstowym poprzednikiem⁴⁶. Stosowanie pojęć *prze-pisywanie* czy *rewriting*, jak sądzę, wydaje się zaś zasadne w kontekście utworów bazujących na omówionych wcześniej literackich baśniach nowoczesnych. Tego rodzaju baśnią byłby np. *Czarnoksiężnik*

⁴⁰ Weronika Kostecka, dz. cyt., s. 17. Z tej perspektywy mniej ważna wydaje się różnica między ludową bajką magiczną a literacką baśnią tradycyjną, niż między nimi obiema a literacką baśnią nowoczesną. Innymi słowy: mimo że dana opowieść uległa obiektywizacji poprzez zapis, to pojawiają się w niej te same topiczne elementy, co w wariantach oralnych – a do „prawozoru” tych ostatnich nie dotrzemy.

⁴¹ Maria Tatar, *The Hard Facts of Grimms' Fairy Tales*, Princeton: Princeton University Press 1987, s. 3-38.

⁴² Weronika Kostecka, dz. cyt., s. 114.

⁴³ Zob. tamże, s. 109-114.

⁴⁴ Tamże, s. 113-114. Pominęto przypisy.

⁴⁵ Kamila Kowalczyk, *Przed „dawno, dawno temu” i po „żyli długo i szczęśliwie” – o filmowych i komiksowych prequelach i sequelach na podstawie Jasia i Małgosi braci Grimmów*, „Literatura Ludowa” 2014, nr 4-5, s. 40.

⁴⁶ Steven Connor, *Rewriting Wrong: On the Ethics of Literary Reversion*, w: *Liminal Postmodernisms: The Postmodern, the (Post-)Colonial, and the (Post-)Feminist*, red. Th. D'haen, H. Bertens, Amsterdam-Atlanta: Rodopi 1994, s. 80.

ze *Szmaragdowego Grodu* L. Franka Bauma⁴⁷, a prze-pisaną wersją tego utworu – powieść Gregory’ego Maguire’a *Wicked. Życie i czasy Złej Czarownicy z Zachodu*⁴⁸. Te współczesne dzieła, które odwołują się do topiki kanonicznych baśni tradycyjnych, określać natomiast należy mianem *retellingów*.

Pewnym usprawiedliwieniem dla etykietowania nowych wersji tradycyjnych opowieści jako *rewritingów* czy prze-pisać wydaje się jedynie argument, na który wskazuje Magdalena Bednarek. Badaczka pisze:

Prze-pisywanie baśni mieści się w kręgu zjawisk intertekstualnych i choć omawiane utwory można by interpretować za pomocą popularniejszych w polskim literaturoznawstwie pojęć parodii czy trawestacji, wybór [...] terminu wskazuje tradycję [...] krytyki feministycznej – a nie jest jedynie tłumaczeniem angielskiego *re-writing*⁴⁹.

I rzeczywiście – w polskim (i nie tylko) dyskursie feministycznym zwykło się mówić o prze-pisywaniu przez kobiety własnej historii (a więc, w uproszczeniu, o tworzeniu zaproponowanych przez Adele Aldridge *herstories*), a także pozycji z patriarchalnego kanonu. Zresztą właśnie w tym kontekście w rodzimym literaturoznawstwie najczęściej wspomina się o prze-pisywaniu baśni, np. w odniesieniu do twórczości Angeli Carter⁵⁰.

Wydaje się jednak, że w tym ujęciu nie rozróżniano rodzaju narracji – feministyczne teksty nazywane prze-pisaniami dotyczyć mogły powieści i mitów, historiografii i krytyki, baśni w odmianie tradycyjnej i literackiej. Sądzę, że formuła baśni prze-powiedzianej (i, co z tego wynika, np. mitu prze-powiedzianego) z jednej strony zachowuje ideę ukazywania opowieści z zakładającą różnicę i depatriarchalizację kobiecej perspektywy, zaś z drugiej – pozwala na uniknięcie problemów związanych z takimi kwestiami, jak autorstwo opowieści, jej „kanoniczność” czy medium, za pomocą którego jest przekazywana.

Tym samym *retelling* i *rewriting* postrzegam jako dwie zasadnicze – ale różniące się pod względem statusu materiału źródłowego – formy renarracji, rozumianej tu jako szersza kategoria, która obejmuje wszelkie rodzaje twórczego prze-rabiania jakiejś narracji⁵¹. Podczas gdy *rewriting* wymaga pierwowzoru w postaci jednostkowego, oryginalnego tekstu w formie pisanej, *retelling* odsyła nas do sytuacji ustnego opowiadania – oczywiście formuła ta

⁴⁷ Zob. L. Frank Baum, *Czarnoksiężnik ze Szmaragdowego Grodu*, przekł. S. Wortman, Warszawa: Nasza Księgarnia 1990 (*The Wonderful Wizard of Oz*, Chicago: George M. Hill Company 1900).

⁴⁸ Gregory Maguire, *Wicked. Życie i czasy Złej Czarownicy z Zachodu*, przekł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków: Initium 2010 (*Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*, New York: ReganBooks 1995).

⁴⁹ Magdalena Bednarek, *Ucieczka z zamkowej wieży, czyli o feministycznym prze-pisywaniu baśni w prozie polskiej po 1989 roku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, t. 54, z. 2, s. 233.

⁵⁰ Zob. np. Grażyna Lasoń-Kochańska, *Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu*, „Ślupskie Prace Filologiczne” 2004, nr 3.

⁵¹ Termin *renarracja* jest stosowany konsekwentnie np. przez Kowalczyk w odniesieniu do różnomedialnych współczesnych wersji baśni. Zob. Kamila Kowalczyk, *Antagoniści ...*, dz. cyt.; teźże, *Przed „dawno, dawno temu”...*, dz. cyt.; teźże, *Obrazy grozy w filmowych renarracjach baśni Grimmów*, „Perspektywy Kulturoznawcze” 2014, nr 4. W polskim literaturoznawstwie renarrację rozumiano najczęściej – za Henrykiem Markiewiczem – jako proste, niezakładające reinterpretacji powtórzenie tradycyjnej opowieści mitycznej. Henryk Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa: PWN 1989, s. 71. Janina Abramowska wykazuje jednak, że renarracja mitu nigdy nie jest neutralna: „Zawsze, choćby za sprawą języka, konwencji narracyjnych, na tradycyjną strukturę nakłada się nowa warstwa znaczeń związanych ze świadomością współczesną”. Janina Abramowska, *Serie tematyczne*, w: teźże, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań: Rebis 1995, s. 40.

siłą rzeczy bazuje na tekstualnych reprezentacjach historii funkcjonujących niegdyś najpewniej w formie oralnej⁵², ale ważne jest przede wszystkim to, że do źródeł poszczególnych tematów, fabuł i motywów nie sposób dotrzeć.

Kwestia medium powraca także w kontekście nieliterackich tekstów „baśniopochodnych”. Dominika Kozera, omawiając gry wideo z serii *American McGee’s Alice*⁵³, stosuje w odniesieniu do nich termin *rewriting*⁵⁴. O ile wątpliwości nie budzi fakt, że przedmiotem praktyk intertekstualnych jest „cudzy”, „zapisany” tekst – *Przygody Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla⁵⁵ – o tyle uznanie gry wideo za dzieło prze-pisane jest, w mojej opinii, nadużyciem. W tym przypadku chyba lepiej byłoby mówić o remediacji, a w odniesieniu do utworów bazujących na tradycyjnych baśniach i innych podobnych historiach (jak wspomniana już seria gier *American McGee’s Grimm*⁵⁶, filmy, seriale) – o *retellingu*. Kategoria po-wtórnego opowiadania pozwala bowiem na objęcie swoim zasięgiem tekstów reprezentujących wszelkie media, w których pojawia się element narracyjny.

W kontekście praktyk zasadzających się na przeniesieniu baśni tradycyjnej na grunt innych mediów przywołuje się często również termin *adaptacja*. Claire L. Malarte-Feldman pisze:

Koncepcja „adaptacji” odnosi się do procesu, który zachodzi, gdy [...] baśnie są w toku swej transmisji przekształcane w nowe wersje, warianty. Adaptacje mogą mieć miejsce, kiedy tekst lub typ opowieści jest na nowo opowydany ustnie lub przepisywany i gdy jest przekładany na inną formę rodzajową (np. na powieść) lub na inne medium (jak np. z oralności na druk, z druku na oralność, z druku na film itd.)⁵⁷.

Włączenie w obręb adaptacji wariantów odwołujących się do typów opowieści, a nie do poszczególnych historii, jest jednak nie do końca trafne w kontekście teorii adaptacji. Monika Woźniak zauważa bowiem, że co prawda „nowe wersje baśni odpowiadają [...] wszystkim właściwie kryteriom adaptacji wyróżnionym przez Lindę Hutcheon”, ale, co istotne, „nie adaptują one niemal nigdy konkretnego tekstu: są przetworzeniem pewnego wątku narracyjnego i tematycznego”⁵⁸. Jak stwierdza dalej badaczka (z czym w kontekście wcześniejszej poczynionych w niniejszym artykule rozważań trudno się nie zgodzić):

⁵² Przekonanie o oralnych korzeniach baśni podziela większość badaczy i badaczek. Zob. Weronika Kostecka, dz. cyt., s. 89. Odmienne jest zdanie Ruth B. Bottigheimer – w opinii tej autorki trudno jest dowieść, by „ustna baśń” istniała przed XIX w., a pogląd, że „baśnie zrodziły się w kulturze ustnej i poprzez nią były rozprzestrzeniane, a następnie zostały spisane przez rozmaitych autorów”, jest błędny. Zob. tamże, s. 107-108.

⁵³ *American McGee’s Alice*, Rouge Entertainment, Electronic Arts 2000.

⁵⁴ Dominika Kozera, *Wirtualna Alicja – historia Alicji w Krainie Czarów napisana na nowo*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2015, t. 11, z. 1.

⁵⁵ Lewis Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przekł. M. Słomczyński, Warszawa: Czytelnik 1972 (*Alice’s Adventures in Wonderland*, London: Macmillan and Co. 1865).

⁵⁶ *American McGee’s Grimm*, dz. cyt.

⁵⁷ Przekład własny za: “The concept of „adaptation” refers to a process that occurs when [...] fairy tales are changed into new versions, or variants, in the course of their transmission. Adaptations can occur when a text or tale type is retold orally or rewritten or when it is transferred into a different generic form (for example, into a novel) or into a different medium (such as, orality to print, print to orality, print to film, and so on)”. Claire L. Malarte-Feldman, *Adaptation*, w: *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales. Volume 1: A-F*, red. D. Haase, Westport-London: Greenwood Press 2008, s. 2. Wyróżnienia autorki hasła.

⁵⁸ Monika Woźniak, *Adaptacja w przekładach dla dzieci – gawęda terminologiczna*, „Filoteknos” 2012, nr 3, s. 29.

Można by co prawda rozszerzyć na te opowieści status „płynnego tekstu” (*fluid text*) [...] i uznać, że adaptacją są także utwory odwołujące się nie tyle do konkretnego utworu, ile do określonego schematu fabularnego. Jednak skomplikowana siatka przemian i zależności między danymi wersjami poszczególnych baśni wykracza poza linearną relację tekst wyjściowy – tekst przetworzony, którą implikuje pojęcie adaptacji⁵⁹.

Co więcej, adaptacja – nawet gdybyśmy nie odróżnili jej od *retellingu* ze wskazanego wyżej powodu – najczęściej odsuwa kwestię reinterpretacji pierwowzoru na dalszy plan (choć oczywiście każda, nawet najbardziej podobna do wariantu wyjściowego wersja bazująca na danej narracji w jakiś sposób go reinterpretuje). Tymczasem dzieła, które nazywa się zazwyczaj *retellingami*, zakładają podkreślenie różnicy między pre-tekstem i tekstem nowym w duchu swoiście rozumianego rewizjonizmu. Jack Zipes zresztą, rozpatrując dzieła „baśniopochodne”, dzieli je na dwie zasadnicze grupy: duplikaty i rewizje. Badacz uznaje, że duplikacja jest procesem wytwarzania kopii pierwowzoru; kopii, które nie są wyjątkowe, kreatywne, stymulujące, a wręcz przeciwnie: umacniają silnie zakorzenione w społeczeństwie myśli, wyobrażenia, przekonania, które strukturyzują naszą egzystencję⁶⁰.

Inaczej jest z rewizjami: cechują się one krytycznym podejściem do pierwowzorów, kwestionując czy wręcz obalając zawarte w nich sensy poprzez włączanie w swój obręb całym nowymi wartościami i perspektywami. Nie wszystkie z tych dzieł można uznać za progresywne, ale sam fakt pojawienia się przesłanek dla rewizji świadczy o tym, że coś jest „nie tak” z powszechnie znanym wariantem opowieści i że powinno się go poprawić⁶¹. *Retellingi* mogą być zatem rewizjami, choć drugie z tych pojęć, co należy podkreślić, obejmuje także utwory odwołujące się do nowoczesnej odmiany baśni literackiej (Zipes analizuje w tym kontekście na przykład teksty nawiązujące do cyklu Bauma o Oz).

Poddawanie rewizji elementów tradycyjnych opowieści pozwala na usytuowanie *retellingów* przede wszystkim w szeroko pojmowanym postmodernizmie (choć i wcześniej, zwłaszcza w antycypującej opisywane tendencje epoki modernistycznej, pojawiały się podobne rozwiązania). Stąd też poszczególne baśnie prze-powiedziane wpisują się w różnorodne idee żywotne w epoce ponowoczesnej⁶². Mamy w nich do czynienia z kompromitacją „oficjalnej” historii (*Szkło, śnieg i jabłka* Gaimana⁶³, film *Czarownica*⁶⁴, serial *Dawno, dawno*

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Jack Zipes, *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*, Lexington: The University Press of Kentucky 1994, s. 9.

⁶¹ Zob. tamże, s. 9-10.

⁶² Podobnie jest zresztą, na poziomie ideowym, z *rewritingiem*. Maja Staśko dowodzi, że ponowoczesność „powstała [...] z przepisania” i podkreśla rewolucyjny poniekąd charakter *rewritingu*: „[...] podstawienie liczby mnogiej pod pojedynczą, kolektywu pod samowystarczającą jednostkę, rodzaju żeńskiego pod męski, przesunięcie słowa czy litery, zrobienie błędu ortograficznego lub interpunkcyjnego, zmiana imion, płci, pochodzenia, języka, koloru skóry bohaterów poematów, opowiadań i powieści, przepisanie tekstu na inny język itd. – pozwala odsłonić opresyjne mechanizmy wtłaczanych nam powszechnie wzorców i lektur, i rozciągnąć ich symboliczne pole na etycznie pomyślaną współczesność”. Maja Staśko, *Rewriting*, „Wakaty” 2015, nr 4, <http://wakat.sdk.pl/rewriting/> [dostęp: 17 kwietnia 2016].

⁶³ Neil Gaiman, *Szkło, śnieg i jabłka*, dz. cyt.

⁶⁴ *Czarownica*, dz. cyt.

temu⁶⁵), z „oddaniem głosu” kobietom (opowiadania Angeli Carter⁶⁶, Emmy Donoghue⁶⁷, Priscilli Galloway⁶⁸, Jane Yolen⁶⁹, Barbary G. Walker⁷⁰) i mniejszościom seksualnym (wspomniany już zbiór Cashoralego⁷¹), z odwróceniem płci bohaterów i bohaterek (*Królewicz Śnieżek* Agnieszki Suchowierskiej i Wojciecha Eichelbergera⁷²; *O dzielnych księżniczках i pięknych królewiczach* Weroniki Józwiak⁷³). Rewizji podlega także ugruntowane animacjami Walta Disneya przekonanie o „dziecięcości” baśni tradycyjnych, niezajdujące przecież potwierdzenia w historii tego rodzaju opowieści. Tak czyni choćby Sapkowski w niektórych opowiadaniach o GERALCIE (np. *Ziarno prawdy*⁷⁴, *Mniejsze zło*⁷⁵) czy Connolly w *Księdze rzeczy utraconych*⁷⁶. W obu przypadkach – co istotne – fragmenty *retellingowe* zostają wplecione w bardziej rozbudowane i wykorzystujące również inne rodzaje kulturowego tworzywa narracje. W każdym z przywołanych utworów baśniowa topika jest z jednej strony rozpoznawalna, z drugiej zaś – zreinterpretowana, przekształcona i ukazana z zaskakującej perspektywy.

Czym zatem jest postmodernistyczny *retelling* baśni? Należy uznać, że pojęcie to obejmuje utwory, które po-wtórnie, po-nownie opowiadają kanoniczne baśnie tradycyjne (we wcześniej wskazanym rozumieniu), 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

⁶⁵ *Dawno, dawno temu*, dz. cyt.

⁶⁶ Angela Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, London: Gollancz 1979.

⁶⁷ Emma Donoghue, *Kissing the Witch: Old Tales in New Skins*, London: Penguin 1997.

⁶⁸ Priscilla Galloway, *Truly Grim Tales*, New York: Delacorte Press 1995.

⁶⁹ Jane Yolen, *Not One Damsel in Distress: World Folktales for Strong Girls*, San Diego: Silver Whistle Books 2000.

⁷⁰ Barbara G. Walker, *Feminist Fairy Tales*, New York: HarperCollins 1996.

⁷¹ Peter Cashorali, dz. cyt.

⁷² Agnieszka Suchowierska, Wojciech Eichelberger, *Królewicz Śnieżek. Baśniowe stereotypy płci*, Warszawa: Czarna Owca 2012.

⁷³ Weronika Józwiak, *O dzielnych księżniczках i pięknych królewiczach. Stare baśnie w nowej odsłonie*, Zgierz: Stowarzyszenie na Rzecz Rozwoju Zdolności Dzieci i Młodzieży im. A. Gołaba 2015.

⁷⁴ Andrzej Sapkowski, *Ziarno prawdy*, w: tegoż, *Ostatnie życzenie*, Warszawa: Supernowa 1993.

⁷⁵ Zob. tegoż, *Mniejsze zło*, w: tegoż, *Ostatnie życzenie*, dz. cyt.

⁷⁶ John Connolly, dz. cyt.

w *prequelach* i *sequelach*⁷⁷). Zasięg tego terminu nie jest przy tym ograniczany ani przez medium utworu docelowego (*retellingami* mogą być dzieła literackie, filmy, seriale, gry wideo czy komiksy), ani przez konwencję (w uproszczeniu: realistyczną bądź fantastyczną).

Retelling rozsadza tradycyjne ramy twórczości baśniowej: tematyczne, gatunkowe, a przede wszystkim – ideowe. Można powiedzieć, że nie istnieje dla niego ani prawda absolutna, ani tradycja rozumiana jako nienaruszalny korpus idei, motywów, schematów czy opowieści. Stąd też rację ma Kowalczyk, gdy zauważa, że we współczesnej kulturze „*storytelling* stopniowo zamienia się w *retelling*”⁷⁸. Wiąże się to oczywiście także z postmodernistycznym porzuceniem przekonania o primacie „oryginalności” dzieła – powtarzanie „z różnicą” góruje współcześnie nad tradycyjnie pojmowaną „nowością” czy „niepowtarzalnością”. Wszelkiego rodzaju po-wtórnie opowiedziane baśnie dałoby się zapewne, przynajmniej w pewnej mierze, opisać z wykorzystaniem dobrze już znanych pojęć – takich jak choćby hipertekst⁷⁹ czy apokryf⁸⁰. Sądzę jednak, że zarówno zawarte w omawianym określeniu odwołanie do kwestii o p o w i a d a n i a – tak przecież istotnej dla baśniowych historii – jak i dość silne zakorzenienie tej nazwy w polskiej i, przede wszystkim, światowej humanistyce pozwalają na to, by z przekonaniem używać właśnie słowa *retelling* w odniesieniu do przywołanych w niniejszym tekście dzieł i podobnych do nich utworów – byle tylko w jego właściwym znaczeniu.

⁷⁷ Zob. Kamila Kowalczyk, *Przed „dawno, dawno temu”...*, dz. cyt.

⁷⁸ Tamże, s. 39. Pominęto przypis.

⁷⁹ Choć wypracowana przez Gérarda Genette’a aparatura pojęciowa odpowiada wielu stosowanym w *retellingach* zabiegom, to wydaje się, że sam termin *hipertekst* nie do końca pasuje do nowych wersji tradycyjnych baśni. Badacz pisze bowiem, że „do prostego zrozumienia hipertekstu nie jest konieczne odwołanie się do hipotekstu. Każdy hipertekst [...] może być czytany [...] sam dla siebie; ma swój autonomiczny sens, a zatem [...] sens wystarczający”. Gérard Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przekł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2014, s. 420-421. Tymczasem wśród *retellingów* znaleźć można takie utwory, których odbiór bez odniesienia do – jakkolwiek rozumianego – pierwowzoru nie miałaby nawet owego „wystarczającego” sensu. Co więcej, ich istotą jest właśnie związek z poprzednimi wariantami; *retellingi* zakładają, że audytorium te warianty zna. Trudno zresztą wyobrazić sobie odbiorcę z szeroko pojętego świata Zachodu, który na dowolnym etapie swojej kulturowej biografii nie zetknął z jakąkolwiek wersją takich opowieści, jak baśnie o Czerwonym Kapturku, Śnieżce czy Jasiu i Małgosi. Stąd też niemal niemożliwa jest lektura baśniowego *retellingu* bez odwoływania się do wcześniej opracowanych realizacji danego wątku.

⁸⁰ Patrycja Pokora proponuje zresztą, aby stosować termin *apokryf* w kontekście praktyki „poszerzania biografii” baśniowych bohaterów w popularnym amerykańskim serialu *Dawno, dawno temu*. Zob. Patrycja Pokora, *Titelitury: postać-zagadka. Nieoczekiwana kariera Grimmsowskiego bohatera w serialu Once Upon a Time*, w: *Grimm: potęga dwóch braci. Kulturowe konteksty Kinder- und Hausmärchen*, red. W. Kostecka, Warszawa: Aspra JR 2013, s. 222. Autorka powołuje się na koncepcję Szajnert, która pisze o zasadzie apokryfu jako „twórczym wyzyskaniu możliwości w historycznie zinterpretowanym pierwowzorze (poetyce, gatunku, stylu)”. Danuta Szajnert, *Mutacje apokryfu*, w: *Genologia dzisiaj*, W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 2000, s. 137. Jak wykazuje badaczka: „Aprobata dla uznania za relację apokryficzną jakiejś transpozycji, w obręb tekstu nowego, tematów czy wątków przejętych z tekstu innego niż *Stary* lub *Nowy Testament*, nie oznacza jednak zgody na objęcie tym mianem ani relacji do każdego – dowolnego tekstu, ani każdej – dowolnej transpozycji. [...] w grę wchodzi tu w dalszym ciągu to, co w danej kulturze uznawane jest za kanoniczne, a więc szczególnie wartościowe – tyle że w już w zlaicyzowanym oraz pozasakralnym sensie. W tak rozumianym apokryfie *Biblia* może być zastąpiona tylko przez bibliotekę arcydzieł, a nie – przez zwykłą księgarnię”. Tamże, s. 144. Pokora uznaje, że baśnie stanowią takie arcydzieła, stąd też omawiany przez nią serial może być z pełnym przekonaniem odbierany jako apokryficzny. Zob. Patrycja Pokora, msc. cyt.

Bibliografia

- Abramowska, Janina, *Serie tematyczne*, w: Janina Abramowska, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań: Rebis 1995.
- American McGee's Alice*, Rouge Entertainment, Electronic Arts 2000.
- American McGee's Grimm*, Spicy Horse, Turner Broadcasting System 2008-2009.
- Baum, L. Frank, *Czarnoksiężnik ze Szmaragdowego Grodu*, przekł. S. Wortman, Warszawa: Nasza Księgarnia 1990 (*The Wonderful Wizard of Oz*, Chicago: George M. Hill Company 1900).
- Bednarek, Magdalena, *Ucieczka z zamkowej wieży, czyli o feministycznym prze-pisywaniu baśni w prozie polskiej po 1989 roku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, t. 54, z. 2.
- Carroll, Lewis, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przekł. M. Słomczyński, Warszawa: Czytelnik 1972 (*Alice's Adventures in Wonderland*, London: Macmillan and Co. 1865).
- Carter, Angela, *The Bloody Chamber and Other Stories*, London: Gollancz 1979.
- Cashorali, Peter, *Fairy Tales: Traditional Stories Retold for Gay Men*, San Francisco: Harper 1995.
- Connolly, John, *Księga rzeczy utraconych*, przekł. K. Malita, Warszawa: Niebieska Studnia 2007 (*The Book of Lost Things*, New York: Atria Books 2006).
- Connor, Steven, *Rewriting Wrong: On the Ethics of Literary Reversion*, w: *Liminal Postmodernisms: The Postmodern, the (Post-)Colonial, and the (Post-)Feminist*, red. Th. D'haen, H. Bertens, Amsterdam-Atlanta: Rodopi 1994.
- Czarownica*, reż. Robert Stromberg, Walt Disney Pictures 2014 (*Maleficent*).
- Dawno, dawno temu*, sezony 1-5, USA: ABC 2011-2016 (*Once Upon a Time*).
- DiCamillo, Kate, *Opowieść o Despero. Historia myszki, księżniczki, zupy i szpulki nici*, przekł. A. Cioch, Warszawa: Philip Wilson 2005 (*The Tale of Despereaux: Being the Story of a Mouse, a Princess, Some Soup and a Spool of Thread*, Cambridge: Candlewick Press 2003).
- Donoghue, Emma, *Kissing the Witch: Old Tales in New Skins*, London: Penguin 1997.
- Gaiman, Neil, *Szkoło, śnieg i jabłko*, w: Neil Gaiman, *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, przekł. P. Braiter, Warszawa: Mag 2002 (*Snow, Glass, Apples*, w: *Smoke and Mirrors: Short Fictions and Illusions*, New York: Avon Books 1998).
- Galloway, Priscilla, *Truly Grim Tales*, New York: Delacorte Press 1995.

- Gąsowska, Lidia, *Fan fiction, czyli złoto dla zuchwałych. Pomiędzy pragnieniem narracji a realizacją opowieści*, w: *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubiczka, O. Taranek, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej 2009.
- Genette, Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przekł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2014.
- Grimm*, sezony 1-5, USA: NBC 2011-2016.
- Izdebska, Agnieszka i Szajnert, Danuta, *Od redakcji*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. 57, z. 2.
- Izdebska, Agnieszka i Szajnert, Danuta, *Wstęp*, w: *Literatura prze-pisana. Od Hamleta do slashu*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Łódź: Wydawnictwo UŁ 2015.
- Jaworek, Marta, *Baśń zrekontekstualizowana*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3.
- Joosen, Vanessa, *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An intertextual dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*, Detroit: Wayne State University Press 2011.
- Jóźwiak, Weronika, *O dzielnych księżniczках i pięknych królewiczach. Stare baśnie w nowej odsłonie*, Zgierz: Stowarzyszenie na Rzecz Rozwoju Zdolności Dzieci i Młodzieży im. A. Gołąba 2015.
- Kostecka, Weronika, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa: Wydawnictwo SBP 2014.
- Kowalczyk, Kamila, *Antagoniści we współczesnych renarracjach baśni na przykładzie czarownicy z Jasia i Małgosi braci Grimmów*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3.
- Kowalczyk, Kamila, *Obrazy grozy w filmowych renarracjach baśni Grimmów*, „Perspektywy Kulturoznawcze” 2014, nr 4.
- Kowalczyk, Kamila, *Przed „dawno, dawno temu” i po „żyli długo i szczęśliwie” – o filmowych i komiksowych prequelach i sequelach na podstawie Jasia i Małgosi braci Grimmów*, „Literatura Ludowa” 2014, nr 4-5.
- Kozera, Dominika, *Wirtualna Alicja – historia Alicji w Krainie Czarów napisana na nowo*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2015, t. 11, z. 1.
- Lasoń-Kochańska, Grażyna, *Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu*, „Ślupskie Prace Filologiczne” 2004, nr 3.
- Lee, Tanith, *Red as Blood or Tales from the Sisters Grimmer*, New York: DAW Books 1983.
- Lem, Stanisław, *Markiz w grafie*, „Teksty” 1971, nr 1.
- Ługowska, Jolanta, *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1981.

- Maguire, Gregory, *Wicked. Życie i czasy Złej Czarownicy z Zachodu*, przekł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków: Initium 2010 (*Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*, New York: ReganBooks, 1995).
- Malarte-Feldman, Claire L., *Adaptation*, w: *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales. Volume 1: A-F*, red. D. Haase, Westport-London: Greenwood Press 2008.
- Markiewicz, Henryk, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa: PWN 1989.
- Pokora, Patrycja, *Titelitory: postać-zagadka. Nieoczekiwana kariera Grimmowskiego bohatera w serialu Once Upon a Time*, w: *Grimm: potęga dwóch braci. Kulturowe konteksty Kinder- und Hausmärchen*, red. W. Kostecka, Warszawa: Aspra JR 2013.
- Roszczyńska, Magdalena, *Sztuka fantasty Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP 2009.
- Sapkowski, Andrzej, *Mniejsze zło*, w: Andrzej Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, Warszawa: Supernowa 1993.
- Sapkowski, Andrzej, *Retelling, czyli „jak to było naprawdę”*, w: Andrzej Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasty*, Warszawa: Supernowa 2011.
- Sapkowski, Andrzej, *Ziarno prawdy*, w: Andrzej Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, Warszawa: Supernowa 1993.
- Staśko, Maja, *Rewriting*, „Wakat” 2015, nr 4, <http://wakat.sdk.pl/rewriting/> [dostęp: 17 kwietnia 2016].
- Suchowierska, Agnieszka, Eichelberger, Wojciech, *Królewicz Śnieżek. Baśniowe stereotypy płci*, Warszawa: Czarna Owca 2012.
- Szajnert, Danuta, *Antybaśń*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2012.
- Szajnert, Danuta, *Mutacje apokryfu*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 2000.
- Szocik, Konrad, *Ateizm i religia w filozofii starożytnej Grecji*, „Przegląd Religioznawczy” 2011, nr 4.
- Tajemnice lasu*, reż. Rob Marshall, Walt Disney Pictures 2014 (*Into the Woods*).
- Tatar, Maria, *The Hard Facts of Grimms' Fairy Tales*, Princeton: Princeton University Press 1987.
- Teske, Joanna Klara, *Pies w Krainie Wędrującej Nocy*, Lublin: Wydawnictwo Mimoschem 2011.
- Tuve, Rosemond, *Alegoria narzucona*, przekł. R. Zimand, „Pamiętnik Literacki” 1975, t. 66, z. 4.

- Valentino, Serena, *Bestia. Prawdziwa historia księcia*, przekł. J. Polkowski, Warszawa: Dream Books 2014 (*The Beast Within: A Tale of Beauty's Prince*, New York: Disney Press 2014).
- Valentino, Serena, *Wiedźma. Prawdziwa historia złej królowej*, przekł. J. Polkowski, Warszawa: Dream Books 2014 (*Fairest of All: A Tale of the Wicked Queen*, New York: Disney Press 2009).
- Waksmund, Ryszard, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław: Wydawnictwo UWr 2000.
- Walker, Barbara G., *Feminist Fairy Tales*, New York: HarperCollins 1996.
- Willingham, Bill (scen.), Medina, Lan (rys.), *Baśnie. Na wygnaniu*, przekł. K. Uliszewski, Warszawa: Egmont Polska 2007 (*Fables: Legends in Exile*, New York: DC Comics 2002).
- Woźniak, Monika, *Adaptacja w przekładach dla dzieci – gawęda terminologiczna*, „Filoteknos” 2012, nr 3.
- Wróblewska, Violetta, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2003.
- Yolen, Jane, *Briar Rose*, New York: Tow Books 1992.
- Yolen, Jane, *Not One Damsel in Distress: World Folktales for Strong Girls*, San Diego: Silver Whistle Books 2000.
- Zipes, Jack, *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*, Lexington: The University Press of Kentucky 1994.