



# Czy wszyscy znają Jasia i Małgosię? Problem kanonu baśniowego na przykładzie baśni ze zbioru *Kinder- und Hausmärchen* Wilhelma i Jakuba Grimmów

## Problem z baśniowym kanonem

*Jaś i Małgosia, Czerwony Kapturek czy Królowna Śnieżka* – to baśnie doskonale rozpoznawalne, ale czy dzięki temu jednocześnie kanoniczne? Czy mówienie o wersji kanonicznej baśni zakłada z kolei to, że każdy odbiorca zna dokładnie tę samą wersję historii? Pytania te powiązane są bezpośrednio z genologią i historią baśni, ale przede wszystkim z problemem, jaki sprawia pojęcie kanonu baśniowego. Badacze gatunku bardzo często piszą o baśniowym oryginale czy też baśniowym pierwowzorze, są to jednak kategorie nieostre i traktować je można raczej jako umowne. Pewien repertuar baśni bez wątplenia stanowi część wiedzy potocznej, będąc istotnym składnikiem kompetencji kulturowych. Potrafimy jednoznacznie powiedzieć, o czym jest baśń o Czerwonym Kapturku, ale czy wszyscy wiemy, że w zbiorze Charles’a Perraulta odnajdziemy historię, w której tytułowa bohaterka ginie, a w wersji spisanej przez Wilhelma i Jakuba Grimmów protagonistka spotyka dwa wilki? Okazuje się zatem, że ta konkretna historia funkcjonuje jako pewien konstrukt, z jednej strony w pewien sposób kanoniczny, bowiem doskonale rozpoznawalny i zakorzeniony w kulturze (nie tylko europejskiej), z drugiej strony zaś – niekanoniczny pod względem istnienia jednej ustrukturyzowanej, kanonicznej, „właściwej” wersji. Weronika Kostecka, badaczka baśni postmodernistycznej, zauważa:

Jeżeli za kanoniczną uznać baśń zapisaną (czy raczej [...] napisaną od nowa) przez konkretnego autora, pojawia się pytanie: przez którego? Jeżeli zaś mianem kanonicznej określić najbardziej popularną wersję baśni – czy nie będzie to np. współczesna adaptacja filmowa? Za kanoniczną należy zatem uznać samą **topikę baśniową**<sup>1</sup>.

---

1. Weronika Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2014, s. 112–113.

Problemem nadrzędnym wydaje się zatem zasadność stosowania kategorii kanonu wobec baśni jako tekstu kultury – skomplikowanego i niejednorodnego z kilku powodów. Po pierwsze, baśń jako gatunek należy rozpatrywać w odniesieniu do różnych rejestrów i obiegów, w ramach których funkcjonowała / funkcjonuje. Nie chodzi o ustalenie pochodzenia konkretnego wątku baśniowego, ale o zwrócenie uwagi na to, że baśń znajdowała się i znajduje w obiegu tradycyjnym (rozumianym jako kultura ustna), piśmiennym oraz „technologicznym” związanym bezpośrednio z możliwościami nowych i starych mediów. Po drugie, popularność danej baśni zależna jest od czynników pozatekstowych, takich jak: cenzura, sytuacja polityczna, doktryna pedagogiczna czy prądy religijne konkretnego okresu historycznego. Po trzecie, trudności nastrocza zjawisko przekładu kulturowego, zmieniającego „tekst tradycyjny” w adaptację, przekształcającego jednocześnie w głównej mierze warstwę znaczeniową danej baśni. Niniejszy artykuł stanowi propozycję metodologiczną i terminologiczną badania baśni z perspektywy genologicznej w ujęciu synchronicznym oraz diachronicznym. Proponowanym terminem i kategorią opisową będzie wzorzec baśniowy traktowany jako swoisty konstrukt wyobrażeniowy, na którego kształtowanie ma wpływ wiele czynników.

Kwestie te wiążą się z założeniem, że kanon – o ile istnieje – jest kategorią zmienną i subiektywną. Analizując funkcjonowanie baśni w przestrzeni kultury, należy brać pod uwagę to, co poszczególni czytelnicy widzą w tych baśniach, to znaczy: jak je odbierają, które elementy zakorzeniają się w ich wyobraźni i którą wersję pamiętają. W takim wypadku badania te muszą uwzględniać perspektywę poetyki odbioru, dotyczą bowiem tego, co David Damrosch, pisząc o literaturze światowej, nazwał „trybem lektury”<sup>2</sup>, w szczególnej zaś mierze związane są ze stylem odbioru uwarunkowanym kontekstem, w jakim odbierane jest dzieło<sup>3</sup>.

---

2. David Damrosch, *Dość czasu i świata*, przeł. Adam F. Kola, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 100–130. Zob. Laurent Jenny, *Strategia formy*, przeł. Krystyna i Jerzy Falicy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 266 („Sposoby lektury każdej epoki są więc również wpisane w ich sposoby pisania”).

3. Zob. Michał Głowiński, *Odbiór, konotacje, styl*, w: Michał Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 38. „[...] Właściwością dzieła literackiego jest więc to, że jeden z elementów jego sytuacji komunikacyjnej jest wciąż zmienny. Nie tracąc w zasadzie swej identyczności, wchodzi ono w różnorakie konteksty, i to one właśnie wyznaczają charakter odbioru. Także owa »identyczność« nie jest na przestrzeni historii literatury zjawiskiem bezwzględnym, ulega niekiedy zanegowaniu, gdy pewien typ dzieł odbiera się w danym czasie bez uwzględniania ich kodów (i kontekstów) macierzystych, wprowadza się je zaś w obręb kodów odczuwanych jako współczesne i jedyne możliwe. [...] Otóż ten właśnie kod, w którego obrębie realizuje się odbiór, nazywać będziemy stylem odbioru”. Zob. także Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 75–79.

Podstawę do rozważań nad zarysowanym problemem stanowią będą wybrane tytuły ze zbioru *Kinder- und Hausmärchen* Wilhelma i Jakuba Grimmów. Należy jednak zwrócić uwagę, że są one jedynie pewnym punktem odniesienia względem omawianego zagadnienia, a jednocześnie stanowią dobry przykład dynamiki baśniowego gatunku: jego aktualizacji oraz ciągłego procesu przekształcania się<sup>4</sup>.

### Problem kanonu a „baśniowe rejestry”

Johannes Andreas Jolles, zdając sobie sprawę z komplikacji terminologicznych, twierdził:

[...] baśń jest to opowiadanie albo historia w rodzaju tych, jakie bracia Grimm zestawili w swych *Baśniach dziecięcych* [sic!] i *domowych*. Z chwilą ich ukazania się baśnie Grimmowskie nie tylko w Niemczech, ale powszechnie stały się skalą w ocenie podobnych zjawisk. Jest w zwyczaju wtedy uznawać utwór literacki za baśń, gdy – ogólnie mówiąc – jest on mniej lub bardziej zgodny z tym, co można znaleźć w baśniach Grimmowskich<sup>5</sup>.

Ten specyficznym pojmowany gatunek, „Gattung Grimm”, staje się w tym rozumieniu kwintesencją baśniowego gatunku (dowodem na pragmatyczne zespolenie pojęcia z reprezentantami wybranego zbioru baśni), a jednocześnie punktem genologicznego odniesienia dla innych baśniowych tekstów. Należy się jednak zastanowić, czy same baśnie Grimmowskie konstytuują kanon. Zwróć-

---

4. Istnieją teksty, które wprost tematyzują nieustanną zmienność wzorca baśniowego, a ich autorzy otwarcie przyznają się do ahistorycznego modyfikowania i reinterpretowania baśniowych treści: „Baśń ulega ciągłym zmianom, nie ma ustalonej ostatecznej wersji. Trzymanie się jednej wersji lub jednego przekładu to »zamykanie rudzika w klatce«. Jeśli ty, czytelniku, będziesz chciał opowiedzieć jedną z baśni zawartych w tej książce, mam nadzieję, że potraktujesz ją swobodnie, nie przywiązując nadmiernej wagi do wierności. Masz prawo wprowadzać inne szczegóły niż te, które przekazałem za różnymi narratorami lub sam wymyśliłem. W istocie masz nie tylko prawo, ale wręcz obowiązek nadać tej historii swoje piętno. Baśń nie jest tekstem” (Philip Pullman, *Baśnie braci Grimm dla dorosłych i dla dzieci. Bez cenzury*, przeł. Tomasz Wyżyński, Albatros, Warszawa 2014, s. 18–19).

5. André Jolles, *Proste formy*, przeł. Ryszard Handke, „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 5, s. 65. Zob. „W świadomości zbiorowej Niemców to właśnie baśnie Grimmów uznawane są za ucieleśnienie gatunku baśni. Jeden z badaczy stwierdza wręcz, że baśń to taki rodzaj opowiadania, jakie zgromadzili bracia Grimm w swych *Kinder- und Hausmärchen* [...]. Przekonanie to znajduje swój najwyższy wyraz w ukonstytuowaniu się terminu *Gattung Grimm* – gatunku Grimmowskiego. Tymczasem jednak zbiór Grimmów daleki jest od gatunkowego puryzmu – spośród dwustu baśni jedynie czterdzieści do sześćdziesięciu tekstów można by dzisiaj określić mianem pełnej baśni (*Vollmärchen*) [...]” (Eliza Pieciul-Karmińska, *Polskie dzieje baśni braci Grimm*, „Przekładaniec” 2009/2010, nr 22/23, s. 82).

my uwagę na trzy „rejstry”, w obrębie których funkcjonują wybrane baśniowe historie, oraz na komplikacje zachodzące na ich płaszczyźnie.

### Obieg tradycyjny

Baśnie funkcjonowały pierwotnie w obiegu ustnym, co sprawiało, że każdorazowy akt komunikacyjny, w ramach którego przekazywano baśń, był jednorazowy i niepowtarzalny w takim sensie, że niemożliwym było powtórzenie danej baśni w takim samym brzmieniu po raz wtóry<sup>6</sup>. Wątki znane z baśni o Kopciuszku, Czerwonym Kapturku czy Śpiącej Królownie obecne były w różnych rejonach świata, co wiązało się również z tym, że poszczególne wersje uwarunkowane były konkretną sytuacją kulturową (swoista „glokalizacja baśni”). Niemożliwe jest zatem uchwycenie prawdziwej, pierwotnej czy też kanonicznej wersji baśni. Kostecka pisała, że „[n]ie istnieje podstawowa wersja baśni o Czerwonym Kapturku – nie istnieje jej »platońska idea«, czysta, oryginalna i niezmacona”<sup>7</sup>. Analogicznie dzieje się w przypadku innych tytułów. Mnogość wersji, mimo wspólnych elementów, komplikuje uchwycenie konkretnej, logicznie zamkniętej i ustrukturyzowanej fabuły pierwotnej baśni. Mamy zatem do czynienia z rozproszeniem i różnicowaniem poszczególnych wątków baśni<sup>8</sup>.

### Kultura pisma

Rozproszenie wątku sięga kolejnego poziomu, na którym opowieść zostaje utrwalona w wersji pisemnej. Przykładowo motyw Kopciuszka odnotowują m.in.

---

6. Odnotować jednak należy, że niektórzy badacze podważają tezę o zrodzeniu baśni w kulturze ustnej oraz rozprzestrzenianiu się jej i utrwalaniu kolejno w kulturze pisma. Ruth Bottigheimer twierdzi, że nie można udowodnić istnienia „ustnej baśni” przed XIX wiekiem (Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 107–108).

7. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 113.

8. Robert Darnton, odnotował, że: „Na przykład we wczesnej wersji »Śpiącej Królowny« książę, który jest już żonaty z inną, posiadał śpiącą królownę, a ta urodziła mu kilkoro dzieci jeszcze przed przebudzeniem. Ostatecznie to niemowlęta zdejmują z niej urok, gryząc ją podczas karmienia piersią, a następnie w bajce rozwija się kolejny wątek: prób podejmowanych przez teściową księżcia, ludożerczą olbrzymkę, pożarcia jego nielegalnego potomstwa. [...] W jednej z wczesnych bajek z cyklu o Kopciuszku [...] bohaterka zostaje służącą, by ojciec przestał zmuszać ją do poślubienia go. W innej wersji zła macocha próbuje wepchnąć Kopciuszka do pieca, ale przez pomyłkę zabija w ogniu własną córkę. We francuskiej ludowej wersji »Jasia i Małgosi« [...] Jaś podstępem skłania olbrzyma do poderżnięcia gardel własnym dzieciom” (Robert Darnton, *Chłopi opowiadają bajki: wymowa Bajek Babci Gąski*, w: Robert Darnton, *Wielka masakra kotów i inne epizody francuskiej historii kulturowej*, przeł. Dorota Guzowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 28–29).

Bonaventure Des Périers w *Les Nouvelles Recréations et joyeux devis* (1558), Giambattista Basile w *Il Pentamerone* (1634–1636), Charles Perrault w *Histoires ou contes du temps passé* (znane bardziej pod tytułem *Les Contes de ma Mère l'Oye*, 1697), a także Wilhelm i Jakub Grimmowie w zbiorze *Kinder- und Hausmärchen*<sup>9</sup>. Rozproszenie wersji polega m.in. na różnicach fabularnych w obrębie poszczególnych baśni, będących bezpośrednio wynikiem historycznych uwarunkowań i pozatekstowych wpływów na daną baśniową historię. Grimmowie czerpali inspiracje z tomików literatury popularnej i moralizatorskiej, odbywali kwerendy biblioteczne i dyskutowali z różnymi uczonymi, pozyskiwali swój baśniowy materiał z rozmaitych źródeł. Wśród nich znajdowali się m.in. rodzina i znajomi, służące obdarzone umiejętnością prowadzenia narracji, emerytowani żołnierze, znajomi pastory, rodzina Wildów, ziemianie z Westfalii, bajarka Katarzyna Dorota Viehmann, a także informatorki hugenockiego pochodzenia<sup>10</sup>.

W ten sposób „Czerwony Kapturek” ze swym niezauważonym francuskim rodowodem prześlizgnął się do niemieckiej, a później także angielskiej tradycji literackiej. Charakter dziewczynki zmieniał się bardzo, a wraz z tym, jak pokonywała drogę z opowieści francuskich chłopów do dzieciennego pokoju w domu Perraulta, stamtąd do druku, potem na drugi brzeg Renu, by powrócić w tradycji ustnej, lecz tym razem w kręgu hugenockiej diaspory, a następnie znów w wersji książkowej, ale raczej jako produkt germańskich lasów niż wiejskich palenisk we Francji okresu *ancien régime*'u<sup>11</sup>.

Sami Grimmowie przygotowali siedem wielkich edycji swoich baśni, korzystając z dorobku różnych kultur, wprowadzając do kolejnych wydań istotne zmiany, modyfikując tym samym brzmienie samych baśni. Jednym z czynników wywołujących zmiany była decyzja Wilhelma o złagodzeniu pewnych treści tak, aby były adresowane nie tylko do przedstawicieli świata akademickiego, ale także do dzieci. Pierwotnie bowiem baśnie nie były skierowane do najmłodszych, a ta swoista adaptacja Grimmów sprawiła, że ich zbiór zyskał dodatkowego odbiorcę, trafiając w nowy rejestr, co również uniemożliwiło

---

9. Harriet Goldberg, *Cinderella*, w: *The Oxford Companion to Fairy Tales*, ed. J. Zipes, Oxford University Press, New York 2000, s. 95–97.

10. Helena Kapelańska, *Posłowie*, w: *Baśnie braci Grimm*, t. 2, przeł. Emilia Bielicka, Marceli Tarnowski, posł. Helena Kapelańska, il. Eżbieta Murawska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986, s. 379–405. Grimmowie z kilku wariantów historii tworzyli często jedną jej wersję – „Dowolne łączenie wariantów miało za cel odtworzenie wersji prawidłowej, jej rekonstrukcję, sporządzaną wedle najlepszej woli autorów. Niesłychana popularność zbioru Grimmowskiego sprawiła, że niejednokrotnie wersje nigdy w przekazie ludowym nie istniejące, stworzone przez Grimmów sztucznie, zadomowiły się w folklorze” (Kapelańska, *Posłowie*..., s. 389).

11. Darnton, *Chłopi opowiadają bajki*..., s. 26.

wykształcenie jednolitego kanonu<sup>12</sup>. Ta kolejna już zmiana odbiorcy, dedykowanie tekstu szerszej publiczności, skutkowałam modyfikacjami w obrębie zbioru Grimmów i prowadziła do swego rodzaju nawarstwiania kolejnych wariantów.

„Rozszczepianie” wersji nie kończyło się jednak na tym etapie. Multiplikacja historii o Kopciuszku czy Jasiu i Małgosi wynikała także z problemu przekładu kulturowego zależnego od licznych czynników pozatekstowych (np. dostosowywanie realiów baśni do kultury biorcy) oraz tłumaczeń zapośredniczonych (np. na japoński poprzez angielski czy na polski poprzez rosyjski).

Niebagatelną rolę w mnożeniu wersji baśni odgrywały także kolejne puryfikowane edycje kierowane do dziecięcego odbiorcy, pozbawione najczęściej tradycyjnego finału historii<sup>13</sup>. Zwróćmy uwagę na kilka zakończeń tej samej baśni w polskich tłumaczeniach:

Królewicz od pierwszego wejrzenia poznał Kopciuszka. Zażądał stanowczo, aby tego samego dnia jeszcze odbyło się wesele. Królowa zgodziła się na to, bo gdy narzeczona poprosiła, aby na wesele zaproszono także jej macochę z córkami, zrozumiała, że syn poślubia szlachetną dziewczynę. A tego przecież najbardziej pragnęła!

Siostrzom pozwolono i po ślubie pozostać na zamku. Kopciuszek postarał się, aby jedna z nich została hrabiną, druga baronową.

Ale co było najpiękniejsze, to że królowa-Kopciuszek miała teraz środki na to, aby szukać swego ojca. Stu służących rozesełano na wszystkie strony świata na poszukiwanie. I istotnie, dowiedzieli się oni, że jakiś obcy król niesłusznie wtrącił go do więzienia.

---

12. Zob. Jolanta Ługowska, *Baśń jako wprowadzenie do myślenia aksjologicznego*, w: *Kulturowe konteksty baśni. W poszukiwaniu straconego królestwa*, red. Grzegorz Leszczyński, t. 2, Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, Poznań 2006, s. 27–40. Zob. „Z jednej strony tęsknota za sprawiedliwym światem dalekim od niepokojów politycznych, z drugiej natomiast – popularyzacja umiejętności czytania i przemiany w obrębie struktury rodziny zmierzające ku wykrystalizowaniu się modelu tzw. małej rodziny (*Kleinfamilie*) i, co za tym idzie, ograniczeniu przestrzeni przekazu ustnego bajek oraz odkryciu fenomenu »pokoju dzieciennego« (*Kinderstube*), tworzą swoistą lukę, którą wypełnić może atrakcyjnie »podana« bajka książkowa, to jest właśnie taka, jaką swemu czytelnikowi ostatecznie proponują bracia Grimm [...]” (Katarzyna Grzywka, *Od lasu po góry, od domu po grób... Polska i niemiecka bajka ludowa ze zbiorów Oskara Kolberga i braci Grimm*, Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 9). Zob. także „Przypisywanie pełnej oryginalności czy też ludowej autentyczności baśniom braci Grimm byłoby nieporozumieniem również i z tego względu, że poddawali oni zebrane teksty zabiegom »oczyszczenia« i poetyckiego opracowania. Zwłaszcza młodszemu z braci, Wilhelmowi, przysługuje podwójne miano: *spiritus movens* i *spiritus rector*. Dzięki zachowanym rękopisom możliwe się bowiem stało prześledzenie kolejnych faz »obróbki« stylistycznej. Ingerencja Wilhelma Grimma dotknęła nawet płaszczyzny metaforyki oraz niektórych siości baśniowych formuł, jak choćby »dawno, dawno temu«” (Hubert Orłowski, *Świat baśni braci Grimm*, w: *Wilhelm i Jakob Grimm, Baśnie dla dzieci i dla domu*, il. Otto Ubbelohde, przeł. Eliza Pieciul-Karmińska, t. 1, Media Rodzina, Poznań 2010, s. 9–10).

13. Przez tradycyjne wersje baśni rozumianych jest przede wszystkim siedem wielkich wydań baśni Grimmowskich.

Kopciuszek z mężem udali się tam natychmiast i oswobodzili ojca młodej królowej; teraz już szczęście na zamku było tak zupełne, że nikt tego nie zdoła opowiedzieć<sup>14</sup>.

Macocha i obie siostry przeraziły się i aż pobladły ze złości.

A królewicz wziął Kopciuszkę na konia i pojechał.

A gdy przejeżdżał koło leszczyny, zawołały dwa białe gołąbki:

– Prowadź prosto konika!...

Krew nie płynie z trzewika!...

Trzewik nie jest za mały!...

Królewicz wiezie prawdziwą narzeczoną...

I zaraz potem sfrunęły i usiadły Kopciuszkowi na ramionach, jeden z lewej, drugi z prawej strony... i pozostały tam przez całe wesele<sup>15</sup>.

Onieśmielona dziewczyna podeszła i dygnęła przed królewiczem, który podał jej bucik. Przysiadła na stołku, wyciągnęła stopę z ciężkiego chodaka i wsunęła w pantofelek, który pasował jak ulał. A gdy wstała i królewicz spojrzął na jej twarz, natychmiast rozpoznał piękną dziewczynę, z którą tyle czasu tańczył!

– Oto moja przyszła żona! – zawołał w uniesieniu.

Posadził Kopciuszkę na swym koniu i odjechali do pałacu, gdzie żyli potem długo i szczęśliwie<sup>16</sup>.

Podczas gdy historia w wersji Grimmowskiej z 1857 roku miała zakończenie następujące:

Gdy miało się odbyć wesele z królewiczem, fałszywe siostry zjawiły się, chcąc się przypodobać i mieć udział w szczęściu Kopciuszka. Gdy narzeczeni szli do kościoła, starsza siostra szła po prawej, a młodsza po lewej stronie. Wtedy gołębie wydziobały im po jednym oku. Gdy wychodzili z kościoła, starsza szła po lewej, a młodsza po prawej stronie. Wtedy gołębie wydziobały każdej z nich po drugim oku. I tak zostały ukarane na całe życie za swoją złość i obłudę<sup>17</sup>.

Są to zaledwie cztery przykłady (choć znajdziemy ich o wiele więcej) różnic pomiędzy zakończeniami baśni o Kopciuszku. Złagodzenie kary lub jej całkowite pominięcie to jeden z licznych zabiegów stosowanych przez tłumaczy i wydawców.

---

14. *Kopciuszek*, w: *Bracia Grimm, Bajki z ilustracjami*, [il. Paul Hey], przeł. Marceli Tarnowski, wyd. 4, Księgarnia Powszechna, Kraków 1937, s. 21.

15. *Kopciuszek*, w: Wilhelm i Jakub Grimmowie, *Baśnie*, il. Bożena Truchanowska, Wiesław Majchrzak, przeł. Marceli Tarnowski, wyb. Stefania Wortman, Nasza Księgarnia, Warszawa 1956, s. 10.

16. *Kopciuszek*, w: *Bracia Grimm. Baśnie znane i nieznanne*, przeł., Sławomir Stodulski, Wydawnictwo JEDNOŚĆ, Kielce 2015, s. 428 [tłumaczenie z języka angielskiego].

17. *Kopciuszek*, w: *Wilhelm i Jakub Grimm, Baśnie dla dzieci i dla domu...*, s. 134–135. Tłumaczenie Pieciul-Karmińskiej jest najwierniejszym przekładem zbioru z 1857 roku.

Obecność baśni Grimmowskich w kulturze polskiej determinowana jest także szeroko rozumianymi czynnikami społeczno-historycznymi. Wpływ na kształtowanie recepcji zbioru miały bez wątpienia wydarzenia historyczne (II wojna światowa i związane z nią nastroje antyniemieckie). Symptomem tych procesów były publicystyczne wypowiedzi m.in. Wiesława Osterloff, który na łamach „Odrodzenia” w 1946 roku pisał:

Sadyzm i okrucieństwo w baśniach Grimma łączy się niezmiennie z przedziwnym brakiem wrażliwości na cierpienia bliźniego. Oschłość serca, tępota uczuć i automatyzm postępów – to zwykle cechy ich bohaterów. W bajce *Jaś i Małgosia* dzieci po dokonaniu spożywczego szaberku łakoci z domku czarownicy dostają się w jej władzę. Jaś, długo i usilnie tuczony, jest już dość tłusty, by stać się smacznym kąsem na jej obiad. W tym celu czarownica przygotowuje piec chlebowy i wchodzi wewnątrz, by przekonać się, czy jest dobrze rozpalony. Wtedy Małgosia zaryglowuje za nią drzwi i podczas gdy pieczona żywcem wiedźma nieludzko wyje, dzieci, nie zwracając na ryki najmniejszej uwagi, spokojnie zajmują się grabieżą pereł i drogich kamieni. Czyż bardzo więc dziwić się można, że gdy taki Hansel wyrośnie na dużego Hansa i w reżymie hitlerowskim zostanie SS-manem, będzie pakował ludzi żywcem do krematorium, a sam, przy akompaniamencie krzyków palących się ofiar, niefrasobliwie wyrwał trupom zęby?<sup>18</sup>

Negatywny stosunek do zbioru niemieckich uczonych zaobserwować można również w latach pięćdziesiątych, m.in. na przykładzie obostrzeń cenzorskich względem wydawania baśni Grimmów na terenie Polski<sup>19</sup>.

Mnogość literackich edycji baśni Grimmowskich oraz ich tłumaczeń stanowiących adaptacje sprawia, że stworzenie kanonu baśniowego – traktowanego jako jeden konkretny układ zdarzeń – jest niemożliwe.

Wpływ technologii – nowe i stare media

Komplikacje następują także w obrębie kolejnego obiegu. Niebagatelną rolę w rozpowszechnianiu baśni odegrała kinematografia. Nowe, audiowizualne sposoby funkcjonowania tego gatunku sprawiły, że sama baśń podlegała przekształceniom w obrębie swojej formy i treści. Baśń wnika w nowe struktury kina od samego początku jego funkcjonowania, przykładem niech będzie chociażby feeria Geor-

---

18. Wiesław Osterloff, *Kryminalistyka i bajki Grimma*, „Odrodzenie” 1946, nr 19, s. 7. Zob. także Maria Szczepańska, *Niemieckie bajeczki*, „Przekrój” 1945, nr 9, s. 9.

19. Zob. Wykaz nr 3 (książek dla dzieci) – „[...] należy usunąć *Bajki Grimma* tylko w wydaniach zaznaczonych na liście, inne wydania pozostają w księgozbiórce” (*Cenzura PRL. Wykaz książek podlegających niezwłocznemu wycofaniu. 1 X 1951 r.*, posł. Zbigniew Żmigrodzki, Nortom, Wrocław 2002, s. 58–76). Usunięto trzynastę pozycji związanych z baśniami Wilhelma i Jakuba Grimmów. Na liście znalazł się m.in. *Kopciuszek i Śpiąca Królowna* w edycji Jana Marcina Szancera.



ges'a Mélièsa: *Kopciuszek (Cendrillon, 1899)*. Zawrotną karierę zrobiły jednak animacje ze studia Walta Disneya – *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków*<sup>20</sup> oraz *Kopciuszek*<sup>21</sup>, które szybko zagościły w wyobraźni odbiorców, wpływając bezpośrednio na kształtowanie kolejnych wersji baśni, tym razem skonkretyzowanych w inny niż dotychczas sposób. Należy jednocześnie zwrócić uwagę, że Disneyowskie adaptacje baśni przez wiele lat stanowiły jeden z pierwszych, o ile nie pierwszy, kontakt z daną historią, docierając do odbiorcy z większą mocą niż np. tekst literacki<sup>22</sup>. Baśnie z powodzeniem trafiły również do komiksów, gier, opery, muzyki rozrywkowej czy seriali, są obecne także w przestrzeni Internetu.

### Wzorzec baśniowy i baśniowa renarracja jako propozycje terminologiczne

Powyższe rozważania prowadzą do konstatacji, że termin „kanon baśniowy” jest w tym ujęciu kategorią nieprecyzyjną, która nie bierze pod uwagę licznych determinant mających wpływ na kształt poszczególnych baśni. Subiektywność kanonu oraz zmienne utrudniające określenie konkretnych wersji baśni dają możliwość stworzenia innej propozycji terminologicznej (oraz innego spojrzenia na sam problem) – propozycji „wzorca baśniowego”. Traktowany on będzie jako taka struktura, która zawiera „rdzenie” rozpoznawalne dla większości uczestników kultury – zwłaszcza europejskiej – rozumianej jako zasób<sup>23</sup>. Istnieją bowiem takie elementy strukturalne baśni, które odsyłają odbiorcę do konkretnego baśniowego tytułu. Czerwona peleryna i wilk ukierunkowują na odbiór baśni o Czerwonym Kapturku, a fraza „Lustro, lustro, powiedz przecie, kto jest najpiękniejszy w świecie” związana jest bezpośrednio z baśnią o Królowej Śnieżce. Owe elementy podstawowe są zatem składnikami, które rezonują w umyśle odbiorcy z konkretnym tytułem. Oprócz tego w poszczególnych wersjach baśni występują zawsze komponenty dodatkowe, uzupełniające, konkretyzujące, a jednocześnie mogące różnicować poszczególne warianty.

Wzorzec baśniowy zawiera zatem wspólne dla odbiorców rdzenie, które są składnikiem masowej wyobraźni odbiorców, stanowiąc element ich kapitału

---

20. *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków*, reż. William Cottrell, Wilfred Jackson i in., dyst. RKO Radio Pictures, USA, 1937.

21. *Kopciuszek*, reż. Wilfred Jackson, Hamilton Luske, dyst. The Walt Disney Company, USA, 1950.

22. Zob. Paweł Sitkiewicz, *Miki i myszy. Walt Disney i film rysunkowy w przedwojennej Polsce*, Wydawnictwo słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2012.

23. Zob. Wojciech Józef Burszta, *Tradycja z perspektywy współczesnej refleksji kulturoznawczej*, w: *Sztuka dla dziecka – tradycja we współczesności*, red. Grzegorz Leszczyński, współ. Hanna Gawrońska, Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, Poznań 2011, s. 28.

kulturowego. Elementy te ukształtowane są za pomocą treści przyswojonych za pośrednictwem różnych kanałów (adaptacje literackie, filmowe itp.) i mimo konkretyzacji i transformacji (obecnych na różnych poziomach strukturalnych tekstu) baśń wzorcowa nadal jest rozpoznawalna. Wzorzec baśniowy w tym ujęciu stanowi swoisty konglomerat masowych wyobrażeń na temat konkretnego baśniowego tytułu i jest zbudowany na podstawie nie jednej „kanonicznej” wersji baśni, której istoty nie sposób uchwycić, ale na podstawie tych wszystkich przyswojonych przez odbiorcę wersji, które konstytuują w jego wyobraźni odniesienie do konkretnej baśniowej historii. Zdaje się, że założenie to jest zasadne w głównej mierze w przypadku tekstów, które przekształcają cechy dystyngtywne gatunku baśniowego, zachowując jednocześnie to, co Kostecka nazywa „napięciem intertekstualnym”<sup>24</sup>, a Ługowska „pamięcią» o folklorystycznym rodowodzie”<sup>25</sup> – teksty te na potrzeby niniejszej koncepcji nazwane zostaną baśniowymi renarracjami<sup>26</sup>.

Poprzez baśniowe renarracje rozumiem takie teksty kultury, które wykorzystują zakorzeniony w masowej wyobraźni wzorzec baśniowy (pod względem formy i treści), transformując i przekształcając jego cechy, proponując odbiorcy w sposób oryginalny przekształconą wersję baśni<sup>27</sup>. Istotne jest jednak to, że odbiorca musi rozpoznać transformowany wzorzec baśniowy, niezbędne jest zatem swoiste napięcie pomiędzy renarracją a narracją wyjściową. Renarracje cechują się ograniczoną pulą zabiegów przekształcających, wśród

---

24. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 52–56.

25. Ługowska, *Ludowa bajka magiczna...*, s. 10. Zob. „W tym sensie tekst »sam« sygnalizuje istnienie i zasięg swych odniesień; to jednak, co wskazuje i jakie to ma znaczenie, zależne jest w istotnej mierze nie tylko od odpowiedniego układu odniesienia, lecz i od analitycznej docieklowości oraz zmiennej literackiej i kulturowej kompetencji odbiorcy” (Ryszard Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. Jerzy Ziomek, Janusz Sławiński, Włodzimierz Bolecki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 12).

26. Termin ten jest zatem inspirowany nie renarracją w ujęciu Henryka Markiewicza (*Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1989, s. 71) zakładającego proste powtórzenie tradycyjnej opowieści mitycznej (pozbawionej aspektu reinterpretacyjnego), lecz tezą Janiny Abramowskiej głoszącej, że na każdą tradycyjną strukturę nakłada się nowa warstwa znaczeń, a „[...] wszelkim, nawet skromnym »renarracjom« towarzyszy – zamierzone lub niezamierzone – przetasowanie sensów” (Janina Abramowska, *Serie tematyczne*, w: *Między tekstami...*, s. 58).

27. Wyznaczniki baśni tradycyjnej rozumianej jako gatunek i konwencja uporządkowała i scharakteryzowała Weronika Kostecka. Badaczka wyróżnia następujące elementy: cudowność, deterministyczna wizja świata, realistyczne ramy całości (początek i zakończenie), specyficzna konstrukcja postaci, magiczni pomocnicy, schematyczność fabuły, teleologiczność fabuły, specyficzna narracja, nieokreślony czas i nieokreślona przestrzeń, symbolika (Weronika Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, s. 119–121). Wszystkie te wyróżniki baśni mogą podlegać transformacjom w obrębie renarracji.

których wymienić można m.in. osadzanie baśni w nowej konwencji gatunkowej, psychologizację baśniowych postaci, „burzenie czwartej ściany”, zamianę baśniowych ról, zmianę hierarchii baśniowych postaci, tworzenie baśniowej historii prawdziwej, wykorzystywanie strategii prequela i sequela czy też budowanie baśniowego uniwersum<sup>28</sup>.

Przekształcanie baśniowych historii nie jest zabiegiem nowym, funkcjonuje równoległe niemal od początku istnienia baśniowego gatunku. Na potrzeby niniejszego artykułu posłużę się przykładami zaczerpniętymi ze współczesnej kultury popularnej. Krzysztof Teodor Toeplitz pisał, że:

Odbiorca, który, w układzie tradycyjnym, sam szuka kultury – zachwyca się nowością; odbiorca zaś, którego „szuka kultura”, a więc odbiorca kultury masowej, musi otrzymać to, co zyska w jego umyśle szansę rezonansu z czymś już znanym i powszechnie zrozumiałym<sup>29</sup>.

Wzorzec baśniowy jest strukturą znaną odbiorcy, a renarracja baśniowa, przetwarzając ją i rozbudowując, jednocześnie pozostaje z nią w bezpośrednim i nierozzerwalnym związku.

### Między kanonem a ekonomią – „Grimm” jako wyznacznik jakości

Baśniowe renarracje obecne w przestrzeni kultury popularnej wykorzystują transformacyjny, intermedialny i transfikcyjny potencjał baśni. Historie ze zbioru Grimmów zostały nie tylko produktem globalnym, ale także wyznacznikiem pewnej jakości, marką. Simon J. Bronner twierdzi, że „stały się jednocześnie znakiem eurocentryzmu i amerykańskiej komercjalizacji”<sup>30</sup>. Okazuje się bowiem, że na baśniach, tak dobrze zakorzenionych w masowej wyobraźni, można zarobić.

W samym tylko 2012 roku pojawia się kilka renarracji baśni o Królownie Śnieżce, które eksploatują doskonale znane nam schematy, wątki i rekwizyty. Produkcja *Królowna Śnieżka i Łowca*<sup>31</sup> osadzona w konwencji *dark fantasy* kosz-

---

28. Zob. Kamila Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016.

29. Krzysztof Teodor Toeplitz, *Wszystko dla wszystkich. Kultura masowa i człowiek współczesny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1981, s. 61.

30. Simon Bronner, *Following Tradition. Folklore in the Discourse of American Culture*, Utah State University Press, Logan–Utah 1998, s. 236.

31. *Królowna Śnieżka i Łowca*, reż. Rupert Sanders, dyst. Universal, USA, 2012.

towała 170 mln dolarów, ze sprzedaży biletów uzyskano 396,6 mln dolarów<sup>32</sup>. Wyprodukowanie innego baśniowego filmu o Królownie Śnieżce<sup>33</sup>, tym razem wykorzystującego elementy komediowe, kosztowało 85 mln dolarów, przyniosło przychody rządu 183 mln dolarów. Oprócz wymienionych renarracji pojawiły się także film niemy *Śnieżka*<sup>34</sup> oraz dwa mockbustery – *Śnieżka: letni koszmar*<sup>35</sup> i *Śnieżka i pierścień śmierci*<sup>36</sup>.

Sygnowanie tekstów kultury powszechnie znanym – wykorzystywanym jako „metka” – nazwiskiem Grimm powiązane jest ze strategiami marketingowymi. Za przykład mogą posłużyć książkowe blurby. *Samuraj Neko* Rosy Liksom i Klausa Haapaniemi to „*Napisana w duchu baśni braci Grimm* [wyr. – K.K.] opowieść o szlachetnym samuraju broniącym biednych ludzi, [która] w magiczny sposób przedstawia świat kultury japońskiej i zwraca uwagę na najważniejsze wartości ludzkiego życia”<sup>37</sup>. Natomiast na okładce powieści *Smak dżemu i masła orzechowego* autorstwa Lauren Liebenberg pojawia się następujący opis:

Nyree i Cia O’Callohan mieszkają na dalekiej farmie na wschodzie ówczesnej Rodezji w późnych latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku. W cieniu zwisających pnący lasu deszczowego Vumba, pod kuratelą dziadka heretyka, przeżywają czarowne dzieciństwo zabarwione afrykańskim pogaństwem, wypaczonym katolicyzmem i *tradycją opartą na baśniach braci Grimm* [wyr. – K.K.].

Baśnie Grimmowskie funkcjonują niejako na dwóch biegunach. Po pierwsze, obce kultury (w tym przypadku japońska i afrykańska) zaprezentowane są w odniesieniu do dobrze znanego elementu, jakim są niemieckie baśnie, stanowiące jednocześnie istotny składnik zasobu kulturowego odbiorców na całym świecie. Obca kultura oswojona jest zatem dzięki baśniom europejskim. Po drugie, na przeciwnym biegunie osadzone są m.in. japońskie mangi i horrory, które

---

32. Dane liczbowe pochodzą z serwisu <<http://www.boxofficemojo.com/>> (11.05.2016). Warto zwrócić uwagę również na inne baśniowe blockbustery oraz na ich wymiar ekonomiczny. W nawiasie podano kolejno koszt produkcji oraz przychody ze sprzedaży biletów: *Czarownica*, reż. Robert Stromberg, dyst. Buena Vista, USA – Wielka Brytania, 2014 (180 mln \$/758,5 mln \$); *Tajemnice lasu*, reż. Rob Marshall, dyst. Buena Vista, Kanada – USA – Wielka Brytania, 2014 (50 mln \$/213,1 mln \$); *Kopciuszek*, reż. Kenneth Branagh, dyst. Buena Vista, USA 2015 (95 mln \$/542,7 mln \$). Zob. K. Kowalczyk, *Fenomen przemysłu baśniowego na przykładzie baśniowych blockbusterek*, w: *Literatura i kultura popularna. Między tradycją a nowatorstwem*, red. Anna Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2016, s. 87–98.

33. *Królowna Śnieżka*, reż. Tarsem Singh, dyst. Relativity, USA, 2012.

34. *Śnieżka*, reż. Pablo Berger, dyst. Wanda, Belgia–Francja–Hiszpania 2012.

35. *Śnieżka: letni koszmar*, reż. David DeCoteau, USA 2012.

36. *Śnieżka i pierścień śmierci*, reż. Rachel Goldenberg, dyst. The Asylum, USA, 2012.

37. <<http://lubimyczytac.pl/ksiazka/97938/samuraj-neko>> (11.05.2016).

bezpośrednio przekształcają dobrze znane baśnie<sup>38</sup>. W tym wypadku to z kolei baśnie europejskie są transformowane przez nieeuropejską kulturę.

### Różne wersje jednej baśni – przykład *Jasia i Małgosi*

Zazwyczaj podstawowa konstrukcja fabularna baśni o Jasiu i Małgosi wygląda następująco: wyjście z domu, zagubienie dzieci w lesie, znalezienie domu czarownicy i uwięzienie w nim, pokonanie wiedźmy, powrót do domu. Elementy te, należące do wzorca baśniowego, budują schemat, który ma predyspozycje strukturalne do tego, aby podlegać ciągłym uzupełnieniom i przekształceniom – konkretyzacji i modyfikacjom, co dostrzec można na poziomie relacji pomiędzy Jasiem, Małgosią i wiedźmą, związanych bezpośrednio z układem fabularnym. Sama zaś baśń wpisana bywa w rozmaite konwencje gatunkowe i przekształcona zostaje przez różne zabiegi renarracyjne. Już na etapie tłumaczeń i adaptacji dostrzeżemy różnicę pomiędzy chatką zbudowaną z chleba a tą zrobioną ze słodczy czy też karą, jaka spotyka (o ile spotyka) wiedźmę.

Zmiany będą jeszcze większe, gdy weźmiemy pod uwagę renarracje: w filmie *Hansel i Gretel: Łowcy czarownic*<sup>39</sup>, zanim tytułowi bohaterowie spalą wiedźmę w piecu, Małgosia dźga antagonistkę nożem; w opowiadaniu Alojzego Suchara, skierowanej do młodszych odbiorców, czarownica na skutek poślizgnięcia się na cukierkach wpada do brytfanny, a następnie do piekarnika, z którego finalnie ucieka na swojej miotle; w komiksie Billa Willinghama *Opowieść Wiedźmy czarownica* nie płonie doszczętnie w piecu, dzięki czemu może zostać uratowana przez Śnieżkę i jej siostrę.

Prosta forma baśniowej narracji o Jasiu i Małgosi umożliwia wypełnienie jej licznymi konkretyzacjami i zastosowanie mnogich zabiegów renarracyjnych w jej obrębie. Twórcy stosują strategię prequela, chcąc wyjaśnić, dlaczego czarownica stała się zła (przedstawiając jej motywacje i np. traumatyczne doświadczenia), oraz sequela, w którym prezentują losy bohaterów po fabule, którą dobrze znamy (np. dorosłe losy Jasia i Małgosi jako łowców czarownic). Odbiorcy poznają rozwinięte życiorysy baśniowych protagonistów i antagonistów, a ich czyny nie są jednoznaczne pod względem „sztywnej” baśniowej aksjologii. Często odnajdziemy także teksty, w których konstytutywny z perspektywy baśni tradycyjnej happy end nie następuje. W przypadku macedońskiej animacji Jaś zostaje ociążalym umysłowo sługą czarownicy, natomiast jego siostra staje się

---

38. Zob. filmy *Jaś i Małgosia*, reż. Pil-Sung Yim, dyst. CJ Entertainment, *Kopciuszek*, reż. Man-dae Bong, dyst. Mini Film Productions, Korea Południowa, 2007, a także mangi *Grimms Manga* Kei Ishiyamy i serię „Rewolucja według Ludwika” Kaori Yuki.

39. *Hansel i Gretel: łowcy czarownic*, reż. Tommy Wirkola, dyst. Paramount Pictures, USA–Niemcy, 2013.

poczwarą, mającą produkować płody dla wiedźmy (aby antagonistka mogła każdego dnia zjeść dziecko)<sup>40</sup>.

## Podsumowanie

Konkretyzacje postaci, ich psychologizacje, zamiana baśniowych ról, nowe konwencje, strategia dopełniania baśniowej fabuły elementami naddanymi lub kompletnie odmiennymi wydają się zabiegami doprowadzającymi do zatarcia baśniowego wzorca. Twórcy jednak kodują w swoich tekstach składniki, które rezonują z pamięcią odbiorców, odsyłając ich do danego wzorca baśniowej historii, mimo że autorzy prezentują nam często tekst kultury, który transformuje podstawowe struktury dzieła<sup>41</sup>.

Baśniowe renarracje konstruowane są w głównej mierze tak, że nawiązania do baśniowego wzorca są w nich czytelne i podane bezpośrednio. Ich odbiór nie jest zazwyczaj utrudniony<sup>42</sup>. Świadczą o tym m.in. liczne odwołania do konkretnej baśni już w paratekstach (tytułach, trailerach, blurbach), wykorzystanie dobrze znanych fraz i cytatów baśniowych, rekwizytów itp. Wyznaczenie granicy zatarcia czytelności danej historii jest zadaniem trudnym, należy jednak zwrócić uwagę na jeszcze inny aspekt tego zagadnienia – podwójne kodowanie. Gra z adresatem baśniowych historii, a przede wszystkim właśnie z jego zasobem kulturowym, stanowi jeden z wielu chwytów uatrakcyjniania tekstu, przede wszystkim tekstów należących do przestrzeni kultury popularnej<sup>43</sup>.

Baśnie Grimmowskie, funkcjonujące w różnych mediach, a przede wszystkim w rozmaitych wariantach, wykroczyły poza obszar kultury europejskiej, stając

---

40. *Jaś i Małgosia: prawdziwa historia*, reż. Goce Cvetanovski, dyst. pol. Tim spółka z o. o., Macedonia, 2009.

41. Por. „Baśń jako tzw. forma prosta w ogóle źle znosi wszelkie dodatki i innogatunkowe amplifikacje, zwłaszcza jeśli nie odnoszą się one do samej fabuły, a jedynie rozbudowują (zwykle nadmiernie) warstwę opisową i metatekstową utworu” (Jolanta Ługowska, „*Kopciuszek*” braci Grimm a literackie adaptacje Janiny Porazińskiej, w: Jolanta Ługowska, *W Fantazjanie i gdzie indziej. Szkice o baśni literackiej*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2006, s. 57). W wyjątkowych przypadkach odczytanie gatunku i samego wzorca zostaje utrudnione, jeśli zmiany w ich obrębie dotyczą zbyt wielu elementów stanowiących wyznaczniki konstrukcyjne konkretnego tytułu.

42. Wydaje się, że paradoks genologiczny baśni (jako formy prostej i jej modyfikacji) jest przyczyną jej fenomenu i „kulturowej obecności”. Mimo rozkładu baśni pod względem gatunkowym (na poziomie semantycznym, syntaktycznym, estetycznym i pragmatycznym) kategoria ta funkcjonuje nadal w masowej wyobraźni, aktualizując się do czasów, w których jest obecna.

43. Można wszakże założyć możliwość, że odbiorca nie odnajdzie w tekście bezpośrednich nawiązań do konkretnego wzorca baśniowego (może się tak wydarzyć np. w przypadku baśni mniej lub w ogóle nieznaney). Teksty takie czytać można zapewne w sposób autonomiczny, lecz jest to już problem recepcji bezpośrednio wynikającej z kapitału kulturowego odbiorców.

się „produktem” globalnym<sup>44</sup>. Owa wariantywność nie stoi na przeszkodzie temu, aby na podstawie Grimmowskiego wzorca baśniowego – strukturalnego i fabularnego – budować nowe narracje, które w sposób twórczy dany wzorzec przekształcają. Powyższy tekst proponuje podejście dające asumpt do dalszych badań nad przemianami genologicznymi baśni oraz funkcjonowaniem tego gatunku w ramach szeroko rozumianej kultury i masowej wyobraźni odbiorców. Takie podejście postuluje również badanie baśni w ujęciu interdyscyplinarnym z uwzględnieniem poetyki odbioru i rejestrów, w ramach których baśń ulega transformacjom.

---

44. Wydaje się, że dopuszczalne jest założenie głoszące, iż tworzenie kolejnych baśniowych renarracji można traktować jako zjawisko analogiczne do tworzenia wariantów baśniowych w kulturze tradycyjnej, z uwzględnieniem oczywiście przemian kulturowo-społecznych i wpływu czynników pozatekstowych.

