

 <http://orcid.org/0000-0002-0299-3515>

**Maciej Skowera**

Uniwersytet Warszawski

Biblioteka Publiczna

m.st. Warszawy – Biblioteka

Główna Województwa

Mazowieckiego

## Model baśni filmowej w złotym wieku wytwórni Walta Disneya (wraz z późniejszymi modyfikacjami)<sup>1</sup>

Abstract

### **Model of a Film Fairy Tale in the Disney Golden Age (with Later Modifications)**

The article attempts to determine the constitutive elements of a model film fairy tale in the so-called Disney Golden Age and to examine how it was used in later works, both these created by the studio and those by unrelated creators. After preliminary remarks, the author analyses three feature-length animated films: *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Cinderella* (1950), and *Sleeping Beauty* (1959). In these works, as he notes, one can notice a set of features that make up the classic Disney model of a film fairy tale. Next, the author discusses modifications applied to the pattern during the Disney Renaissance and Revival. Finally, he cites examples of cultural texts polemical to this paradigm which point to the cultural vitality and heterogeneity of the studio's films.

**Słowa kluczowe:** baśń filmowa, baśń literacka, Disneyowski renesans, Disneyowskie przebudzenie, Disneyowski złoty wiek, pełnometrażowy film animowany, Walt Disney

**Keywords:** film fairy tale, literary fairy tale, Disney Renaissance, Disney Revival, Disney Golden Age, feature animation, Walt Disney

---

<sup>1</sup> Dziękuję Weronice Kosteckiej, Kamili Kowalczyk i Annie Mik za konsultacje dotyczące merytorycznego kształtu artykułu.

## Wprowadzenie

W tekstach współczesnej kultury – filmach, serialach, grach wideo, komiksach, utworach literackich – często podejmuje się polemikę ze wzorcami gatunkowymi, strukturalnymi, tematycznymi oraz motywicznymi baśni, rozumianej jako gatunek i konwencja<sup>2</sup>. Przedmiot prowadzonej w tych dziełach transtekstualnej<sup>3</sup> lub transfikcjonalnej<sup>4</sup> gry stanowią przede wszystkim baśnie klasyczne, czyli „opowieści utrwalone w powszechnej świadomości (niezależnie od wieku i obycia «literackiego» czytelników), nie tylko proveniencji [...] ludowej”<sup>5</sup>. Choć w licznych utworach architekstualnie przekształca się nie poszczególne narracje, a zasady rządzące baśnią *in genere*, to współcześni zachodni (lecz nie wyłącznie<sup>6</sup>) twórcy oraz twórczynie w przeważającej mierze podejmują dialog z historiami wchodzącymi w skład kanonu baśni naszego kręgu kulturowego<sup>7</sup>.

Kanoniczne są „nie tyle konkretne tekstowe – czy, tym bardziej, ustne – realizacje określonych fabuł, ile baśnie pojmowane jako powtarzające

<sup>2</sup> Zob. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich 2014, s. 9–10, 247–258; K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru „Kinder- und Hausmärchen” Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster” – Polskie Towarzystwo Ludoznawcze 2016, s. 66 i n.; M. Skowera, *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2.

<sup>3</sup> W rozumieniu Gérarda Genette’a. Zob. *idem*, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2014, s. 7–8.

<sup>4</sup> W znaczeniu nadanym przez Richarda Saint-Gelaisa. Zob. *idem*, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris: Seuil 2011. Zob. też: P. Marciniak, *Transfikcjonalność*, „Forum Poetyki” 2015, nr 2; K.M. Maj, *Wymiary transfikcjonalności*, „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 30; K. Olkusz, *Transfikcjonalność w literaturze*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, z. 1.

<sup>5</sup> W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 17.

<sup>6</sup> Popularność najsłynniejszych europejskich baśni wykracza poza zachodni krąg kulturowy, by wspomnieć np. ich renomę we współczesnej Japonii. Zob. K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle...*, s. 150–155.

<sup>7</sup> Przynajmniej od XIX wieku do owego kanonu należą, po pierwsze, europejskie baśnie tradycyjne, pojawiające się w wersjach zapisanych m.in. w zbiorach Charles’a Perraulta (1697) oraz Wilhelma i Jakuba Grimmów (1812 i 1815): o Kopciuszku, Czerwonym Kapturku, Śpiącej Królownie, Jasiu i Małgosi, Roszpunkce, Żabim Królu, Sinobrodym, Pięknej i Bestii, Rumpelsztyku, Dżeku i łodydze fasoli; po drugie – rozpowszechnione w świecie Zachodu opowieści z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, zwłaszcza ich wersje zaczerpnięte z adaptacji Antoine’a Gallanda (1704–1717): o Aladynie oraz o Ali Babie; po trzecie wreszcie – literackie baśnie nowoczesne Hansa Christiana Andersena: *Księżniczka na ziarnku grochu* (1835), *Mała syrenka* (1837), *Brzydkie kaczątko* (1843), a także *Królowa Śniegu* (1844). Zob. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 109; J. Zipes, *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*, New York–London: Routledge 2006, s. 1.

się w kolejnych wariantach zestawu postaci i ich rekwizytów, motywów, wątków”<sup>8</sup>. Weronika Kostecka dowodzi, że „nie istnieje podstawowa wersja baśni o Czerwonym Kapturku – nie istnieje jej «platońska idea», czysta, oryginalna i niezmacona”<sup>9</sup>, a Kamila Kowalczyk pisze, iż „[u]tworem oryginalnym w większości przypadków nie jest literacka forma baśni istniejąca [na przykład – dop. M.S.] w którejś edycji baśni braci Grimmów, lecz taka [...] wersja, jaka istnieje w masowej wyobraźni odbiorców”<sup>10</sup>. W związku z tym można się zastanawiać, czy w świecie Zachodu baśnią kanoniczną nie jest filmowa wersja danej opowieści<sup>11</sup>, stworzona choćby przez Walt Disney Animation Studios<sup>12</sup>.

Choć świat baśniowej kinematografii bynajmniej nie składa się wyłącznie z dzieł powstałych w tej wytwórni<sup>13</sup>, słuszne wydaje się stwierdzenie Jacka Zipesa o jej dominującej pozycji na tym gruncie od połowy XX wieku po czasy współczesne<sup>14</sup>. Badacz uznaje za niemożliwe, by jakkolwiek zajmująca się tą dziedziną sztuki osoba, która przyszła na świat po 1945 roku w krajach zachodnich, nie widziała obrazów wyprodukowanych przez wspomniane studio i nie miała świadomości, że należy albo przyjąć owo dziedzictwo ze wszystkimi jego ograniczeniami, albo wystąpić przeciwko niemu<sup>15</sup>. Odwołując się

<sup>8</sup> M. Skowera, *op.cit.*, s. 47.

<sup>9</sup> W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 113–114.

<sup>10</sup> K. 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.

<sup>11</sup> Zob. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 114.

<sup>12</sup> Powstałe w 1923 roku Disney Brothers Cartoon Studio w 1929 roku weszło w skład korporacji Walt Disney Productions, przemianowanej w 1986 roku na The Walt Disney Company. W tym samym roku nazwę studia zmieniono na Walt Disney Feature Animation, a w 2007 – na Walt Disney Animation Studios; ostatnią z tych nazw stosuje się do dziś. Obecnie studio funkcjonuje w ramach dywizji Walt Disney Studios. Zob. D. Smith, *Disney A to Z (Fourth Edition). The Official Encyclopedia*, Los Angeles–New York: Disney Editions 2015, s. 777–780; K. Polsson, *Chronology of the Walt Disney Company*, <http://kpolsson.com/disnehis/> [dostęp: 20.04.2020]. Używane w artykule rzeczowniki pospolite „studio” i „wytwórnia”, dla uproszczenia terminologii, odnoszą się właśnie do Walt Disney Animation Studios i jego wcześniejszych wcieleń. W innych przypadkach stosuje pełne nazwy poszczególnych studiów, filii i spółek zależnych. Określenie „korporacja” pojawia się natomiast w odniesieniu do całości The Walt Disney Company.

<sup>13</sup> Zob. K. Magnus-Johnston, P. Greenhill, L. Bosc, *Preface. Traveling Beyond Disney* [w:] *Fairy-Tale Films Beyond Disney. International Perspectives*, eds. J. Zipes, P. Greenhill, K. Magnus-Johnston, New York–London: Routledge 2016, s. XII–XVIII; J. Tiffin, *Animation* [w:] *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, vol. 1, ed. D. Haase, Westport, CT–London: Greenwood Press 2008, s. 46–47.

<sup>14</sup> Zob. J. Zipes, *Foreword: Grounding the Spell. The Fairy Tale Film and Transformation* [w:] *Fairy Tale Films. Visions of Ambiguity*, eds. P. Greenhill, S.E. Matrix, Logan, UT: Utah State University Press 2010, s. XII.

<sup>15</sup> Zob. *ibidem*, s. XI.

do tej tezy, można dowodzić, że hipotetyczna publiczność, również w Polsce, skojarzy dziś daną baśniową opowieść, na przykład *Kopciuszką* albo *Piękną i Bestię*, w pierwszej kolejności z określoną Disnejowską animacją, a dopiero później – z utworami Charles’a Perraulta czy Wilhelma i Jakuba Grimmów. Nie dziwi to w świetle rozważań Grzegorza Leszczyńskiego, który słusznie zauważa, że:

Dzieła literatury, film, spektakle teatralne zawsze układają się w ciąg doświadczeń, których kolejność związana jest z indywidualnym procesem inicjacji kulturowej. Porządek doświadczeń odbiorcy, jednostkowych i niepowtarzalnych, nie ma bowiem nic wspólnego z porządkiem historycznym<sup>16</sup>.

Ta prawidłowość dotyczy także baśni, które nierzadko są poznawane najpierw w wersji Disneya, a dopiero później w wariantach, które uznaje się za oryginalne. Podobne są spostrzeżenia Kosteckiej:

Za baśnie o szczególnym znaczeniu dla zachodniego kręgu kulturowego uznawane są Grimmowskie *Kinder- und Hausmärchen*, jednak w powszechnej świadomości funkcjonują Disneyowskie adaptacje, stworzone często na podstawie wersji Perraulta. Współczesnych czytelników baśni braci Grimm może dziwić, że bał, w którym uczestniczy Kopciuszek, trwa aż trzy wieczory [...], gołębie za karę wydziobują niegodziwym przyrodnim siostronom oczy, a tytułowa bohaterka otrzymuje suknię i pantofelki nie od wróżki-matki chrzestnej, lecz od ptaka, który obdarza dziewczynę pięknymi strojami, gdy ta przychodzi na grób swojej matki<sup>17</sup>.

Fakt zdominowania zbiorowych wyobrażeń na temat baśni przez filmy Disneya nie umyka uwadze współczesnych twórców oraz twórczyń. Choć należy pamiętać, że baśń (zwłaszcza tradycyjna) jest intertekstualna *par excellence*, gdyż każda jej wersja zawsze odwołuje się do wcześniejszych realizacji danej historii<sup>18</sup>, to w licznych dziełach literackich, filmowych i tak dalej jesteśmy w stanie odnaleźć bezpośrednie nawiązania – w zakresie formy i treści – do konkretnych filmów animowanych owej wytwórni. Z jednej strony wynika to z przyjęcia przez niektórych autorów i autorki (lub całe przedsiębiorstwa produkujące rozrywkę) strategii polegającej na budowaniu takiej siatki międzytekstowych powiązań, której rozwikłanie nie sprawi potencjalnym odbiorcom i odbiorczyniom większego problemu. Z drugiej zaś – za przyczynę wpro-

<sup>16</sup> G. Leszczyński, *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności*, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich 2012, s. 160.

<sup>17</sup> W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 110.

<sup>18</sup> Zob. *ibidem*, s. 11; P. Greenhill, S.E. Matrix, *Introduction: Envisioning Ambiguity. Fairy Tale Films [w:] Fairy Tale Films...*, s. 2.

wadzenia w obręb utworu odwołań tego rodzaju można uznać chęć poszczególnych twórców oraz twórczyni przeprowadzenia polemiki nie tyle z baśnią w ogóle, ile z kształtem, jaki przybrała ona w (pop)kulturowym imaginariu właśnie dzięki filmom Disneya.

W pracach naukowych poświęconych metamorfozom kanonicznych narracji baśniowych czasami pojawia się – jako określenie przedmiotu metakrytyki – retoryczna figura rzekomo typowego dla wytwórni Disneya modelu baśni. Za jego naczelną cechę uznaje się rozmaicie rozumianą puryfikację tradycyjnych wariantów różnych opowieści. Kostecka twierdzi: „Współczesne [...] nawiązania do Grimmowskich baśni, reinterpreterujące je w duchu postmodernistycznej gry z tradycją, polemizują z «kastrowującym» modelem disneyowskim [podkr. M.S.] i dążą do przywrócenia baśniowym wątkom i motywom pierwotnej brutalności”<sup>19</sup>. Kowalczyk wykazuje natomiast, iż „niebagatelną rolę w kreacji współczesnych wariantów baśni” odegrały „adaptacje wytwórni Walt Disney Animation Studios. Ułagodzone wersje [podkr. M.S.] *Śnieżki* czy *Śpiącej Królowny* zdobyły niezwykłą popularność i sprawiły, że w masowej wyobraźni konotowane są jako te, które kończą się happy endem”<sup>20</sup>. Tego rodzaju konstatacje zdają się w pewnej mierze funkcjonować w cytowanych opracowaniach na zasadzie spetryfikowanych w dyskursie akademickim stereotypów. Nie inaczej dzieje się na gruncie zachodnim – na przykład Zipes pisze:

Nie dawno, dawno temu, a w ściśle określonym momencie, [...] Walt Disney rzucił na baśń czar, który wciąż działa. Nie użył magicznej różdżki czy demonicznych sił. Przeciwnie, Disney zastosował najnowocześniejsze środki technologiczne i wykorzystał własną „amerykańską” wytrwałość oraz pomysłowość do zawłaszczenia europejskich baśni [podkr. M.S.]<sup>21</sup>.

Autor buduje homogeniczny i uproszczony obraz kinematografii studia, nie przywiązując wagi do znaczących przemian, którym przez lata podlegał wypracowany przez wytwórnię model baśni (czy też, szerzej, model filmu). Poszczególne etapy tworzenia przez Disneya pełnometrażowych animacji, a nawet konkretne dzieła, cechują się bowiem metamorfozami w odniesieniu do narracji je poprzedzających.

<sup>19</sup> W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 228.

<sup>20</sup> K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle...*, s. 122.

<sup>21</sup> J. Zipes, *Breaking the Disney Spell [w:] From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*, eds. E. Bell, L. Haas, L. Sells, Bloomington, IN–Indianapolis, IN: Indiana University Press 1996, s. 21. Więcej na temat Zipesowskiej krytyki Disneya zob. M. Bednarek, *Prince Charming na licencji? Totalizacja baśni*, „Literatura i Kultura Popularna” 2019, t. 25, zwłaszcza s. 151, 154, 165.

Można podejrzewać, że przeważająca część krytycznych opinii na temat twórczości Disneya bazującej na baśniach odwołuje się przede wszystkim do wzorca opowieści ukształtowanego przez filmy powstałe w erze zwanej złotym wiekiem (1937–1967)<sup>22</sup>. W artykule dążę do określenia konstytutywnych elementów Disnejowskiej baśniowej animacji z tego okresu. Materiał badawczy stanowią pełnometrażowe filmy animowane odnoszące się do fabuł mieszczących się we wskazanym wcześniej kanonie baśni zachodniego kręgu kulturowego: *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* w reżyserii Davida Handa, Williama Cottrella, Wilfreda Jacksona, Larry’ego Moreya, Perce’a Pearce’a i Bena Sharpsteena (1937)<sup>23</sup>, *Kopciuszek* Clyde’a Geroni-

---

<sup>22</sup> Wytwórnia Disneya oficjalnie nie periodyzuje swoich filmów. W dyskursie na ich temat funkcjonują różne, przede wszystkim fanowskie podziały historyczne na rozmaicie datowane „ery”, określane różnymi nazwami. Można tu wskazać np. periodyzację obejmującą dziewięć okresów: od ery niemej (*Silent Era*), przypadającej na lata 1923–1928, po erę Marvela, *Gwiezdných wojen* i drugiego renesansu Disnejowskiego (*Marvel, “Star Wars” and the Second Disney Renaissance*), trwającą od 2010 roku. Zob. A. Jones, *Disney Animation Has Gone Through 9 Phases, And I’m Here For ALL Of Them*, <https://www.theodysseyonline.com/nine-eras-disney-animation> [dostęp: 20.04.2020]. Według innej propozycji tę kinematografię można opisać w odniesieniu do siedmiu jednostek historycznych: od złotej ery (*Golden Era*) w latach 1937–1942 po erę przebudzenia (*Revival Era*), której początkiem był 2009 lub 2010 rok. Zob. F. Pakarinen, *The Disney Timeline*, <https://freytalksfilm.wordpress.com/2017/09/13/the-disney-timeline/> [dostęp: 20.04.2020]. Z kolei w pracach naukowych i popularnonaukowych pojawiają się czasami te same, a czasami całkiem inne określenia oraz daty początkowe i końcowe poszczególnych etapów w historii Disneya. Jako przykład można wskazać podział na okres klasyczny (*Classic Period*) w latach 1937–1967, okres średni (*Middle Period*) w latach 1967–1988 i okres nowoczesny (*Modern Period*) w latach 1989–2005. Zob. A.M. Davis, *Good Girls and Wicked Witches. Women in Disney’s Feature Animation*, New Barnet: John Libbey Publishing 2012, s. VII, 238. W artykule korzystam z periodyzacji zaproponowanej przez Matthew Rodrigueza. Zob. *idem*, *The Fall of Hand Drawn Animation*, <https://disneyit.wordpress.com/2015/09/06/the-fall-of-hand-drawn-animation/> [dostęp: 20.04.2020]. Obejmuje ona następujące okresy: Disnejowski złoty wiek (*Disney Golden Age*) od *Królowny Śnieżki i siedmiu krasnoludków* (1937) po *Księgę dżungli* (1967), ciemwiek (*Disney Dark Age*) od *Aryskotratów* (1970) po *Olivera i spółkę* (1988), renesans (*Disney Renaissance*) od *Małej Syrenki* (1989) po *Tarzana* (1999), postrenesans (*Post Renaissance*) od *Fantazji 2000* (1999) po *Pioruna* (2008), wreszcie – przebudzenie (*Disney Revival*), które rozpoczęło się w 2009 roku (wraz z premierą *Księżniczki i żaby*). Ze złotego wieku często wyodrębnia się okres wojenny i wiek srebrny, jednak w kontekście filmów badanych w artykule nie wydaje mi się to konieczne.

<sup>23</sup> Zob. *Snow White and the Seven Dwarfs*, prod. W. Disney, dir. D. Hand, W. Cottrell, W. Jackson, L. Morey, P. Pearce, B. Sharpsteen, Walt Disney Productions, USA 1937. Mimo że istnieją oficjalne polskie wersje językowe omawianych filmów, analizie poddaję oryginalne warianty, co wynika z daleko idących zmian w warstwie tekstowej wprowadzonych w przekładzie.

miego, Hamiltona Luske'a i Wilfreda Jacksona (1950)<sup>24</sup> oraz *Śpiąca Królewna* Clyde'a Geronimiego, Erica Larsona, Wolfganga Reithermana i Lesa Clarka (1959)<sup>25</sup>. W dalszych partiach tekstu omawiam modyfikacje tego wzorca w okresach zwanych odpowiednio Disnejowskim renesansem i przebudzeniem. W zakończeniu artykułu pojawiają się natomiast rozważania na temat polemiki wybranych twórców i twórczyń oraz samej korporacji z zaprezentowanym wcześniej paradygmatem, prowadzonej w licznych filmach, serialach, powieściach i tym podobnych<sup>26</sup>.

## Model baśni filmowej w złotym wieku Disneya

Disnejowski złoty wiek to okres, w którym sam założyciel korporacji miał dominujący wpływ na kształt powstających w wytwórni filmów, uznawanych (najczęściej, choć nie zawsze) za sukcesy artystyczne i przynoszących ogromne zyski. Tę erę otworzyła w 1937 roku pierwsza pełnometrażowa animacja tego studia, czyli *Królewna Śnieżka i siedmiu krasnoludków*. Była ona najbardziej dochodową produkcją swoich czasów, w recenzjach towarzyszących premierze pojawiały się entuzjastyczne opinie na temat dzieła, a Waltowi Disneyowi za zasługi na rzecz kinematografii przyznano jedną zwyczajną i siedem miniaturowych statuetek na gali oscarowej w 1939 roku<sup>27</sup>. Do baśni wytwórnia powróciła w 1950 roku *Kopciuszką*, obrazem o tyle ważnym, że stanowiącym próbę wyjścia z okresu słabszego pod względem finansowym, a przypadającego na czasy drugiej wojny światowej<sup>28</sup> i powojenne<sup>29</sup>. Wresz-

---

<sup>24</sup> Zob. *Cinderella*, prod. W. Disney, dir. C. Geronimi, H. Luske, W. Jackson, Walt Disney Productions, USA 1950.

<sup>25</sup> Zob. *Sleeping Beauty*, prod. W. Disney, dir. C. Geronimi, E. Larson, W. Reitherman, L. Clark, Walt Disney Productions, USA 1959.

<sup>26</sup> W artykule nie omawiam kwestii związanych z Disnejowską estetyką obrazu filmowego oraz techniką animacyjną (i ich przemianami), którym należałoby poświęcić osobny tekst. Wspomnieć warto o najbardziej bodaj znaczącej metamorfozie: przejściu od animacji rysunkowej do komputerowej. Zob. J. Tiffin, *op.cit.*, s. 47. W złotym wieku studio prezentowało wcześniej już wypracowany styl, który – jak pisze Paweł Sitkiewicz – uznawany jest za „próbę adaptacji poetyki klasycznego Hollywood na potrzeby filmu rysunkowego”. *Idem, Film animowany w cieniu Disneya* [w:] *Historia kina*, t. 2: *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków: Universitas 2011, s. 539.

<sup>27</sup> Zob. D. Smith, *op.cit.*, s. 671.

<sup>28</sup> Powstały wówczas m.in. niedochodowe, docenione dopiero po latach filmy o zwierzętach, oba w reżyserii Davida Handa: w 1941 roku *Dumbo*, a w 1942 – *Bambi*.

<sup>29</sup> Zob. *ibidem*, s. 131.

cie w 1959 roku<sup>30</sup> na ekranach kin pojawiła się *Śpiąca Królowna*, najdroższa wówczas pełnometrażowa animacja w historii Disneya. Mimo że film tuż po premierze nie odniósł sukcesu kasowego, zyskał popularność w następnych dekadach, przede wszystkim dzięki ponownym seansom w kinach<sup>31</sup>.

W tych trzech dziełach uwagę zwraca zespół powtarzających się elementów. Wskazują one na przyjętą przez wytwórnię Disneya formułę opowiadania i przekształcania historii współtworzących zbiorową wyobraźnię. Wszystkie filmy bazują na europejskich baśniach tradycyjnych, a nie utworach na przykład Hansa Christiana Andersena czy też fabułach zaczerpniętych z *Księgi tysiąca i jednej nocy*. W napisach początkowych za każdym razem pojawiają się informacje, które wskazują na źródło „adaptowanej”<sup>32</sup> historii. W przypadku *Śnieżki* jest to wariant Grimmowski, a zarówno *Kopciuszek*, jak i *Śpiąca Królowna* opierać się mają na wersjach baśni pióra Perraulta. Bezpośrednie odwołanie do nazwisk słynnych baśniopisarzy wiąże się z obecną w tych filmach autotematyczną ramą całości. Rozpoczynają się one bowiem od wprowadzenia do fabuły za sprawą ujęć prezentujących księżki – stylizowane na stare, baśniowe. W owych woluminach, otwieranych w inicjalnych fragmentach dzieł i zamykanych na końcu, obecne są również teksty o charakterze formułicznym, metaforycznie zanurzające odbiorców i odbiorczynię w nieokreślonym czasie i nieokreślonej przestrzeni, w rzeczywistości odległej od świata empirycznego – podobnie jak czyniły to klasyczne opowieści magiczne<sup>33</sup>. Pierwsze zdania zapisane w księgach brzmią następująco: „Pewnego razu żyła sobie urocza Królowna zwana Śnieżką”<sup>34</sup>; „Pewnego razu w odległej Krainie było sobie małe Królestwo – panował w nim pokój i dostatek, a jego bogactwem były Romans i Tradycja”<sup>35</sup>; „Dawno, dawno temu w odległej krainie żył Król wraz ze swą piękną Królową”<sup>36</sup>. Odwołanie się wytwórni Disneya

<sup>30</sup> Między innymi po ekranizacjach klasyki literackiej: *Alicji w Krainie Czarów* Geronimiego, Jacksona i Luske’a z 1951 roku oraz *Piotrusia Pana* tych samych reżyserów z 1953.

<sup>31</sup> Zob. *ibidem*, s. 665.

<sup>32</sup> Stosowanie pojęcia adaptacji w kontekście opowieści o ludowym rodowodzie jest dyskusyjne. Zob. np. M. Woźniak, *Adaptacja w przekładach dla dzieci – gawęda terminologiczna*, „Filoteknos” 2012, t. 3, s. 29. Stąd też w artykule słowa „adaptacja”, „zaadaptowany” itp. ujmuję w cudzysłów.

<sup>33</sup> Zob. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 119–120.

<sup>34</sup> *Snow White and the Seven Dwarfs*, *op.cit.* Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora niniejszego artykułu.

<sup>35</sup> *Cinderella*, *op.cit.*

<sup>36</sup> *Sleeping Beauty*, *op.cit.*



do nazwisk znanych twórców<sup>37</sup> i zastosowanie figury księżki wyraźnie wskazują na potencjalną chęć studia do wpisania się w literacką, nie zaś ludową, ustną historię baśni<sup>38</sup>.

Również w zakresie podejmowanych tematów, realizowanych toposów, wykorzystywanych motywów i charakterystyki postaci trzy animacje Disneya ze złotego wieku stanowią spójną wizję opowiadania baśni na srebrnym ekranie. Zipes dowodzi, że ówczesne filmy tej wytwórni były „bliższe [niż poprzednie – red.] tradycyjnym fabułom oraz patriarchalnej ideologii XIX-wiecznych bajek i baśni”<sup>39</sup>. Co istotne, publiczność miała wówczas do czynienia z protagonistkami, których imiona bądź przydomki występowały w tytułach (w filmach niebazujących na baśniach pojawiali się również główni bohaterowie płci męskiej). Owe dziewczęta – Śnieżka, Kopciuszek i Aurora – nie posiadają cech tradycyjnie uznawanych za negatywne; są dobre i młode, ale z tej przyczyny – jednowymiarowe pod względem charakterologicznym<sup>40</sup>. Ich cechy kontrastują z właściwościami dojrzałych wiekiem antagonistek: królowej, macochy i czarownicy.

---

<sup>37</sup> Studio powołuje się na nazwiska Grimmów i Perraulta, ale nie precyzuje, jakie dokładnie wydania oraz wersje językowe posłużyły za podstawę „adaptacji”; co więcej – tradycyjne baśniowe narracje poddano w filmach pewnym przekształceniom. Choć dzieła filmowe i klasyczne opowieści „pochodzą [...] z różnych czasów i miejsc, rodziły się w diametralnie innych okolicznościach, a przede wszystkim – tworzone były za pomocą innych narzędzi i dla innego medium” (A. Mik, *Platońska jaskinia na dnie morza. Ukryte znaczenia kolekcji Ariel w filmie „Mała Syrenka” wytwórni Walta Disneya*, „Maska” 2016, nr 31, s. 91), to w wielu wypowiedziach na temat Disneyowskich animacji oskarżano owe filmy o brak wierności wobec (jakkolwiek rozumianych) „oryginałów”, o czym piszę w dalszej części artykułu.

<sup>38</sup> Przekonanie o oralnych korzeniach baśni podziela większość badaczy i badaczek. Pojawiają się jednak również głosy sprzeciwu. Np. wg Ruth B. Bottigheimer, której stanowisko referuje Kostecka, trudno jest dowieść, by „ustna baśń” istniała przed XIX wiekiem, a pogląd, że „baśnie zrodziły się w kulturze ustnej i poprzez nią były rozprzestrzeniane, a następnie zostały spisane przez rozmaitych autorów”, jest błędny. Zob. W. Kostecka, *Baśni postmodernistyczna...*, s. 107–108. Kwestia ustnej historii baśni w USA jest skomplikowana – mowa tu bowiem o młodej i zdywersyfikowanej etnicznie społeczności, niemającej ani wspólnej tradycji, ani twórców kanonicznych antologii (jak Grimmowie w Niemczech czy Peter Christen Asbjørnsen i Jørgen Moe w Norwegii). Nie zmienia to faktu, że imigranci i imigrantki przywieźli ze sobą własne opowieści, w tym tradycyjne baśnie europejskie (początkowo iberyjskie, później francuskie, brytyjskie i inne), funkcjonujące nie tylko w formie książkowej (jak amerykańskie edycje baśni Grimmów), lecz także w przekazie ustnym. Zob. W.B. McCarthy, *Introduction. Yarns Older than Uncle Sam* [w:] *Cinderella in America. A Book of Folk and Fairy Tales*, ed. *idem*, Jackson, MS: University Press of Mississippi 2007.

<sup>39</sup> J. Zipes, *Foreword...*, s. XI.

<sup>40</sup> Szczegółowo o przemianach postaci księżniczek, reprezentujących różne okresy w dziejach wytwórni Disneya, pisze Kamila Zielińska. Autorka wyróżnia bohaterki realizujące modele perfekcyjnej pani domu, zbuntowanej księżniczki oraz księżniczki

Nietrudno tu zauważyć konsekwentnie realizowaną zasadę dwubiegunowej aksjologii, typową dla tradycyjnych fabuł<sup>41</sup>. Dobro i zło są całkowicie przeciwstawne i mają charakter absolutny, a to koresponduje z aparycją postaci: dobro jest piękne i młode, zło zaś – stare i brzydkie (królowa po transformacji w jędzę, Lady Tremaine) lub budzące strach (czarownica, która rzuciła klątwę na Aurorę). Konflikty między protagonistkami i antagonistkami, co istotne, mają charakter osobisty – są powodowane zazdrością (*Śnieżka, Kopciuszek*) bądź też urażoną dumą (*Śpiąca Królowna*). Disney zatem nie odchodzi w postaciowaniu bohaterki daleko od opowieści tradycyjnych, na przykład Grimmowskich, w których „dramat nienawiści i zazdrości rozgrywa się niemal pośród samych kobiet”<sup>42</sup>. Dotyczy on przede wszystkim urody, rzadziej sytuacji materialnej, a czasem wynika po prostu z natury dojrzałych bohaterek pragnących krzywdy dziewcząt<sup>43</sup>. Grażyna Lasoń-Kochańska pisze, że „bliskie sąsiedztwo kobiety i zła wkracza do zbioru Grimmowskich baśni za sprawą zwrotu ku średniowieczu, pod którego wpływem znalazła się niemiecka kultura w XIX wieku”<sup>44</sup>. Studio Disneya, co może wydawać się zaskakujące, podąża zatem w przywołanych pełnometrażowych animacjach zakorzenioną w tradycji kultury, stereotypową i opartą na binarnej wręcz opozycji drogą portretowania kobiecości i dziewczęcości.

Jak w dawnych wariantach baśni, tak u Disneya heroiny nie mają psychologicznej głębi, stąd też w filmach złotego wieku konflikty zewnętrzne, polegające na konfrontacji ze złem, przeważają nad manifestacjami wewnętrznych rozterek<sup>45</sup>. Filmowe dziewczęta, jako pokorne i prostolinijne, są więc bytami w przeważającej mierze pasywnymi. Symbolicznie ujmują to obrazy zaśnieżenia Śnieżki i Aurory, a także sceny Kopciuszkowego cierpienia wynikającego z działań Lady Tremaine i jej córek. Z dzisiejszej perspektywy pozytywne bohaterki wpisują się wyraźnie w genderowy wzorzec kobiety jako jednostki

---

wędrującej. Zob. *eadem*, „Bo dla niektórych warto się roztopić” – o roli zwierząt w animacjach o księżniczkach studia Walt Disney Animation Studios [w:] *Zazwierzęcenie. O zwierzętach w literaturze i kulturze*, red. M. Pranke, Toruń: Koło Lektury Filologiczno-Filozoficznej UMK 2018.

<sup>41</sup> Zob. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 119.

<sup>42</sup> G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecej repertuar topiczny*, Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej 2012, s. 23.

<sup>43</sup> Zob. *ibidem*. W społeczeństwach patriarchalnych uroda i młodość mogły nieść szansę na podwyższenie statusu kobiety, stąd też próbę wyeliminowania młodszej i piękniejszej rywalki przez tę starszą i mniej urodziwą da się postrzegać jako element walki o lepszy byt i dobrą przyszłość.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 24–25.

<sup>45</sup> Zob. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 119.

nieaktywnej, czekającej na odmianę losu<sup>46</sup>. Jest to szczególnie istotne w kontekście *Kopciuszka*, powstałego na przełomie lat 40. i 50. XX w., kiedy to – zdaniem Betty Friedan – mieszkanki USA tkwiły „w pułapce mistyki kobiecości”, która utrzymywała je „w stanie pasywności i oderwania od świata, nie pozwalając dostrzec [...] realnych problemów i możliwości”<sup>47</sup>. Wydana w 1963 roku książka Friedan, zatytułowana – w polskim przekładzie – *Mistyka kobiecości*, wyrosła z przeświadczenia autorki o nieświadomym nieszczęściu Amerykanek, wtłoczonych po drugiej wojnie światowej w role idealnych żon i matek – pracowitych i dobrodusznych jak Kopciuszek, wzorowo prowadzących dom, czekających na realizujących się zawodowo mężczyzn<sup>48</sup>. Symptomatyczne jest zatem to, że w tym właśnie okresie studio stworzyło film oparty na baśni, która bywa wręcz uznawana za „archetypową opowieść kultury patriarchalnej, ale nie opowieść samych kobiet”<sup>49</sup>.

Także Disneyowscy książęta ze złotego wieku (którym, skądinąd, studia nad męskością/męskosciami poświęcały i poświęcają znacznie mniej miejsca niż studia kobiece księżniczkom) nie są zindywidualizowanymi bohaterami – i to właśnie jest, paradoksalnie, ich cechą dystynktywną. Florian ze *Śnieżki*, bezimienny wybranek *Kopciuszka* oraz Filip ze *Śpiącej Królowny* (najbardziej rozbudowana z tych postaci) to przystojni, dobrze urodzeni, szlachetni młodzieńcy. Ich rola w fabule ogranicza się do tego, że stanowią obiekty westchnień protagonistek i ratują królowy z opresji, by je poślubić w końcowych partiach filmów. To książęta są wszakże charakteryzowani jako postaci aktywne – bez podjęcia przez nich działania happy endy wieńczące animacje nie by-

---

<sup>46</sup> Wzorzec ten obecny był także u Grimmów jako konsekwencja ówczesnego modelu rodziny. Zob. G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze...*, s. 45–59.

<sup>47</sup> B. Friedan, *Mistyka kobiecości*, przeł. A. Grzybek, Warszawa: Czarna Owca 2012 [e-book]. Zob. też: K. Zielińska, *op.cit.*, s. 142.

<sup>48</sup> Od lat 60. XX wieku w literaturze anglosaskiej obecny jest nurt rozpatrywania i subwersowania obecnego w baśniach (i tradycyjnych, i Disneyowskich) obrazu stosunków i ról genderowych. Można tu wspomnieć np. zbiory opowiadań Angeli Carter (*The Bloody Chamber and Other Stories*, 1979; *Black Venus*, 1985), Tanith Lee (*Red as Blood, or Tales From the Sisters Grimmer*, 1983) oraz Emmy Donoghue (*Kissing the Witch. Old Tales in New Skins*, 1997). O prozie tych twórczyń Kostecka pisze: „Stosując postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne, wszystkie trzy autorki «zwracają» baśń dyskryminowanej dotąd – jak dowodzi krytyka feministyczna – grupie społecznej: kobietom. Kwestionując tradycyjny kontekst społeczno-kulturowy i konstruując nowy, zmieniają znaczenie baśni, które stają się obiektem postmodernistycznych, intertekstualnych gier”. *Eadem, Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2, s. 26. Opowiadania Carter, Lee i Donoghue badaczka określa też mianem „baśniowo-postmodernistycznych aktów [...] kwestionowania wartości utrwalonych przez tradycyjny dyskurs społeczny oraz kontestowania spetryfikowanych kulturowych «norm», reguł, hierarchii i wizerunków [...]”. *Ibidem*, s. 25.

<sup>49</sup> G. Lasoń-Kochańska, *Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2004, nr 3, s. 175.

łyby możliwe (choć trzeba przyznać, że istotną funkcję pełnią w tym zakresie również towarzysze bohaterów: krasnoludki, wróżki, zwierzęta). Warto zaznaczyć, że w złotym wieku żadna z filmowych baśni nie prezentuje mężczyzny jako głównego bohatera opowieści; zawsze pozostają oni na drugim planie.

Stereotypowe, jednowymiarowe postaci służą Disneyowi w omawianym okresie do ustalenia sztywnego modelu rozwoju wydarzeń, wiodącego, jak w Proppowskim schemacie bajki magicznej<sup>50</sup>, od początkowego nieszczęścia heroiny do szczęśliwego zakończenia. Zipes twierdzi, że Disneyowskie fabuły składają się z pięciu etapów:

- (1) dziewczyna zakochuje się w młodym mężczyźnie [...] albo chce spełnić marzenia;
- (2) nikczemna wiedźma, macocha lub jakaś inna zła siła chce zaszkodzić dziewczynie lub ją zabić;
- (3) udręczona dziewczyna zostaje uprowadzona lub unieszkodliwiona;
- (4) udręczona dziewczyna zostaje cudownie uratowana przez księcia lub męskich wybawicieli;
- (5) [następuje – M.S.] szczęśliwe zakończenie w formie wesela, osiągnięcia dostatku oraz poprawy statusu społecznego lub przywrócenia godności królewskiej<sup>51</sup>.

Schemat wyraźnie wskazuje na to, że w złotym wieku wytwórnia Disneya, podobnie jak w XIX stuleciu baśniopisarze<sup>52</sup>, kultywuje patriarchyzm z pasywną rolą protagonistki i aktywną męskiego bohatera (ale wyrażający się też w złu przypisywanym niebezpiecznym antagonistkom). *Implicite* wyrażana bywa pochwała dla systemu monarchicznego, realizująca się w końcowych epizodach filmów poprzez włączenie głównej bohaterki do rodziny królewskiej (Kopciuszek) albo powrót księżniczki do dawnego statusu (Śnieżka, Aurora). Oczekiwania dziewcząt na wybawców, prowadzącego w konsekwencji do ślubu i osiągnięcia bądź odbudowy wysokiej pozycji społecznej, dotyczą też teksty piosenek wykonywanych przez heroiny<sup>53</sup>. Śnieżka nuci: „Kiedyś przybędzie mój księżę / Kiedyś odnajdę moją miłość”<sup>54</sup>, a Aurora śpiewa: „Znam cię, chodziłam z tobą pewnego razu we śnie / Znam cię, błysk w twoich oczach to znajomy tak błysk”<sup>55</sup>. W słowach piosenki Kopciuszka księcia nie ma, ale utwór wykonywany przez dziewczynę odnosi się do jej pragnień:

<sup>50</sup> Zob. W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, posłowie E. Mielecinski, przeł. P. Rojek, Kraków: Nomos 2011.

<sup>51</sup> J. Zipes, *Foreword...*, s. XI.

<sup>52</sup> Zob. G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze...*, s. 45–53.

<sup>53</sup> Anna Mik przypomina, że „[...] piosenki u Disneya zawsze zwracają uwagę widza na najważniejsze dla bohaterów i bohaterek momenty”. *Eadem, Platońska jaskinia...*, s. 97.

<sup>54</sup> *Snow White and the Seven Dwarfs, op.cit.*

<sup>55</sup> *Sleeping Beauty, op.cit.*

„Jeśli nie zwątpisz / kiedyś spełni się twój sen”<sup>56</sup>. Jakie to pragnienia? Możemy się domyślać, że te o lepszym życiu, którego nieodzownym elementem jest w złotym wieku Disneya ślub z księciem.

Finał baśni to jednak nie tylko nagroda dla postaci pozytywnych, lecz także kara dla antagonistów i antagonistek. W ramach wspomnianej już dwubiegunowej aksjologii cnoty (pracowitość, dobroduszość, prostolinijność) zostają bowiem nagrodzone, a przywary (zazdrość i okrucieństwo) ukarane<sup>57</sup>. Ta zasada, wskazująca na teleologiczność fabuły, jest właściwa również baśni tradycyjnej<sup>58</sup>, aczkolwiek w filmach studia Disneya pewne elementy niegdyś wchodzące w skład poszczególnych fabuł zostają całkiem wycięte lub przekształcone. Kary nie są więc ani tak spektakularne, ani tak makabryczne, jak bywały w dawnych wersjach tych historii. Zła królowa ze *Śnieżki* nie tańczy aż do śmierci w rozżarzonych do czerwoności żelaznych butach, jak u Grimmów<sup>59</sup>, lecz spada z klifu, a my nie widzimy, jakie są dla niej konsekwencje owego upadku. Przyrodnim siostronom Kopciuszka ptaki nie wydziobują oczu, a jedyną karą, która spotyka macochę i jej córki, jest porażka w rywalizacji na polu matrymonialnym – choć wspomniany wyżej motyw pojawia się u niemieckich braci<sup>60</sup>, a u Perraulta, na którego opowieści bazuje film Disneya, nie ma o nim mowy (tu protagonistka pozwala nawet dziewczętom zamieszkać wraz ze sobą w pałacu i wydaje je za dworzan<sup>61</sup>). W filmie *Śpiąca Królowna* czarownica zostaje po prostu zabita mieczem (znajdując się wówczas nie w ludzkiej, a w smoczej postaci), podczas gdy w Perraultowskiej wersji wróżce, która rzuciła klątwę snu, nie zostaje wymierzona sprawiedliwość (kara staje się udziałem matki księcia, olbrzymki, która próbowała pożreć dzieci protagonistki i jej wybranka, a następnie została zamknięta w kadzi z ropuchami i węzami<sup>62</sup>).

<sup>56</sup> *Cinderella*, *op.cit.*

<sup>57</sup> W omawianym okresie kobiecymi wadami są u Disneya nie tylko zazdrość i okrucieństwo macoch oraz wiedzdm, lecz także żywione przez nie pragnienie władzy, bezpośrednio manifestowana chęć poprawy statusu materialnego, aktywność, inteligencja i ciekawość. Symptomatyczne, że kiedy to protagonistki choć na chwilę przejawiają którąś z owych cech, musi je spotkać kara: Śnieżka zapada w sen po zjedzeniu zatrutego jabłka; Kopciuszek, przygotowawszy suknię balową, staje się obiektem ataku macochy i przyrodnich siostr; ciekawość Aurory wiedzie ją zaś bezpośrednio do uklucia się wrzecionem, co uruchamia klątwę snu. Kary, które stają się udziałem protagonistek, to jednak nieszczęścia tylko chwilowe, których skutki zostają później zneutralizowane. Podobne było wartościowanie określonych cech np. u Grimmów. Zob. G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze...*, s. 26–45.

<sup>58</sup> Zob. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 119–120.

<sup>59</sup> Zob. W. Grimm, J. Grimm, *Królowna Śnieżka* [w:] *idem*, *Baśnie dla dzieci i dla domu*, przeł. E. Pieciul-Karmińska, Poznań: Media Rodzina 2010, t. 1, s. 282.

<sup>60</sup> Zob. W. Grimm, J. Grimm, *Kopciuszek* [w:] *idem*, *Baśnie...*, t. 1, s. 35.

<sup>61</sup> Zob. Ch. Perrault, *Kopciuszek albo szklany pantofelek* [w:] *idem*, *Baśnie, czyli opowieści z dawnych czasów*, przeł. B. Grzegorzewska, Kalisz: Martel 2010, s. 76.

<sup>62</sup> Zob. Ch. Perrault, *O pięknej, co w lesie spała, czyli Śpiąca Królowna* [w:] *idem*, *Baśnie...*, s. 20.

Trzeba pamiętać, że zabiegi puryfikacyjne dotyczące rozmaitych elementów historii stosowane były na długo przed powstaniem studia Disneya, nawet przez samych Grimmów<sup>63</sup>. Tym samym można uznać, że wytwórnia w pewnej mierze podąża drogą wytyczoną przez autorów *Baśni dla dzieci i dla domu*. Według Josepha Zornado:

Disney reprezentuje kulturowy i historyczny moment w ewolucji baśni, który nie jest mniej, ale może znacznie bardziej istotny niż czas braci Grimmów. Utrzymanie, że coś zagubiło się podczas transformacji drugiej z kolei fantazji w trzecią, sugeruje nostalgię za „uzdrawiającym znaczącym”, które niosłoby ze sobą jakąś esencję, obecność<sup>64</sup>.

Grimmowie w kolejnych wydaniach zbioru dokonywali na materiale wyjściowym daleko idących zmian, polegających między innymi na dostosowywaniu fabuł do ówczesnych opinii na temat upodobań i możliwości hipotetycznych dziecięcych czytelników oraz czytelniczek poprzez usuwanie lub łagodzenie treści o charakterze seksualnym<sup>65</sup>; dość powiedzieć, że wydanie oryginalne z lat 1812 i 1815 oraz ostateczna edycja z 1857 roku różnią się od siebie pod względem zarówno doboru opowieści, jak i ich finalnego kształtu<sup>66</sup>. Także Perraultowskie baśnie, przeznaczone pierwotnie dla dorosłych, zwłaszcza ze środowiska dworskiego, zostały „znacznie okrojone i pozbawione śladów lu-

<sup>63</sup> Zob. M. Tatar, *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, Princeton, NJ–Oxford: Princeton University Press 2003, s. 24.

<sup>64</sup> J. Zornado, *Disney and the Dialectic of Desire. Fantasy as Social Practice*, Cham: Palgrave Macmillan 2017, s. 64.

<sup>65</sup> Zob. np. K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle...*, s. 31–32; M. Tatar, *op.cit.*, s. 3–38. Grimmowie, choć eliminowali z baśni wątki o charakterze seksualnym i nie stronili od często absurdałnego humoru, nie rezygnowali jednocześnie z nakładania na negatywne postaci bardzo surowych, makabrycznych w swoim kształcie kar. Poza tańcem w rozżarzonych butach do momentu śmierci oraz wydziobaniem oczu przez ptaki należały do nich np. „rozstrzelanie, chłosta [...], powieszenie na szubienicy”, „zamknięcie w beczce z wrzącym olejem [...], przygniecenie młyńskim kołem [...], taniec w cierniach lub spalenie na stosie”, „rozerwanie przez cztery woły, zrzucenie ze schodów, dekapitacja, utopienie w dziurawej beczce, śmierć głodowa oraz zamknięcie w pokoju z żelaza”. M. Brus-Łapińska, *Baśniowa penologia. Kara w baśniach braci Grimm* [w:] *Grimm: potęga dwóch braci. Kulturowe konteksty „Kinder- und Hausmärchen”*, red. W. Kostecka, Warszawa: Aspra-JR 2013, s. 71–72. Disney, jak już wspomniałem, prezentuje kary mniej drastyczne, stosuje w odpowiednich fragmentach elipsę albo też całkowicie z kar rezygnuje.

<sup>66</sup> Wszystkie wydane do 2020 roku polskojęzyczne edycje zbioru bazują na edycji z 1857 roku. Zob. E. Pieciul-Karmińska, *Trzy baśnie braci Grimm z oryginalnego wydania „Kinder- und Hausmärchen”. Pierwszy przekład na język polski w kontekście badań nad biografią i wkładem informatorów w powstanie zbioru*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2019, nr 2, s. 37.

dowego ujęcia erotyzmu i okrucieństwa<sup>67</sup>. Disney, realizując spójną strategię tworzenia animacji przede wszystkim dla młodej widowni, poszedł zatem w podobnym kierunku, eliminując z opowieści wątki nieprzeznaczone dla dzieci bądź modyfikując ich wymowę zgodnie z przyjętą wykładnią pedagogiczną. Stąd też wynika kształt słynnej sceny ze *Śnieżki*, w której śmiertelne zatrucie bohaterki kęsem jabłka „zasygnalizowano jedynie kadrem ukazującym jej omdlewającą rękę”<sup>68</sup>.

Zaprezentowane dotychczas rozważania pozwalają na skonstruowanie listy elementów składających się na Disneyowski model baśni filmowej w złotym wieku tej wytwórni. Przedstawia się ona następująco:

- (1) wybór europejskich baśni tradycyjnych jako materiału źródłowego wraz z odwołaniem do nazwisk słynnych baśniopisarzy oraz ujęcie fabuły w autotematyczną ramę;
- (2) obecność stereotypowych postaci o niskim stopniu zindywidualizowania, reprezentujących dobro i zło w ramach dwubiegunowej aksjologii, służących kulturowaniu patriarchy i tradycyjnych ról płciowych;
- (3) schematyczny i teleologiczny przebieg fabuły opartej na wątku romansowym, a zmierzającej do szczęśliwego zakończenia, w którym wyrażona zostaje pochwała monarchii oraz wysokiego statusu społecznego;
- (4) dążenie do eliminacji wątków i motywów seksualnych oraz makabrycznych<sup>69</sup>.

Warto jeszcze raz przypomnieć, że w dużej mierze są to elementy właściwe także baśni tradycyjnej<sup>70</sup> bądź stanowiące niejako kontynuację działań puryfikacyjnych podejmowanych na przykład przez braci Grimmów oraz całe rzesze mniej znanych twórców oraz twórczyń. Wbrew temu, co się często uważa, stu-

---

<sup>67</sup> W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 99.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 230.

<sup>69</sup> Z uwagi na przyjętą formułę (długi, a nie krótki metraż) istotne było także stosowanie przez studio Disneya licznych uzupełnień fabularnych, służących rozwinięciu prostych i krótkich narracji tradycyjnych, tak aby opowiadana historia trwała przynajmniej kilkadziesiąt minut. Można tu wspomnieć np. wprowadzenie do fabuły nowych wydarzeń, jak również rozbudowanie postaci pomocniczych, a więc krasnoludków, zwierząt i wróżek, polegające m.in. na zróżnicowaniu ich charakterów, obdarzeniu ich imionami, przydaniu im roli prowokowania kolejnych wydarzeń, w tym zwłaszcza komicznych. Zabiegi tego rodzaju wydają się jednak domeną nie tyle filmowej baśni, ile w ogóle pełnometrażowego filmu bazującego na nieskomplikowanym, zwięzłym materiale źródłowym.

<sup>70</sup> Zob. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 119–121.

dio Disneya w złotym wieku nie przerabia więc baśni w sposób rewolucyjny; przede wszystkim nie mamy w tym przypadku do czynienia z żadnymi zabiegami o charakterze skrajnie rewizjonistycznym<sup>71</sup>.

Złoty wiek wytwórni i powstałe wówczas filmy baśniowe są o tyle istotne, że, jak dowodzi Chris Pallant, „najpowszechniejsze skojarzenie związane z terminem «klasyczny Disney» dotyczy wykorzystania oraz uzupełnienia [przez studio – M.S.] narracji baśniowych”<sup>72</sup>. Zrealizowane w omawianym okresie, oparte na tradycyjnych opowieściach filmy w najwyższym stopniu splotły w zbiorowej świadomości poszczególne tytuły z nazwiskiem Disneya i nazwą jego studia, konstytuując Disnejowski model baśni oraz, szerzej, filmu animowanego w ogóle. Elementy paradygmatu, zwłaszcza teleologiczna fabuła i wątek romansowy, są bowiem również obecne w wielu animacjach tego studia nieopartych na opowieściach magicznych – szczególnie w tych powstałych w okresie renesansu wytwórni<sup>73</sup>. Przykładem jest *Herkules* Rona Clementsa i Johna Musкера (1997), w którym „mit o Heraklesie zostaje opowiedziany w typowej dla wytwórni Disneya konwencji baśni filmowej”<sup>74</sup>. Nie dziwi zatem, że do tego obrazu, a także choćby do *Króla Lwa* Rogera Allersa i Roba Minkoffa (1994), *Pocahontas* Mike’a Gabriela i Erica Goldberga (1995) czy też *Mulan* Tony’ego Bancrofta i Barry’ego Cooka (1998) – oraz do dzieł animowanych w ogóle – przyłgnęło na polskim gruncie (błędne z genologicznego punktu widzenia) miano „bajka”. Wkrótce opisany model zaczęto realizować w filmach nieprodukowanych przez to studio, takich jak *Księżniczka łabędzi* Richarda Richa (1994; prod. Nest Entertainment) czy *Anasta-*

<sup>71</sup> W terminologii proponowanej przez Zipesa *Śnieżka*, *Śpiąca Królowna* i *Kopciuszek* to zatem duplikaty – kopie umownego pierwowzoru, które nie są wyjątkowe, kreatywne, stymulujące, a wręcz przeciwnie: umacniają silnie zakorzenione w społeczeństwie myśli, wyobrażenia, przekonania strukturyzujące ludzką egzystencję. Inaczej jest z rewizjami: cechują się one krytycznym podejściem do pierwowzorów, kwestionując czy wręcz obalając zawarte w nich sensy poprzez włączanie w swój obręb całkiem nowych wartości i perspektyw. Nie wszystkie z tych dzieł można uznać za progresywne, ale sam fakt pojawienia się przesłanek do dokonania rewizji świadczy o tym, że coś jest „nie tak” z powszechnie znanym wariantem opowieści i że powinno się go poprawić. Zob. J. Zipes, *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*, Lexington, KE: University Press of Kentucky 1994, s. 9–10.

<sup>72</sup> C. Pallant, *Demystifying Disney. A History of Disney Feature Animation*, New York–London: Continuum 2011, s. 37.

<sup>73</sup> Co może sugerować, że studio Disneya, po sukcesach filmów, o których mowa w kolejnej części tekstu, postanowiło wziąć na warsztat inny materiał źródłowy, jednocześnie nie rezygnując z części już wypracowanych, a dobrze ocenianych rozwiązań znanych z obrazów baśniowych.

<sup>74</sup> A. Mik, *Od herosa do superbohatera, od „potwora” do celebryty. Disnejowski Herkules w drodze na popkulturowy Olimp*, „Kultura Popularna” 2016, nr 3, s. 17.



zja Dona Blutha i Gary'ego Goldmana (1997; prod. Fox Animation Studios), które – również z powodu warstwy wizualnej – w powszechnym odbiorze nierzadko są uznawane za obrazy Disneya<sup>75</sup>.

Wpływ na sposób wykorzystywania przez tę wytwórnię tradycyjnych naracji miały nie tylko zapatrywania samego jej założyciela, lecz także określone warunki społeczne, historyczne i kulturowe, wiążące się z wyobrażeniami i dążeniami amerykańskiego społeczeństwa w drugiej połowie XX wieku (kształt tych opowieści wynika m.in. z dostosowania wizerunku relacji między bohaterkami i bohaterami do konserwatywnego modelu amerykańskiej rodziny, wraz z jej stereotypowymi rolami genderowymi<sup>76</sup>). Z ponowoczesnych metamorfoz w różnych aspektach życia mieszkańców i mieszkańek USA oraz, szerzej, świata Zachodu wydają się natomiast wynikać późniejsze zmiany Disnejowskiego modelu filmowej baśni.

## Renesans i przebudzenie. Modyfikacje klasycznego modelu

*Śpiąca Królowna* to ostatnia filmowa baśń Disnejowskiego złotego wieku. Po ciemnym wieku, przypadającym na lata 70. i 80. XX stulecia, gdy animacje studia nie przynosiły spodziewanych profitów i nieczęsto były dobrze oceniane<sup>77</sup>, wytwórnia, pod wodzą dyrektora generalnego Michaela D. Eisnera<sup>78</sup>, postanowiła wrócić do baśniowego repertuaru. U schyłku lat 80. wyprodukowano *Małą Syrenkę* Rona Clementsa i Johna Muskera (1989)<sup>79</sup>, zrealizowaną na podstawie utworu Andersena (1837), później zaś – *Piękną i Bestię* Gary'ego Trousdale'a i Kirka Wise'a (1991)<sup>80</sup>, odwołującą się do wersji tej baśni autorstwa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1756), oraz *Aladyna* Clemen-

---

<sup>75</sup> Zob. C. Pallant, *op.cit.*, s. 124. Po zakupie studia Fox przez Disneya w 2020 roku *Anastazja* stała się własnością korporacji.

<sup>76</sup> Tradycyjny model relacji rodzinnych uobecnia się także w późniejszych filmach wytwórni Disneya, np. w *Herkulesie* – bohater animacji, inaczej niż w rozmaitych antycznych wersjach mitu, jest synem Zeusa i Hery, a więc pochodzi z prawego łóża. Zob. A. Mik, *Od herosa do superbohatera...*, s. 18.

<sup>77</sup> Spektakularna była zwłaszcza porażka finansowa *Tarana i czarnego kotła* Richarda Richa i Teda Bermana z 1985 roku.

<sup>78</sup> Zob. M. Morys-Twarowski, *Korzenie kulturowe bohaterów filmu „Mała Syrenka”*, „Ex Nihilo” 2011, nr 1, s. 39.

<sup>79</sup> Zob. *The Little Mermaid*, prod. H. Ashman, J. Musker, dir. R. Clements, J. Musker, Walt Disney Feature Animation – Walt Disney Pictures – Silver Screen Partners IV, USA 1989.

<sup>80</sup> Zob. *Beauty and the Beast*, prod. D. Hahn, dir. G. Trousdale, K. Wise, Walt Disney Feature Animation – Walt Disney Pictures – Silver Screen Partners IV, USA 1992.

tsa i Muskera (1992)<sup>81</sup>, nawiązującego do opowieści z Gallandowskiej wersji *Księgi tysiąca i jednej nocy*. Te trzy filmy okazały się sukcesami kasowymi i artystycznymi – dość wspomnieć, że drugi z nich zdobył sześć nominacji do Oscara, w tym dla najlepszego filmu, a ostatecznie został uhonorowany dwiema statuetkami. Okres ten został nazwany renesansem Disneyowskim (1989–1999). Uwagę zwraca fakt, że w tym czasie studio nie opierało swoich dzieł, poza *Piękną i Bestią*, jedynie na europejskich baśniach tradycyjnych, jak czyniło to wcześniej: podstawę pierwszej renesansowej animacji stanowi nowoczesna opowieść Andersena, a trzeciej – historia rozgrywająca się poza zachodnim kręgiem kulturowym (choć ukazująca symulakryczny „Orient” z perspektywy wyraźnie zachodniej). Dobór materiału poddawanego „adaptacji” sprawia, że przeistoczeniom ulegają wymienione wcześniej elementy Disneyowskiego modelu baśni z czasów złotego wieku – choć niektóre z tych wyróżników zostają zachowane.

Zmianie poddano autotematyczną ramę całości. W *Małej Syrence* i *Aladynie* do fabuły wprowadzają już nie księgi, a piosenki: w pierwszym wypadku – pieśń żeglarzy o syrenach i królu Trytonie, traktowanych jako postaci legendarne; w drugim – utwór *Arabskie noce*, mówiący o „cudach Orientu” w duchu silnie egzotyzującym wyobrażony Wschód. Inaczej dzieje się w *Pięknej i Bestii*: opowieści o przedakcji, prowadzonej zza kadru, towarzyszy bowiem narracja witrażowa – linearna historia zaprezentowana na wypełnieniach zamkowych okien, zawierających figuratywne przedstawienia scen z przeszłości tytułowego potwornego bohatera. Można tu zatem mówić o pewnym zwrocie: wytwórnia odchodzi od domeny druku i pisma wyznaczającej literacką historię baśni na rzecz głosu wskazującego na jej tradycję oralną oraz, wreszcie, obrazu podkreślającego wizualność opowieści (choć to akurat w mniejszym lub większym stopniu dotyczy wszystkich omawianych tu filmów).

W Disneyowskim renesansie wciąż stosowana jest natomiast zasada dwubiegunowej aksjologii, ale należy stwierdzić, że postaci nabierają wówczas cech indywidualnych i pewnej psychologicznej głębi. Nie zawsze wiodąca bywa już idea nierozzerwalnego połączenia estetyki z etyką, czego dowodzi brak związku aparycji Bestii oraz Gastona z działaniami, wyborami moralnymi i charakterami tych postaci. Pojawiają się również skazy na idealnych niegdyś wizerunkach protagonistów i antagonistek: Ariel jest impulsywna, Bella bywa opryskliwa, a Aladyn to złodziej, nie zawsze postępujący szlachetnie. Ostatni z przykładów wskazuje na kolejną zmianę w stosunku do dawnego wzorca: renesansowe animacje studia (*Piękna i Bestia*, *Aladyn*) wprowadzają postaci męskie jako głównych bohaterów opowieści, a nie tylko jako dalszoplanowe figury „książąt na białych koniach”. Mężczyźni są w tym okresie również antagonistami, jak Gaston i Dżafar, a więc konflikty napędzające fa-

<sup>81</sup> Zob. *Aladdin*, prod., dir. R. Clements, J. Musker, Walt Disney Feature Animation – Walt Disney Pictures, USA 1992.

bułę nie dotyczą już wyłącznie kobiet, ale też nie ograniczają się głównie do zatargów na polu osobistym (*vide* pragnienie władzy jako motyw działania złoczyńcy w *Aladynie*).

Mimo że niektórzy badacze i badaczki postrzegają trzy filmy baśniowe z okresu Disneyowskiego renesansu jako antyfeministyczne<sup>82</sup>, zasadne wydaje się stwierdzenie o osłabieniu w tej erze patriarchalnego wymiaru opowieści oraz o (przynajmniej częściowym) odejściu od stereotypowych ze współczesnego punktu widzenia ról genderowych (co mogło być warunkowane przemianami społecznymi inspirowanymi trzecią falą feminizmu, a raczej przeniknięciem jej postulatów do popkultury). Bohaterki tych animacji mają zainteresowania oraz cechują się przymiotami, które w złotym wieku Disneya nie stanowiły kobiecych zalet. Kolekcjonująca przedmioty ze świata ludzi Ariel jest ciekawska, a kochająca książki Piękna – ponadprzeciętnie inteligentna. Syrenka przeciwstawia się ojcu, wyrażając w symboliczny, ale wyraźny sposób krytykę patriarchy<sup>83</sup>, a w *Pięknej i Bestii* Bella staje się postacią aktywną i ratuje zakłętą w potwora księcia z opresji, podważając wizerunek Disneyowskiej heroiny jako postaci biernej i czekającej na wybawcę<sup>84</sup>. W *Aladynie* z kolei schemat oparty na figurach damy w opresji i jej wybawcy nie zostaje w zasadzie zmodyfikowany, główny bohater bowiem ratuje Dżasminę tak, jakby to ona była udręczoną przez złoczyńcę protagonistką tej historii (trzeba wszelako zaznaczyć, że księżniczka wykazuje się pewną dozą niezależności, choćby opuszczając pałac wbrew obowiązującym ją zasadom – ten wątek w popfeministyczny sposób rozwinięto w aktorskim *Aladynie* Guya Ritchiego z 2019 roku).

Renesans studia niewiele zmienił w zakresie teleologicznego i schematycznego przebiegu fabuły. W każdym z trzech filmów opiera się ona na romansie, a także podąża drogą od uszkodzenia/braku do wesela i neutralizacji inicjalnego konfliktu. Ściśle określone następstwo zdarzeń wydaje się bardzo istotne dla wytwórni Disneya. Dość powiedzieć, że studio przekształca materiał źródłowy tak, aby dostosować go do już wypracowanego modelu: w *Małej Syrence* opowieść nie kończy się, jak u Andersena, małżeństwem księcia z nową wybranką, śmiercią protagonistki i jej przemianą w córkę powietrza<sup>85</sup>,

<sup>82</sup> Zob. A. Mik, *Platońska jaskinia...*, s. 92.

<sup>83</sup> Zob. *ibidem*, s. 97.

<sup>84</sup> Wynika to z samego schematu tej baśni, zapisanej m.in. przez de Beaumont. Zob. A. Mik, *Postmodernistyczne bestie. Transformacje wizerunku baśniowego „potwora”* [w:] *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, red. A. Mik, P. Pokora, M. Skowera, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich 2016, s. 107–112. W opowieściach o potwornych narzeczonych do odczarowania mężczyzny prowadzą bowiem „poświęcenie kobiety i bezgraniczna miłość z jej strony”. G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze...*, s. 143.

<sup>85</sup> Zob. H.Ch. Andersen, *Mała syrenka* [w:] *idem, Baśnie*, przeł. B. Sochańska, Poznań: Media Rodzina 2005, s. 39–41.

lecz zaślubinami Ariel i Eryka; w *Aladynie* zaś wprowadzony zostaje wzorzec narracyjny miłości romantycznej – konstruktu kulturowego ukształtowanego przecież w świecie zachodnim<sup>86</sup>. Pomyślny koniec romansu w formie wesela, jak w złotym wieku Disneyowskiego studia, stanowi jednocześnie element strukturalny i tematyczny służący podkreśleniu nieodzownej dla osiągnięcia szczęścia roli wysokiego statusu społecznego. Aladyn i Bella zostają włączeni do rodzin monarszych, a Ariel – jako że w filmie o jej losach różnicę klasową zastępuje różnica gatunkowa – na stałe zmienia się w istotę ludzką, co z antropocentrycznego punktu widzenia uznać można za wejście bohaterki na wyższy poziom istnienia. Współ z ciągłym dążeniem Disneya do eliminowania wątków makabrycznych i seksualnych właśnie Proppowski w swoim kształcie przebieg fabuły wydaje się najbardziej stałym elementem wyobrażeń wytwórni na temat tego, jaka powinna być baśń filmowa – którą to właściwość przejęło od Disneya wykorzystujące konwencję baśniową kino aktorskie<sup>87</sup>. Trudno jednak mówić o jednym i spójnym modelu baśni w renesansie Disneyowskim. Trzy omówione filmy różnią się bowiem od siebie na wielu poziomach, a przekształcenia paradygmatu, który wykrystalizował się w złotym wieku Disneya, nie są obecne w tej samej formie i takim samym natężeniu we wszystkich animacjach z omawianego okresu. Elementami, które je spajają, są przede wszystkim rozbudowanie charakterologiczne postaci oraz znacznie luźniejsze niż wcześniej traktowanie materiału wyjściowego.

Nie inaczej dzieje się w kolejnym okresie, którego początek wyznaczany jest przez ponowne wykorzystanie przez studio baśni, czyli we wciąż trwającym Disneyowskim przebudzeniu. Nastąpiło ono po okresie eksperymentów, określanym niekiedy mianem drugiego ciemnego wieku w dziejach wytwórni, a więc czasie relatywnie niskich dochodów i często negatywnych recenzji takich obrazów, jak *Atlantyda. Zaginiony ląd* Trousdale'a i Wise'a (2001). Do baśni wytwórnia powróciła dopiero w 2009 roku *Księżniczką i żabą* w reży-

<sup>86</sup> Zob. K. Górak-Sosnowska, *Między romanssem a orientalizmem. Tysiąc i jedna opowieść o miłości*, „Kwartalnik Kolegium Ekonomiczno-Społecznego. Studia i Prace” 2016, nr 1, s. 69.

<sup>87</sup> Jak pisze Alicja Helman: „«Hollywoodzkie bajki» [...] często niezależnie od tego, czy mają rzeczywiście coś wspólnego ze strukturami baśni lub jej typowymi fabułami, są *ex definitione* niewiarygodne zarówno na mocy decyzji producentów, jak i oczekiwani widzów. Pełnią funkcję konsolacyjną dzięki temu, że – inaczej niż w życiu – wszystko kończy się w nich dobrze, ale też i układa się zgodnie z życzeniową projekcją. Widz, z najwyższym upodobaniem oglądający filmy, w których bohaterowie pokonują zwycięsko wszystkie przeszkody, zdobywają majątek, osiągają pozycję społeczną i cieszą się odwzajemnioną miłością, wie, że dzieje się tu wszystko inaczej jak w życiu, ale właśnie dlatego szuka w nich remedium na własne niepowodzenia”. *Eadem, Baśń w świecie filmu* [w:] *Kulturowe konteksty baśni*, red. G. Leszczyński, t. 1: *Rozigrana córka mitu*, Poznań: Centrum Sztuki Dziecka 2005, s. 113.

serii Clementsa i Muskera<sup>88</sup> – animacją bazującą na *Żabim królu* braci Grimmów oraz na współczesnej powieści *The Frog Princess* autorstwa E.D. Baker (2002), rozgrywającą się nie w nieokreślonej przeszłości, lecz w XX wieku, i wprowadzającą pierwszą czarnoskórą księżniczkę w historii tego studia. Następnie na ekranach kin pojawiły się kolejne dwie filmowe baśnie: *Zaplątani* Nathana Greno i Byrona Howarda (2010)<sup>89</sup> – obraz nawiązujący do Grimmskiej wersji *Roszpunki* – oraz *Kraina lodu* Chrisa Bucka i Jennifer Lee (2013)<sup>90</sup>, inspirowana *Królową Śniegu* Andersena (1845).

Choć w zakresie ramy opowieści studio Disneya powtórzyło wcześniejsze rozwiązania (wprowadzenie księgi w *Księżniczce i żabie* oraz opowieści ustnej w *Zaplątanych* i śpiewanej w *Krainie lodu*), to inne elementy modelu baśni ze złotego wieku uległy daleko idącym metamorfozom. Według Zuzanny Kwiatkowskiej okres przebudzenia wytwórni cechuje się przede wszystkim postmodernistycznym podejściem do tradycyjnych historii, gdyż zaproponowano widzom obrazy niemające już charakteru „adaptacji”:

Filmy te [...] bardziej przypominają swobodną wariację na temat niż adaptację dzieła literackiego, jednak w każdym z nich znaleźć można fabularne elementy baśni, które pozwalają zorientować się widzowi w ich faktycznej inspiracji. W *Księżniczce i żabie* pojawia się motyw przemienienia członka królewskiego rodu w płaza oraz odczarowująca moc pocałunku księżniczki, *Roszpunka z Zaplątanych* pozostaje zamknięta w wieży, ma nienaturalnie długie włosy i zostaje odebrana rodzicom tuż po urodzeniu. Nawet królowa Elsa z *Krainy lodu*, chociaż w tym wypadku punktów stycznych z baśnią Andersena najtrudniej jest się doszukać, ma moc panowania nad śniegiem, potrafi zamrozić serca i mieszka w lodowym zamku niczym Królowa Śniegu<sup>91</sup>.

Możliwość rozpoznania wzorca jest oczywiście konieczna do dostrzeżenia przekształceń w strukturze, topice i motywice danej narracji, podobnie jak dzieje się to w wypadku literackich baśni postmodernistycznych<sup>92</sup>. Kwiatkowska przywołuje liczne przejawy odchodzenia Disneya zarówno od trady-

---

<sup>88</sup> Zob. *The Princess and the Frog*, prod. P. Del Vecho, dir. R. Clements, J. Musker, Walt Disney Animation Studios – Walt Disney Pictures, USA 2009.

<sup>89</sup> Zob. *Tangled*, prod. R. Conli, dir. N. Greno, B. Howard, Walt Disney Animation Studios – Walt Disney Pictures, USA 2010.

<sup>90</sup> Zob. *Frozen*, prod. P. Del Vecho, dir. C. Buck, J. Lee, Walt Disney Animation Studios – Walt Disney Pictures, USA 2013.

<sup>91</sup> Z. Kwiatkowska, *Filmowe baśnie wyczerpane. Wpływ postmodernizmu na przeobrażenia filmowych adaptacji baśni produkcji Disneya*, „Images” 2016, nr 27, s. 179.

<sup>92</sup> Zob. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 9–10.

cyjnych baśni, jak i od modelu opowieści z czasów złotego wieku. Według badaczki istotne jest zrezygnowanie przez wytwórnię z dwubiegunowej aksjologii oraz jednowymiarowych postaci męskich:

Pojawił się relatywizm moralny i rezygnacja z twardo zarysowanej granicy pomiędzy dobrem a złem [...]. Protagonisci zesli [...] z piedestału doskonałości, odsłaniając mniej szlachetne oblicze. Tak się stało w przypadku Flynna Ridera, czy raczej Juliana Szczerbca z *Zaplątanych*, który, przez swoją rabunkową działalność, otrzymał kryminalną proweniencję [...]. Jest to postać zdecydowanie bardziej interesująca niż jego poprzednicy, np. księżę Filip z[e] *Śpiącej Królowy*, którego odwaga, dobroć i poświęcenie, przy równocześnie krótkiej obecności na ekranie, czyniły go bardziej elementem scenografii niż faktycznym bohaterem; niezbędnym, acz niewyróżniającym się.

[...] pojawili się bohaterowie, których przestano ubierać w sentymentalny sztafaż niedoścignionych ideałów. [...] nabrali charakteru, stali się bardziej autentyczni, odpowiadając współczesnym wizerunkom mężczyzn: Julian to notoryczny podrywacz próbujący urokiem osobistym wyrwać się z najgorszych tarapatów, księżę Naveen [z *Księżniczki i żaby* – M.S.] to wieczny chłopiec-artysta, który nie potrafi funkcjonować w świecie dorosłych zobowiązań, zaś Kristoff (*Kraina lodu*) jest nieokrzesanym i odrobinę niechlujnym dostawcą lodu, który w żaden sposób nie wpisuje się w nurt wyjętych prosto spod igły książąt<sup>93</sup>.

Zmieniły się również (a może: przede wszystkim) postaci żeńskie. Tiana, Rozpunka oraz Anna i Elsa cechują się aktywnością, pragną być sprawcze i nie czekać na książąt, realizują marzenia poprzez pracę i działanie, włączają się czynnie do walki, ratują mężczyzn z opresji, a nawet – jak bohaterka *Krainy lodu* – rządzą samodzielnie, odgrywając tym samym role stereotypowo przeznaczone dla płci męskiej<sup>94</sup>. Postmodernistyczne dążenie do relatywizowania postaw oraz rozbijania monolitu prostej aksjologii odzwierciedla się też w kreacji bohaterów i bohaterek negatywnych – ich postępowanie bywa (przynajmniej w pewnej mierze) usprawiedliwiane<sup>95</sup>.

Szczególnie interesujący jest tu przypadek *Krainy lodu*, gdzie rolę pozorną antagonistki chwilowo odgrywa protagonistka, Elsa, która jednak akceptuje własną odmienność i zaczyna panować nad swymi mocami. Właściwy antagonistą, pragnący zawładnąć królestwem Arendelle księżę Hans, jest zaś postacią znajdującą się na dalszym planie opowieści niż jego poprzednicy i poprzedniczki zarówno ze złotego wieku, jak i z renesansu. Ta postać służy

<sup>93</sup> Z. Kwiatkowska, *op.cit.*, s. 179–180.

<sup>94</sup> Zob. *ibidem*. Podobny portret bohaterki prezentuje *Merida Waleczna* Marka Andrewsa (2012), wyprodukowana przez Pixar Animation Studios oraz Walt Disney Pictures.

<sup>95</sup> Zob. Z. Kwiatkowska, *op.cit.*

zresztą dokonywanej przez wytwórnię autoparodii, której przedmiotem staje się tak wizerunek doskonałego księcia, jak struktura wątku romansowego. Jest to widoczne zwłaszcza w – prześmiewczej wobec klasycznych filmów wytwórni – scenie balowej, podczas której Hans i siostra Elsy, Anna, odgrywają stereotypowe role Disneyowskich kochanków po to tylko, aby później fabuła filmu ujawniła fałsz romantycznego przekonania o miłości od pierwszego wejrzenia. Zabiegi o charakterze parodystycznym, obecne również w *Księżniczce i żabie* oraz *Zaplątanych*, z jednej strony są immanentną cechą współczesnych przekształceń tradycyjnych baśni<sup>96</sup>, z drugiej zaś – wskazują na „wewnątrzgatunkową ewolucję adaptacji baśni Disneya, które z melodramatów przekształciły się w komedie romantyczne”<sup>97</sup>.

Istnieją takie elementy Disneyowskiego modelu baśni ze złotego wieku wytwórni, z których studio wciąż nie rezygnuje: dążenie do eliminowania makabry i motywów seksualnych oraz schematyczność i teleologiczność fabuły, w okresie przebudzenia nadal przebiegającej najczęściej wedle prawideł strukturalnych bajki magicznej, a więc od problemu do jego neutralizacji i happy endu. Największą zmianę w stosunku do klasycznego paradygmatu wprowadza w tym zakresie *Kraina lodu*: naczelnym tematem filmu jest miłość siostrzana, a nie romans mężczyzny i kobiety; ta właśnie miłość ratuje Elsię i Annę z opresji. Co istotne, zakończenie dzieła, choć niewątpliwie pomyślne dla pozytywnych postaci, nie przynosi wesela: Anna nie bierze ślubu z ukochanym Kristoffem (choć ten być może odbędzie się w przyszłości, w kolejnych częściach cyklu), a dla Elsy wyznacznikiem szczęścia nie jest w ogóle związek z jakimkolwiek mężczyzną. Należy jednak stwierdzić, że wytwórnia Disneya nawet w XXI wieku nie przestaje pochylać znaczenia wysokiego statusu społecznego i materialnego. W *Księżniczce i żabie*, choć widzom sugeruje się początkowo, że wszystko można osiągnąć ciężką pracą, dopiero wejście Tiany do rodziny księżęcej i pomoc finansowa rodziców Naveena pozwalają parze otworzyć upragnioną restaurację; w *Zaplątanych* Flynn Rider błyskawicznie awansuje z ubogiego rzezimieszka na członka królewskiego rodu; w *Krainie lodu* obserwujemy nie tylko restytucję władzy Elsy, lecz także podwyższenie statusu Kristoffa, ubogiego handlarza lodem (zostaje to potwierdzone w kontynuacji filmu, *Krainie lodu II*, również w reżyserii Bucka i Lee<sup>98</sup>). Szczęśliwe zakończenie wiąże się zatem ze zmianą pozycji na wyższą bądź też z przywróceniem dawnego statusu. U Disneya, aby coś znaczyć, trzeba być księżniczką lub księciem.

---

<sup>96</sup> Zob. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 247; K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle...*, s. 25.

<sup>97</sup> Z. Kwiatkowska, *op.cit.*, s. 181.

<sup>98</sup> Druga część cyklu poddaje wszakże metarefleksji pojęcie oficjalnej historii, wskazując, że proces historyczny – jako zależny w powszechnym odbiorze od tego, kto zwyciężył w danym konflikcie – jest kwestią interpretacji, a film ma potencjał rewizjonistyczny.

## Zakończenie

Powtórzmy, że nie sposób mówić o jednorodnym Disneyowskim modelu baśni w odniesieniu do wszystkich produkcji wytwórni opartych na znanych opowieściach magicznych. Najłatwiej wyróżnić elementy wspólne dzieł Disneya z czasów złotego wieku. One właśnie, co warto raz jeszcze podkreślić, składają się na paradygmat opowiadania historii najczęściej kojarzony z tym przedsięwzięciem; stają się przedmiotem i powtórzenia, i negacji w Disneyowskim renesansie oraz przebudzeniu; do nich wreszcie odnoszą się współczesne dzieła twórców i twórczyń starających się podjąć polemikę z ową kinematografią. Spośród licznych utworów nawiązujących krytycznie do baśni filmowych tego studia wspomnieć można choćby serię DreamWorks o Shreku, zapoczątkowaną przez animację Andrew Adamsona i Vicky Jameson z 2001 roku<sup>99</sup>. Filmy te określano wprost jako „antydisneyowskie”, a nawet – ironicznie naigrawające się z animacji tej wytwórni<sup>100</sup>. Pierwsza część tetralogii szydzi z filmów Disneya już od początkowej sceny, w której tytułowy bohater używa jako papieru toaletowego kartki wyrwanej z książki – woluminu podobnego do tych, które wprowadzały widzów w fabułę *Śnieżki*, *Kopciuszka*, *Śpiącej Królowny*. Innym przykładem polemiki z obrazami tego studia jest cykl wykonanych w latach 2007–2009 zdjęć Diny Goldstein *Fallen Princesses*, o których Kostecka pisze następująco:

Książniczki przedstawione przez kanadyjską artystkę mają stroje i fryzury, które pozwalają jednoznacznie zidentyfikować te postaci dzięki podobieństwu do filmowych [Disneyowskich – M.S.] bohaterek. Scenerie są jednak dalekie od realiów filmowych: w nieschludnym pokoju Śnieżka zajmuje się gromadką dzieci, podczas gdy książę spędza czas rozparty przed telewizorem; Kopciuszek pije alkohol w podrzędnym barze, w towarzystwie podejrzanych mężczyzn; Roszpunka jest w szpitalu, prawdopodobnie po chemioterapii, bo jej piękne włosy okazują się peruką; Andersenowska syrenka zamknięta jest w olbrzymim akwarium, gdzie zza szyby przyglądają jej się ludzie<sup>101</sup>.

---

ny bliski właściwym retellingom baśni. Zob. *Frozen II*, prod. P. Del Vecho, dir. C. Buck, J. Lee, Walt Disney Animation Studios – Walt Disney Pictures, USA 2019.

<sup>99</sup> Zob. *Shrek*, prod. J. Katzenberg, A. Warner, J.H. Williams, dir. A. Adamson, V. Jackson, DreamWorks Animation – PDI/Dreamworks, USA 2011. Film doczekał się trzech kolejnych części oraz spin-offu.

<sup>100</sup> Zob. P. Sitkiewicz, *Między tradycją i nowym Hollywood. Ewolucja pełnometrażowej animacji dla dzieci* [w:] *Sztuka dla dziecka – tradycja we współczesności*, red. G. Leszczyński, współpr. H. Gawrońska, Poznań: Centrum Sztuki Dziecka 2011, s. 198–204.

<sup>101</sup> W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 255.



Co więcej, sama korporacja Disneya również chętnie wchodzi w dialog z własną tradycją. Wspomnieć można w tym kontekście na przykład *Zaczarowaną* Kevina Limy (2007)<sup>102</sup>. Oto Giselle – ucieleśniająca stereotyp księżniczki ze złotego wieku – zostaje na skutek czarów złej królowej przeniesiona do współczesnego odbiorcom Nowego Jorku. Dzieło w parodystyczny sposób wyśmiewa ustalone konwencje, które determinują kształt Disnejowskich historii i portrety ich bohaterów oraz bohaterek. Znacząca jest na przykład scena, gdy protagonistka sprząta mieszkanie adwokata, u którego się zatrzymuje. Na pomoc, niczym Śnieżka, wzywa zwierzęta. Giselle nie pomagają jednak dobrotliwe leśne ptaki, wiewiórki i zające. Na jej śpiewne wezwanie odpowiadają przybywające z odpływu wanny prusaki, kanałowe szczury, muchy i uliczne gołębie. Niezrażona tym faktem dziewczyna w dalszym ciągu realizuje scenariusz, który w Disnejowskiej baśni byłby jej niegdyś przeznaczony. W końcu jednak w protagonistce zachodzą zmiany i dostrzega ona irracjonalność własnych zachowań oraz schematów, którym podlegał baśniowy świat w dawnych filmach Disneya.

Inaczej odnosi się do opisanego modelu *Czarownica* Roberta Stromberga (2014)<sup>103</sup>. W tym retellingu<sup>104</sup> *Śpiącej Królowny* z lat 50. XX wieku zastosowano metodę ujawniania „baśniowej historii prawdziwej”<sup>105</sup>. Psychologizacji postaci towarzyszy bowiem zmiana perspektywy, wprowadzająca przesunięcia na poziomie aksjologii. Całą opowieść obserwujemy z punktu widzenia osoby, która pierwotnie była antagonistką, i dowiadujemy się, jakie wydarzenia stały za jej posunięciami. Sprawia to, iż fabuła z 1959 roku jawić się może jako fałszywa. Pozornie mniej spektakularne są aktorskie *Kopciuszek* Kennetha Branagha (2015)<sup>106</sup> oraz *Piękna i Bestia* Billa Condon (2017)<sup>107</sup>, ale i w tych obrazach, w teorii powtarzających niemal kadr po kadrze dawne animacje, da się odnaleźć elementy polemiki z Disnejowskim modelem baśni ze złotego wieku. W pierwszym można usłyszeć głos macochy protagonistki, Lady Tremaine, która opowiada o własnych uczuciach. W drugim zaś pojawiają się takie feminizujące i przeciwstawiające się stereotypowym rolom genderowym sceny, jak ta ukazująca Bellę jako wynalazczynię; w filmie wykreowano też

---

<sup>102</sup> Zob. *Enchanted*, prod. B. Josephson, B. Sonnenfeld, dir. K. Lima, Walt Disney Pictures – Sonnenfeld Productions – Josephson Productions, USA 2007.

<sup>103</sup> Zob. *Maleficent*, prod. J. Roth, dir. R. Stromberg, Walt Disney Pictures – Roth Films, USA 2014. W 2019 roku w kinach pojawiła się kontynuacja filmu, *Czarownica 2*, wyreżyserowana przez Joachima Rønninga.

<sup>104</sup> Zob. M. Skowera, *op.cit.*, s. 51–52.

<sup>105</sup> K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle...*, s. 8.

<sup>106</sup> Zob. *Cinderella*, prod. D. Barron, S. Kinberg, A. Shearmur, dir. K. Branagh, Walt Disney Pictures – Kinberg Genre – Allison Shearmur Productions – Beagle Pug Films, USA 2015.

<sup>107</sup> Zob. *Beauty and the Beast*, prod. D. Hoberman, T. Lieberman, dir. B. Condon, Walt Disney Pictures – Mandeville Films, USA 2017.

postać Le Fou w sposób, który pozwala postrzegać bohatera jako osobę nieheteronormatywną. Można zaryzykować stwierdzenie, że modyfikacje dawnego wzorca są pochodną ponowoczesnych przemian kultury, wynikających między innymi z nowej polityki tożsamości, dyskursów inspirowanych feminizmem i teorią *queer*, potrzeby dowartościowania mniejszości, a także zachwiania wiary w istnienie obiektywnej prawdy oraz w sens prostego modelu aksjologicznego z podziałem na opozycyjne dobro i zło.

Zipes pisze, że Disney nałożył na baśń swoisty kaftan bezpieczeństwa między innymi poprzez podążanie za wątkami znanymi z sentymentalnych musicali, przesłodzenie postaci prowadzące do ich stereotypizacji czy też dodanie do opowieści „uroczych”, „pociesznych” zwierząt ożywiających fabułę<sup>108</sup>. Nie ma jednak pewności, na ile i czy w ogóle ów „kaftan” jest i był dostrzegany przez młodą publiczność. Refleksję na ten temat snuje Catherynne M. Valente w powieści *O pewnej dziewczynce i jej podróży wokół Krainy Czarów na okręcie własnoręcznie wykonanym*, wydanej pierwotnie w 2011 roku. September, główna bohaterka utworu, podczas wędrówki po Fairylandzie bierze udział w magicznym pokazie filmowym. Wówczas czytamy, że:

September kochała kino. Uwielbiała siedzieć w ciemnej sali, czekając, aż zacznie się coś pięknego. Podobały jej się zwłaszcza takie dramatyczne filmy, w których działo się coś strasznego: panie mdlały, a w mroku ryczały potwory. Jak ten film animowany, na który zabrała ją mama, kiedy September była jeszcze zupełnie małą – ciemnowłosa księżniczka uciekła w nim do strasznego lasu, gdzie napadły ją sowy, które dziobały ją po rękach.

Było to wspaniałe, bo nagle świat ożywał, robił się ciekawszy i przypominał taki świat, jakiego September zawsze chciała doświadczać. Nawet jeśli ten świat nie życzył sobie, żeby wtrącały się do niego księżniczki. September zresztą nie za bardzo spodobała się tamta księżniczka. Miała piskliwy, astmatyczny głos, który okropnie ją irytował. Ale sowy, kopalnie i oczy w leśnej ciemności... to robiło na niej wrażenie<sup>109</sup>.

Dziewczynka oglądała najprawdopodobniej Disnejowską *Śnieżkę*. Uwagę zwraca fakt, że September nie była zainteresowana filmową heroiną, urzekła ją natomiast atmosfera grozy, ewokowana przez ciemność, las, sowy itd. Horrorystyczny sztafaż, który pojawia się w scenie ucieczki królowej przez nieprzyjazny bór, przyćmiewa – w postrzeganiu bohaterki Valente – pozostałe aspekty słynnej animacji. Pierre Péju, pisząc o Grimmowskich fabułach, dowodzi, że „chwile grozy, strachu i drżenia ostatecznie zakotwiczą

<sup>108</sup> Zob. J. Zipes, *Foreword...*, s. XI.

<sup>109</sup> C.M. Valente, *O pewnej dziewczynce i jej podróży wokół Krainy Czarów na okręcie własnoręcznie wykonanym*, przeł. K. Socha-Duśko, Kraków: Wydawnictwo M 2015, s. 123–124.

baśni w naszym wspomnieniu”<sup>110</sup>; podobnie stało się w przypadku *September*, która zapamiętała oglądany film jako dramatyczny, straszny, ale z tej przyczyny „piękny”. Wykpiwając stereotyp księżniczki, w zacytowanym fragmencie autorka powieści ironicznie naigrawa się zarazem z postrzegania filmów Disneya wyłącznie jako „krajów łagodności”. Wskazuje również, iż dziecięcy odbiorca lub dziecięca odbiorczyni, tak jak *September*, nie muszą skupiać się na tych fragmentach animowanych opowieści, które na pierwszy plan wysuwają badacze i badaczki.

Być może zatem – choć to niepotwierdzona empirycznie hipoteza – młoda publiczność jest w stanie zerwać z filmowej baśni kaftan bezpieczeństwa, o którym pisze Zipes, poprzez akt subwersywnego odbioru nieodpowiadającego dominującym, „dorosłym” interpretacjom, a także, jak można domniemywać, założeniom twórców lub twórczyń danej opowieści. Współcześnie i oni, dekonstruuując tradycyjny model, nie każą już na przykład złej królowej ze *Śnieżki* tańczyć w rozżarzonych żelaznych butach aż do śmierci (czy nawet spadać z klifu), lecz pozwalają jej doświadczyć pełni akceptacji, a wręcz miłości od jej dawnych wrogów oraz przeciwniczki<sup>111</sup>.

## Filmografia

- Aladdin*, prod., dir. R. Clements, J. Musker, Walt Disney Feature Animation – Walt Disney Pictures, USA 1992.
- Beauty and the Beast*, prod. D. Hahn, dir. G. Trousdale, K. Wise, Walt Disney Feature Animation – Walt Disney Pictures – Silver Screen Partners IV, USA 1992.
- Beauty and the Beast*, prod. D. Hoberman, T. Lieberman, dir. B. Condon, Walt Disney Pictures – Mandeville Films, USA 2017.
- Cinderella*, prod. D. Barron, S. Kinberg, A. Shearmur, dir. K. Branagh, Walt Disney Pictures – Kinberg Genre – Allison Shearmur Productions – Beagle Pug Films, USA 2015.
- Cinderella*, prod. W. Disney, dir. C. Geronimi, H. Luske, W. Jackson, Walt Disney Productions, USA 1950.
- Enchanted*, prod. B. Josephson, B. Sonnenfeld, dir. K. Lima, Walt Disney Pictures – Sonnenfeld Productions – Josephson Productions, USA 2007.
- Frozen*, prod. P. Del Vecho, dir. C. Buck, J. Lee, Walt Disney Animation Studios – Walt Disney Pictures, USA 2013.
- Frozen II*, prod. P. Del Vecho, dir. C. Buck, J. Lee, Walt Disney Animation Studios – Walt Disney Pictures, USA 2019.

---

<sup>110</sup> P. Péju, *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*, przeł. M. Pluta, Warszawa: Sic! 2008, s. 24.

<sup>111</sup> Tak dzieje się w ostatnim odcinku serialu *Dawno, dawno temu (Once Upon a Time)*, prod. A. Horowitz, E. Kitsis, ABC Studios, USA 2011–2018). Odcinek pt. *Leaving Storybrooke* w reż. R. Hemeckera wyemitowano 18 maja 2018 roku.

- Leaving Storybrooke*, dir. R. Hemecker [w:] *Once Upon a Time*, prod. A. Horowitz, E. Kitsis, ABC Studios, USA 2011–2018.
- Maleficent*, prod. J. Roth, dir. R. Stromberg, Walt Disney Pictures – Roth Films, USA 2014.
- Shrek*, prod. J. Katzenberg, A. Warner, J.H. Williams, dir. A. Adamson, V. Jackson, DreamWorks Animation – PDI/Dreamworks, USA 2011.
- Sleeping Beauty*, prod. W. Disney, dir. C. Geronimi, E. Larson, W. Reitherman, L. Clark, Walt Disney Productions, USA 1959.
- Snow White and the Seven Dwarfs*, prod. W. Disney, dir. D. Hand, W. Cottrell, W. Jackson, L. Morey, P. Pearce, B. Sharpsteen, Walt Disney Productions, USA 1937.
- Tangled*, prod. R. Conli, dir. N. Greno, B. Howard, Walt Disney Animation Studios – Walt Disney Pictures, USA 2010.
- The Little Mermaid*, prod. H. Ashman, J. Musker, dir. R. Clements, J. Musker, Walt Disney Feature Animation – Walt Disney Pictures – Silver Screen Partners IV, USA 1989.
- The Princess and the Frog*, prod. P. Del Vecho, dir. R. Clements, J. Musker, Walt Disney Animation Studios – Walt Disney Pictures, USA 2009.

## Bibliografia

- Andersen H.Ch., *Mała syrenka* [w:] *idem, Baśnie*, przeł. B. Sochańska, Poznań: Media Rodzina 2005.
- Bednarek M., *Prince Charming na licencji? Totalizacja baśni*, „Literatura i Kultura Popularna” 2019, t. 25.
- Brus-Łapińska M., *Baśniowa penologia. Kara w baśniach braci Grimm* [w:] *Grimm: potęga dwóch braci. Kulturowe konteksty „Kinder- und Hausmärchen”*, red. W. Kostecka, Warszawa: Aspra-JR 2013.
- Davis A.M., *Good Girls and Wicked Witches. Women in Disney's Feature Animation*, New Barnet: John Libbey Publishing 2012.
- Friedan B., *Mistyka kobiecości*, przeł. A. Grzybek, Warszawa: Czarna Owca 2012 [e-book].
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2014.
- Górac-Sosnowska K., *Między romanssem a orientalizmem. Tysiąc i jedna opowieść o miłości*, „Kwartalnik Kolegium Ekonomiczno-Społecznego. Studia i Prace” 2016, nr 1.
- Greenhill P., Matrix S.E., *Introduction: Envisioning Ambiguity. Fairy Tale Films* [w:] *Fairy Tale Films. Visions of Ambiguity*, eds. P. Greenhill, S.E. Matrix, Logan, UT: Utah State University Press 2010.
- Grimm W., Grimm J., *Kopciuszek* [w:] *idem, Baśnie dla dzieci i dla domu*, t. 1, przeł. E. Pieciul-Karmińska, Poznań: Media Rodzina 2010.
- Grimm W., Grimm J., *Królowna Śnieżka* [w:] *idem, Baśnie dla dzieci i dla domu*, t. 1, przeł. E. Pieciul-Karmińska, Poznań: Media Rodzina 2010.

- Helman A., *Baśń w świecie filmu* [w:] *Kulturowe konteksty baśni*, red. G. Leszczyński, t. 1: *Rozigrana córka mitu*, Poznań: Centrum Sztuki Dziecka 2005.
- Jones A., *Disney Animation Has Gone Through 9 Phases, And I'm Here For ALL Of Them*, <https://www.theodysseyonline.com/nine-eras-disney-animation> [dostęp: 20.04.2020].
- Kostecka W., *Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2.
- Kostecka W., *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich 2014.
- Kowalczyk K., *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru „Kinder- und Hausmärchen” Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster” – Polskie Towarzystwo Ludoznawcze 2016.
- Kowalczyk K., *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.
- Kwiatkowska Z., *Filmowe baśnie wyczerpane. Wpływ postmodernizmu na przeobrażenia filmowych adaptacji baśni produkcji Disneya*, „Images” 2016, nr 27.
- Lasoń-Kochańska G., *Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2004, nr 3.
- Lasoń-Kochańska G., *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiece repertuar tematyczny*, Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej 2012.
- Leszczyński G., *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności*, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich 2012.
- Magnus-Johnston K., Greenhill P., Bosc L., *Preface. Traveling Beyond Disney* [w:] *Fairy-Tale Films Beyond Disney. International Perspectives*, eds. J. Zipes, P. Greenhill, K. Magnus-Johnston, New York–London: Routledge 2016.
- Maj K.M., *Wymiary transfiksionalności*, „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 30.
- Marciniak P., *Transfiksionalność*, „Forum Poetyki” 2015, nr 1.
- McCarthy W.B., *Introduction. Yarns Older than Uncle Sam* [w:] *Cinderella in America. A Book of Folk and Fairy Tales*, ed. *idem*, Jackson, MS: University Press of Mississippi 2007.
- Mik A., *Od herosa do superbohatera, od „potwora” do celebryty. Disnejowski Herkules w drodze na popkulturowy Olimp*, „Kultura Popularna” 2016, nr 3.
- Mik A., *Platońska jaskinia na dnie morza. Ukryte znaczenia kolekcji Ariel w filmie „Mała Syrenka” wytwórni Walta Disneya*, „Maska” 2016, nr 3.
- Mik A., *Postmodernistyczne bestie. Transformacje wizerunku baśniowego „potwora”* [w:] *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, red. A. Mik, P. Pokora, M. Skowera, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich 2016.
- Morys-Twarowski M., *Korzenie kulturowe bohaterów filmu „Mała Syrenka”*, „Ex Nihilo” 2011, nr 1.
- Olkusz K., *Transfiksionalność w literaturze*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, z. 1.

- Pakarinen F., *The Disney Timeline*, <https://freytalksfilm.wordpress.com/2017/09/13/the-disney-timeline/> [dostęp: 20.04.2020].
- Pallant C., *Demystifying Disney. A History of Disney Feature Animation*, New York–London: Continuum 2011.
- Péju P., *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*, przeł. M. Pluta, Warszawa: Sic! 2008.
- Perrault Ch., *Kopciuszek albo szklany pantofelek* [w:] *idem, Baśnie, czyli opowieści z dawnych czasów*, przeł. B. Grzegorzewska, Kalisz: Martel 2010.
- Perrault Ch., *O pięknej, co w lesie spała, czyli Śpiąca Królewna* [w:] *idem, Baśnie, czyli opowieści z dawnych czasów*, przeł. B. Grzegorzewska, Kalisz: Martel 2010.
- Pieciul-Karmińska E., *Trzy baśnie braci Grimm z oryginalnego wydania „Kinder- und Hausmärchen”. Pierwszy przekład na język polski w kontekście badań nad biografią i wkładem informatorów w powstanie zbioru*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2019, nr 2.
- Polsson K., *Chronology of the Walt Disney Company*, <http://kpolsson.com/disnehis/> [dostęp: 20.04.2020].
- Propp W., *Morfologia bajki magicznej*, posłowie E. Mielecinski, przeł. P. Rojek, Kraków: Nomos 2011.
- Rodriguez M., *The Fall of Hand Drawn Animation*, <https://disneyit.wordpress.com/2015/09/06/the-fall-of-hand-drawn-animation/> [dostęp: 20.04.2020].
- Saint-Gelais R., *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris: Seuil 2011.
- Sitkiewicz P., *Film animowany w cieniu Disneya* [w:] *Historia kina*, t. 2: *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków: Universitas 2011.
- Sitkiewicz P., *Między tradycją i nowym Hollywood. Ewolucja pełnometrażowej animacji dla dzieci* [w:] *Sztuka dla dziecka – tradycja we współczesności*, red. G. Leszczyński, współpr. H. Gawrońska, Poznań: Centrum Sztuki Dziecka 2011.
- Skowera M., *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2.
- Smith D., *Disney A to Z (Fourth Edition). The Official Encyclopedia*, Los Angeles–New York: Disney Editions 2015.
- Tatar M., *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, Princeton, NJ–Oxford: Princeton University Press 2003.
- Tiffin J., *Animation* [w:] *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, vol. 1, ed. D. Haase, Westport, CT–London: Greenwood Press 2008.
- Valente C.M., *O pewnej dziewczynce i jej podróży wokół Krainy Czarów na okręcie własnoręcznie wykonanym*, przeł. K. Socha-Duško, Kraków: Wydawnictwo M 2015.
- Woźniak M., *Adaptacja w przekładach dla dzieci – gawęda terminologiczna*, „Filoteknos” 2012, t. 3.
- Zielińska K., „*Bo dla niektórych warto się roztopić*” – o roli zwierząt w animacjach o księżniczkach studia Walt Disney Animation Studios [w:] *Zazwierzęcenie. O zwierzętach w literaturze i kulturze*, red. M. Pranke, Toruń: Koło Lektury Filologiczno-Filozoficznej UMK 2018.
- Zipes J., *Breaking the Disney Spell* [w:] *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*, eds. E. Bell, L. Haas, L. Sells, Bloomington, IN–Indianapolis, IN: Indiana University Press 1996.

- Zipes J., *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*, Lexington, KE: University Press of Kentucky 1994.
- Zipes J., *Foreword: Grounding the Spell. The Fairy Tale Film and Transformation* [w:] *Fairy Tale Films. Visions of Ambiguity*, eds. P. Greenhill, S.E. Matrix, Logan, UT: Utah State University Press 2010.
- Zipes J., *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*, New York–London: Routledge 2006.
- Zornado J., *Disney and the Dialectic of Desire. Fantasy as Social Practice*, Cham: Palgrave Macmillan 2017.