



Kinga Matuszko

Szkoła Doktorska Uniwersytetu Rzeszowskiego

 <https://orcid.org/0000-0002-3853-6244>

Kopciuszek idzie na wojnę? Fallocentryzm a pseudofeminizm w baśniowej dystopii (na przykładzie *Cinderella Is Dead* Kalynn Bayron)

Cinderella Goes to War?

Phallocentrism and Pseudo-feminism in a Fairy Tale Dystopia
(Based on the Example of *Cinderella Is Dead* by Kalynn Bayron)

Abstract: The article analyzes pseudo-feminist ways of creating female characters and the world presented in the novel *Cinderella Is Dead* (2022) by Kalynn Bayron, which is a reinterpretation of *Cinderella*. By transforming a known history, the authoress wants to participate in discourses calling for inclusiveness and equality of worldviews. To do so, she introduces various refractions: emphasizes women's agency and their pursuit of self-determination, and changes the protagonist's skin color and sexual orientation. She exposes features commonly associated with feminism, which often has the opposite effect, and the work itself can be interpreted as pseudo-feminist. This is particularly visible in measures such as demonizing men or the lack of positive male figures, as well as superficial and instrumental treatment of issues important to feminism. Attention was also paid to the phenomenon of blackwashing, which in the novel is primarily a marketing trick and an expression of cultural fashion.

Key words: fairy tale, pseudo-feminism, battle with patriarchy, retelling, *Cinderella*, Kalynn Bayron

Uwagi wstępne

Jedną z cech charakterystycznych literatury najnowszej jest tendencja do „przepisywania” (Izdebska, Szajnert, 2014, s. 7; 2015, s. 7) znanych opowieści, określana jako *retelling* (Gąsowska, 2009, s. 449; Całek, 2017, s. 47). Autorki i autorzy takich tekstów niejednokrotnie podważają „kanoniczność niektórych opowieści, kreując nowy ogląd zastanej rzeczywistości” (Saja, 2021, s. 120), podejmują też „polemikę z tradycyjnym, patriarchalnym obrazem ról płciowych i próbę prowadzenia opowieści zgodnie z postulatami krytyki feministycznej” (Skowera, 2013, s. 104). Takim renarracjom są poddawane między innymi baśnie.

Przekonanie, zgodnie z którym „atrakcyjność baśni w oczach dzieci tkwi w tym, że trafia ona bezbłędnie w podstawowe potrzeby duchowe osobowości rozwijającej się w warunkach określonej kultury” (Kowolik, 2004, s. 41), straciło dziś na aktualności, ponieważ baśnie promują odmienne i nieprzekraczalne wzorce zachowań dla obu płci, co często bywa postrzegane nie tyle jako niepotrzebne, ile wręcz jako szkodliwe. Magdalena Bednarek – przywołując publikację Peggy Orenstein z 2011 roku zatytułowaną *Cinderella Ate My Daughter*, dotyczącą zagrożeń, jakie płyną z bezrefleksyjnego adaptowania baśniowych wzorców – słusznie wskazuje, że obecnie

Prawdziwymi drapieżcami [...] są bohaterki tradycyjnych wątków ludowych prze-
transponowane do kultury popularnej: bajkowe królowny i księżniczki uosabiające
zjawisko hiperdziewczęcości, czyli *girlie-girl culture* – fenomen dający się zaobser-
wować od lat 80. ubiegłego stulecia, który za sprawą mediów i późnokapitalistycz-
nych mechanizmów wolnorynkowych bardzo silnie oddziałuje na zachowania
i wybory nastolatek dorastających na przełomie XX i XXI wieku. Kopciuszek jako
protagonistka jednej z najpopularniejszych bajek stanowi synekdochę tej kultury,
której naczelną kategorią jest piękno.

Bednarek, 2021, s. 12–13

W rozumieniu Orenstein „kultura księżniczek wchłonęła elementy rozwijającego się niemal równolegle ruchu *girl power* i ideał fizycznej doskonałości traktuje jako wybór świadomej siebie kobiety” (podają za: Bednarek, 2021, s. 13; por. Orenstein, 2011, s. 12). Roksana Pilawska dodaje, iż „przez całe stulecia szeptane do ucha fantazyjne historie o ślicznych i cnotliwych księżniczkach tworzyły lub raczej utrwały wymaginowany wzorec kobiecej urody i zachowania w umysłach dziewczynek” (Pilawska, 2018, s. 38; por. Baluch, 1993, s. 37).

Na promowanie piękna – uosabianego przez szczupłe, białe, atrakcyjne i często niedorośłe dziewczęta – jako najwyższej wartości dla kobiety, a także na stabilizowanie tradycyjnych ról płciowych wpłynęły produkcje Disney Studio –

zwłaszcza w erach złotej i renesansu¹. Amra Hadżić stwierdziła, że „Disney Studio było obiektem krytyki feministek i feministów niezliczoną ilość razy. Najczęściej za propagowanie »udomowienia« kobiet i wysyłanie podprogowych komunikatów, że bycie cierpliwą, życzliwą i posłuszną przynosi kobietom szczęście; jego wyznacznikiem zawsze jest także małżeństwo” (Hadżić, 2022, s. 46)². Produkcje te „mogą również kształtować błędne wyobrażenia na temat ról i relacji płciowych u dorastających dzieci” (Yang, 2023, s. 453; por. Zhai, 2023), często zawierają sugestie, że „mężczyźni powinni dominować, a kobiety im ulegać, co może prowadzić do dyskryminacji płciowej” (Yang, 2023, s. 453; por. Coyne i in., 2016). Hadżić podkreśla, że w drugiej połowie XX wieku

Wraz z ruchami feministycznymi i rewolucją seksualną zmienił się również obraz postaci kobiecych w mediach i kinematografii. Studio Disney, jako istotna część głównego obiegu kulturowego, podążyło za tym dyskursem, co widać w kreacjach bohaterek tegowiecznych produkcji, a także w remake’ach dawnych historii. [...] W najnowszych filmach Disneya pokazano, że „długo i szczęśliwie” nie zawsze wyczerpuje się w małżeństwie, a kobiety potrafią kierować swoim losem i dokonywać wyborów oraz nie potrzebują mężczyzny, który je ocali, ponieważ są na tyle zdolne i odważne, by zrobić to same. Promując postacie kobiece, które jednocześnie wykazują cechy [stereotypowo – K.M.] męskie i kobiece oraz akceptują swoją tożsamość, Disney kieruje do młodych widzów i widzek optymistyczne przesłanie i wpisuje się w ideę wzmacniania pozycji kobiet.

Hadżić, 2022, s. 48

Ponadto podkreśla się, że w „przyszłych filmach o księżniczkach od bohaterek będzie się oczekiwało swobody w wyrażaniu opinii, samoświadomości i pozbycia się męskich ograniczeń” (Tian Tian, 2023, s. 32), a same produkcje „nie romantyzują już bierności i służalczości. Nie promują również powierzchownych standardów piękna kobiet” (Kehinde, 2022, s. 119; zob. Hu, 2020).

Zmiany kobiecego wizerunku zachodzą także w literaturze. Jednymi z najczęściej wykorzystywanych schematów narracyjnych – niejednokrotnie w sposób przetworzony, aluzyjny – są wątki baśniowe. Rozwiązania fabularne znane między innymi z *Pięknej i Bestii* (motyw *enemies to lovers* – od wrogów do kochanków) albo *Kopciuszka* (związek zwyczajnej bohaterki wyróżniającej się urodą lub wynikającymi z tradycyjnego modelu kobiecości cechami charakteru z lepiej urodzo-

¹ Złotą (także wojenną lub srebrną) erą wytwórni określa się lata od trzydziestych do pięćdziesiątych XX wieku, kiedy powstały takie produkcje jak *Królowna Śnieżka* i *siedmiu krasnoludków* (1937), *Kopciuszek* (1950), *Śpiąca Królowna* (1959), renesansem zaś lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte, reprezentowane między innymi przez filmy *Mała syrenka* (1989), *Piękna i Bestia* (1991), *Pocahontas* (1995) i *Mulan* (1998) (Bednarek, 2021, s. 14).

² Jeśli nie zaznaczono inaczej, fragmenty w tłumaczeniu autorki artykułu.

nym bądź bogatym mężczyzną) stanowią fundamenty wątków miłosnych wielu powieści, zwłaszcza romansów. Równocześnie twórcy i twórczynie tych renarracji, zgodnie z tezą, że „nie treść bajek, a ich recepcja jest emancypacyjna” (D. Haase, *Response and Responsibility in Reading Grimms' Fairy Tales*, s. 244 – cyt. za: Bednarek, 2022, s. 103), proponują nowe wzorce, redefiniujące między innymi istniejące role płciowe i kanony piękna. Deklaracje autorów i autorek nie zawsze jednak znajdują potwierdzenie w treści oraz wymowie utworów.

Celem artykułu jest wskazanie, jakim przekształceniom są poddawane baśnie we współczesnych retellingach na przykładzie powieści *Cinderella Is Dead* (2022) Kalynn Bayron. Skupię się na odczytaniu tego utworu w kontekście pseudo-feminizmu, ale zaakcentuję zarazem inne zjawiska, na przykład *blackwashing*³. Pseudofeminizm rozumiem jako

odczłowieczanie mężczyzn celem stworzenia społeczeństwa zdominowanego przez kobiety. Ponieważ sprawiedliwość i równość należą do założeń feminizmu, nie ma wątpliwości, że działania pseudofeministyczne są sprzeczne z jego zasadami. [...] Dokonując tego rozróżnienia, należy stwierdzić, czy dane działanie ma na celu stworzenie równych szans (feminizm), czy też zapewnienie kobietom przewagi (pseudofeminizm).

Jagernath, Marié Nupen, 2023, s. 62;
por. Rani, [b.r.]; Chaudhary, 2021; Sharma, 2022

Spróbuję również odpowiedzieć na pytanie, czy zabiegi (pseudo)feminizujące służą rzeczywistemu promowaniu idei równościowych, czy też są ich zaprzeczeniem i stabilizują patriarchalny model kulturowy oraz nie niosą realnej pomocy ekskludowanym mniejszościom.

³ *Blackwashing* jest rozumiany jako „praktyka zamiany tradycyjnie białej postaci na ciemnoskórą” (Smith, 2021, s. ii).

„Nadszedł czas, aby napisać baśń na nowo”⁴

Na tle współczesnych reinterpretacji *Kopciuszka*⁵ powieść *Cinderella Is Dead* wyróżnia się – choć niekoniecznie pozytywnie – kreacją świata przedstawionego. Bayron proponuje pseudofeministyczną wizję rzeczywistości, w której przyczyną ucisku kobiet i międzyplciowego konfliktu są wyłącznie mężczyźni i stworzony przez nich system władzy. Akcja utworu rozgrywa się w nieokreślonym czasie, w krainie Mersailles, powierzchownie stylizowanej na dawną Francję⁶, którą włada autorytarny monarcha. Autorka nie tworzy rozbudowanego wprowadzenia do fabuły – czytelnicy i czytelniczki dowiadują się jedynie, że: „Serce księcia Przekucznego zapłonęło uczuciem, a ponieważ Kopciuszek była⁷ sumienna i wiernie służyła Koronie, została przez Niego wybrana i umiłowana” (Bayron, 2022, s. 7). Ten krótki komunikat, pochodzący z kanonicznej w świecie powieści wersji historii Kopciuszka, determinuje dalszą sekwencję wydarzeń, choć jej nie wyjaśnia i nie rozwija – allotopia *Cinderelli*... jest uboga i zasadza się głównie na binarnym konflikcie pierwiastków kobiecego i męskiego. Właściwa akcja powieści rozgrywa się dwieście lat po śmierci Kopciuszka (w powszechnym odbiorze będącego wzorcem posłusznej kobiety), na której cześć rokrocznie odbywa się – obowiązkowy dla nastoletnich dziewcząt, lecz nie dla mężczyzn – bal. To swego rodzaju targi matrymonialne (bal wpisuje się w tzw. zjawisko *male gaze*, czyli przedstawiania kobiet jako obiektów seksualnych mających służyć przyjemności heteroseksualnych

⁴ Cytat pochodzi z okładki powieści (Bayron, 2022).

⁵ Zdaniem Katarzyny Śmiałowicz *Kopciuszek* jest baśnią „najczęściej poddawaną feministycznej krytyce, parafrazowaną i przekształcaną, która właściwie stała się swego rodzaju symbolem zdominowanej pozycji kobiet” (Śmiałowicz, 2013, s. 343). Badaczka jako przykład podaje zbiór esejów Kingi Dunin *Karoca z dyni*. W interpretacji Brunona Bettelheima oryginalny *Kopciuszek* to opowieść „o zazdrości i walkach związanych z rywalizacją między rodzeństwem oraz o zwyczajnie bohaterki nad prześladowającymi ją i degradującymi siostrami” (Bettelheim, 2010, s. 132). Badacz uważa, że „odrębne i odmiennego typu postacie (męskie i żeńskie) uosabiają dwa różne (sztucznie rozdzielone) aspekty jednego i tego samego procesu, który w trakcie dorastania musi przejść każda istota ludzka. Niektórzy rodzice, pojmujący wszystko zbyt dosłownie, nie rozumieją wspomnianej symboliki, ale dzieci wiedzą, że niezależnie od tego, czy w baśni występuje chłopiec, czy dziewczynka, opowieść dotyczy każdego dziecka” (Bettelheim, 2010, s. 120–121). Śmiałowicz podkreśla, że „idea współpracy między kobietami nie mieści się w dominującym przekazie kulturowym. Czytając lub słuchając opowieści o Kopciuszku, Królewnie Śnieżce, Śpiącej Królewnie oraz wielu innych baśni i bajek, już bardzo młode dziewczęta dowiadują się, że kobiety szkodzą innym kobietom, zazdroszczą sobie nawzajem urody, mszczą się i rywalizują ze sobą o uznanie mężczyzny – księcia” (Śmiałowicz, 2013, s. 340).

⁶ Wnioskuje tak na podstawie nazw miejscowych używanych w książce: Lille, Mersailles, Chione, oraz imion: Édouard, Gabrielle, Constance, Émile. W utworze występują też postacie o takich imionach jak Erin, Liv, Manford, Isla; autorka nie eksploruje historii Francji, a struktura społeczna krainy jedynie w niewielkim stopniu przypomina strukturę społeczną tego kraju w minionych wiekach.

⁷ W artykule używam wobec Kopciuszka form gramatycznych zgodnych z jej rodzajem naturalnym (por. Szczurek, 2020).

mężczyzn). Nieobecność na balu skutkuje represjami, które dotyczą rodzin dziewcząt, a te z nich, które przez trzy kolejne lata nie znajdą męża, są zsyłane do kopalni lub znikają w tajemniczych okolicznościach.

Protagonistką powieści jest ciemnoskóra i homoseksualna szesnastolatka Sophia Grimmins (nazwisko inspirowane nazwiskiem twórców⁸ pierwowzoru to mrugnięcie okiem do odbiorców i odbiorczyń) o współczesnej świadomości i poglądach („nie chcę, żeby ocalił mnie jakiś rycerz w lśniącej zbroi. Sama chciała-bym ją nosić i dawać ocalenie” – Bayron, 2022, s. 26), dostrzegająca i krytykująca podwójne standardy⁹. Bohaterka po debiucie na balu ucieka z pałacu i dołącza do ruchu oporu dążącego do obalenia władcy, przywrócenia praw kobietom oraz przyznania praw wszystkim mniejszościom. W misji Sophii pomaga rebeliantka Constance, późniejsza kochanka głównej bohaterki. Wędrowka Sophii kończy się pokonaniem despoty i zaprowadzeniem nowego porządku – to realizacja typowego schematu powieści *young adult* (YA)¹⁰, w którym autokracja zostaje zmieniona na idealizowaną i bardzo uproszczoną demokrację. Równocześnie bohaterka poznaje prawdziwe losy Kopciuszka i zagadkę jej śmierci, a także ujawnia tę historię i spisuje ją, tworząc w ten sposób nowy kanon, tekst założycielski równościowej społeczności.

Pierwszą refrakcją – widoczną już na okładce¹¹ książki – jest kolor skóry bohaterki. Poprzez tę modyfikację autorka zamierzała poszerzyć grupę odbiorczą pozornie uniwersalnej baśni, ciemnoskórym czytelnikom i czytelniczkom bowiem

⁸ Bayron nazwiskiem bohaterki nawiązuje do braci Grimmów, lecz w retellingu pojawiają się również odniesienia do baśni w wersji Charles’a Perraulta, na przykład w postaci wróżki (tutaj: zły wiedźmy z lasu). Nie mają one jednak większego znaczenia dla moich rozważań, ponieważ nie zmieniają sposobu odczytania utworu.

⁹ „To, że dziewczyna jest uważana za starą pannę, jeśli nie wyjdzie za mąż do osiemnastego roku życia, jest potworne i mam mdłości na myśl o podwójnych standardach, bo chłopcy nie muszą przychodzić na bal, dopóki sami nie zechcą” (Bayron, 2022, s. 33).

¹⁰ Definicję literatury YA tak sformułował Maciej Skowera: „Nazwę *young adult literature* stosuje się współcześnie w odniesieniu do coraz większej liczby utworów – i to nie tylko powstałych w USA. Czy oznacza ona to samo, co polskie pojęcie »literatura młodzieżowa«? Wydaje mi się, że nie do końca. Sama kategoria wiekowa *young adult* jest trudna do określenia – obejmuje tradycyjnie, jak pisze Cart w książce *Young Adult Literature: From Romance to Realism*, osoby między dwunastym a osiemnastym rokiem życia, lecz współcześnie rozszerza się jej zakres na ludzi dwudziesto-, a nawet trzydziestoparoletnich. Chyba więc trudno w pełni pogodzić ją z powszechnym w naszym kraju rozumieniem pojęcia »młodzież«. Mam wrażenie, że formuła *young adult literature* sugeruje pewne przesunięcie akcentów – zastosujemy ją, jeśli utworom, o których będziemy mówić, bliżej będzie w naszej opinii do literatury dorosłej (zwłaszcza popularnej) niż do tekstów postrzeganych jako dziecięce, a w przypadku nazwy »literatura młodzieżowa« – będzie chyba odwrotnie” (M. Skowera – Catek i in., 2017, s. 116–117).

¹¹ Na okładce powieści – wersji oryginalnej i polskiego tłumaczenia – widnieje czarnoskóra dziewczyna w niebieskiej sukni balowej (zob. Bayron, 2022).

łatwiej identyfikować się z podobną do nich protagonistką¹². Może stanowić to także próbę udowodnienia, że baśnie są uniwersalnymi tekstami, których przesłanie nie zależy od kontekstu kulturowego i nie zmienia się wraz z przekształceniami w zakresie rasy. Warto wskazać, że ciemnoskórzy bohaterowie i bohaterki powieści to wyłącznie przedstawiciele i przedstawicielki klasy średniej i niższej; arystokraci – z królem na czele – są biali. Ponieważ fabuła utworu rozgrywa się w świecie w pewnym stopniu wzorowanym na Francji, można to uznać za spojrzenie na historię tego kraju z perspektywy postkolonialnej, autorka jednak nie rozwija tego wątku.

Zmianę koloru skóry należy uznać za chwyt marketingowy; tak znaczące modyfikacje pierwowzoru są (anty)reklamą utworu, mają wzbudzić sensację wśród odbiorców i odbiorczyń oraz zaintrygować konkretną grupę – osoby ciemnoskóre. To przesunięcie semantyczne w rzeczywistości nie wpisuje się w dyskurs równościowy, nie jest bowiem wyrazem polemiki z marginalizowaniem konkretnych grup etnicznych w literaturze i kulturze, lecz wyłącznie formą blackwashingu, a ten nie przyczynia się do zwiększenia widoczności osób niebiałych. W dodatku protagonistka nie jest czarnoskóra *sensu stricto*, lecz ma brązową karnację – nie jest to zatem tak jednoznaczne, jak sugeruje autorka, twierdząca, że *Cinderella*... jest: „»czarną«, feministyczną i queerową historią” (Bayron, Montovani, [b.r.]). W polskim przekładzie ani razu nie pojawia się słowo „czarnoskóry/czarnoskóra” na określenie koloru skóry bohatera lub bohaterki. Zgodne z prawdą jest jedynie ostatnie określenie użyte przez Bayron w odniesieniu do jej książki, choć wątek lesbijski też został potraktowany instrumentalnie. Orientacja seksualna bohaterki nie ma dla fabuły większego znaczenia poza względami analogicznymi do tych, które opisałam w odniesieniu do koloru skóry. Co prawda pojawia się wątek dyskryminacji osób queerowych i przemocy wobec nich, jednakże służy on eksponowaniu toksycznej męskości i agresji heteroseksualnych bohaterów (której ofiarami stają się także kobiety) – autorka jedynie zarzysowuje tę kwestię i nie wraca do niej aż do epilogu.

¹² Czarni uczniowie i czarne uczennice „rzadko mają możliwość zobaczyć siebie w czytanych tekstach; jeśli pojawia się w nich wzmianka o ciemnoskórej postaci, zazwyczaj dotyczy niewolnictwa lub uprzedmiotowienia rasowego” (Young, Foster, Hines, 2018, s. 103). Czarnym dziewczętom „zbyt długo każe się czytać opowieści o jasnoskórych protagonistkach z prostymi włosami. Konieczne jest (ponowne) zakwestionowanie poglądu, że »nawet Kopciuszek jest biała«” (Young, Foster, Hines, 2018, s. 104). O wadach i zaletach sytuowania europejskich baśni w afrykańskim kontekście pisała między innymi Candice Livingston (2018), natomiast o wpływie czytanych opowieści na budowanie swojej tożsamości przez dzieci – Dorothy L. Hurley (2005). W książce Bayron nawiązania do tej identyfikacji są niewielkie (na przykład wzmianka o włosach Sophii i prostowaniu ich żelazkiem na bal – „powinnyśmy wyprostować jej włosy żelazkiem. Będą ładniej wyglądać [...]. Król takie woli” (Bayron, 2022, s. 58).

Głównym tematem powieści jest zniewolenie kobiet. Życie bohaterek zostało ukazane jako realizacja historii Kopciuszka (kodyfikatorem i depozytariuszem tej historii jest państwo), zależy od decyzji władcy, a także mężów i ojców; regulowane jest przez powszechnie znane prawa (Dekret Lille), określające system społeczny o patriarchalnym charakterze:

1. W każdym gospodarstwie będzie się znajdować przynajmniej jedna nieskazitelna kopia *Kopciuszka*.
2. Udział w dorocznym balu jest obowiązkowy. Można uczestniczyć w trzech balach, później panna pójdzie na zatralenie.
3. Członkowie nielegalnych i nieoficjalnych związków pójdą na zatralenie.
4. Każda rodzina z Mersailles wyznaczy jednego pełnoletniego mężczyznę, który będzie głową domu, a jego imię zostanie zapisane w pałacu. Wszelkie działania członków rodziny muszą zostać usankcjonowane przez jej głowę.
5. Dla własnego bezpieczeństwa po wybiciu ósmej wieczorem kobiety i dzieci muszą przebywać w miejscu stałego zamieszkania.
6. Egzemplarz wszystkich praw i rozporządzeń wraz z zatwierdzonym wizerunkiem Jego Wysokości zostaną wystawione w widocznym miejscu w każdym domu.

Bayron, 2022, s. 15–16

Mieszkanki Mersailles nie kontestują tych postanowień, a każda stara się znaleźć męża, który nie będzie wobec niej okrutny¹³. Sposobem zapewnienia sobie „dobrego” życia jest powielanie akceptowanego wzorca kobiecości, do którego bohaterki często odnoszą się w swoich wypowiedziach: „Jeśli będziemy pilne, będziemy znać na pamięć odpowiednie fragmenty [historii Kopciuszka – K.M.] i czcić naszych ojców, możemy zostać obdarowane jak Kopciuszek” (Bayron, 2022, s. 23). Kobieca bierność ujawnia się też w tym, że matki nie wspierają córek i przekonują je, by te zaakceptowały swój los: „Ona wie, jaka jest stawka. Nie ocalą jej głupie życzenia i magia. Musi się dostosować. Musi znać swoje miejsce i zrobić to, co trzeba, aby znaleźć partnera. Podobnie jak ty” (Bayron, 2022, s. 34). Przykłady wiary w historię Kopciuszka i podejmowania zachowań konformistycznych znajdziemy też w historii przyjaciółki i pierwszej ukochanej protagonistki – Erin dzieli doświadczenia wielu innych kobiet jako żona mężczyzny stosującego przemoc.

W powieści brakuje pozytywnych postaci męskich – bohaterowie albo są słabi i konformistyczni (na przykład ojciec protagonistki, choć nie popiera dyrektyw

¹³ Życie kobiet jest ściśle regulowane nie tylko przez prawo – kobiety mogą pracować zawodowo, jeśli głowa rodziny wyrazi na to zgodę. Jedna z bohaterek zostaje oskarżona przez męża o ukrywanie pieniędzy i publicznie stracona (Bayron, 2022, s. 140–141).

króla, w obawie przed konsekwencjami wysyła córkę na bal¹⁴, a później wyrzuca ją z domu, gdy ta ucieka z królewskiego przyjęcia¹⁵), albo z gruntu źli. Stosując wobec żon przemoc fizyczną i psychiczną (Bayron, 2022, s. 44) bądź rozważając zamordowanie ich, by związać się z młodszymi kobietami¹⁶. Opresja dotyczy także mężczyzn homoseksualnych – odkrycie nieheteronormatywnej relacji kończy się „uwięzieniem lub śmiercią” (Bayron, 2022, s. 54) – którzy próbują stworzyć sojusz z kobietami w walce o wyzwolenie¹⁷. Niestety, autorka szybko porzuca ten pomysł fabularny.

Pisarka stara się także zdekonstruować motyw macochy i brzydkich, złych przyrodnich sióstr. W powieści prawdziwa wersja *Kopciuszka* różni się od tej oficjalnej – jest opowieścią o siostrzeństwie, kobiecej solidarności i próbie oporu. Gdy matka Kopciuszka (pominięta w wersji baśni zatwierdzonej przez władcę) została zgładzona za sprzeciwianie się mizoginicznemu prawom narzuconym przez pierwszego króla, ojciec poślubił Lady Davis, która kontynuowała misję poprzedniczki i otaczała opieką zarówno swoje córki, jak i pasierbicę. Kopciuszek nie wychodzi za księcia z miłości, lecz pod wpływem uroku złej czarownicy, związek dziewczyny nie jest szczęśliwy, została ona bowiem zmuszona do zerwania kontaktów z rodziną i umiera niedługo po ślubie. Nienawiść między Kopciuszką, macochą i przyrodnimi siostrami to zatem wytwór patriarchalnej narracji: „Brzydkie siostry przyrodnie zawsze zazdrościły Kopciuszkowi, ale gdy tamtej nocy ujrzały, jak pięknie wygląda, zrozumiały, że nigdy nie dorównają jej urodą, i w napadzie złości podarły na strzępy jej suknię” (Bayron, 2022, s. 20). Uroda zostaje tu ukazana jako nadrzędna (jedyna) wartość kobiety, budząca nienawiść innych kobiet i skłaniająca je do konkurencji o względy mężczyzny¹⁸.

¹⁴ „Mam nadzieję, że rozumiesz, dlaczego musisz stłumić w sobie pragnienie sprzeciwu [...]. Źle się czuję, prosząc, abys wyparła się siebie, ale jest to konieczne” (Bayron, 2022, s. 63).

¹⁵ „Postawiłaś nas w okropnym położeniu, Sophio. Nie możemy cię obronić. W pałacu mogą uznać nas za współwinnych [...]. Nie możesz tu być, gdy strażę wrócą. [...] Żeby w dalszym ciągu łamać prawo? Dalej znieważać króla? Ucieczka to dla niej najlepsze rozwiązanie” (Bayron, 2022, s. 104–105).

¹⁶ „– Powiadają, że w tym roku zjawiają się najpiękniejsze panny z tego pokolenia. – Skoro tak, czy twoja żona ulegnie **wypadkowi**? Byłoby przykro, gdyby pierwszy schodek w twojej piwnicy nagle się obłuzował” (Bayron, 2022, s. 10).

¹⁷ „– Pomyślałem, że gdybyśmy się zaręczyli [tak mówi homoseksualny bohater do protagonistki powieści – K.M.], nie musiałabyś pójść z jednym z tych głupków. Oczywiście, byłby to podstęp, ale zyskalibyśmy trochę czasu. [...] Moglibyśmy stąd wyjść, a później zaplanować, jak opuścić Lille na zawsze” (Bayron, 2022, s. 82).

¹⁸ Redefinicji podobnego wątku dokonuje Jennifer Donnelly w *Przyrodniej siostrze* (2020), powieści, która stanowi reinterpretację losów sióstr Kopciuszka. Prezentując świat, w którym uroda jest najwyższą wartością, dekonstruuje baśniowy schemat utożsamiający brzydotę ze złem. Ukazuje wpływ, jaki społeczne normy mają na postrzeganie fizyczności kobiet i ich samoakceptację, a także promuje takie cechy charakteru jak inteligencja czy odwaga. Historia przyrodniej siostry stanowi

Misja bohaterek powieści *Cinderella Is Dead* kończy się wraz z odkryciem przez nie sekretu władcy Lille¹⁹ i jego zabójstwem, czyli dosłownym zerwaniem z patriachatem. Otwiera to drogę do budowania nowego świata opartego na postulowanej przez protagonistkę równości²⁰, a następnie być może na matriarchacie²¹. Dziewczęta ujawniają prawdziwą historię Kopciuszka i ustanawiają nowe prawa, między innymi zmieniają ustrój (władzę przejmuje krewna Kopciuszka, która wspiera organ doradczy) i zaprowadzają równość obu płci (Bayron, 2022, s. 306–308), co wywołuje sprzeciw niektórych mężczyzn (Bayron, 2022, s. 301–303). Autorką nowej narracji o emancypacyjnym wydźwięku („Nie milczcie. Walczcie o swoje prawa. Stańcie się światłem w ciemności” – Bayron, 2022, s. 308) jest Sophia, natomiast miejsce króla jako depozytariusza założycielskiej opowieści zajmuje (nieokreślony) lud.

Wnioski

W powieści Kalynn Bayron można zauważyć kilka typowych dla współczesnej popkultury tendencji. Pierwszą z nich jest próba postfeministycznej rewizji problemów kulturowo-społecznych. Niestety kreacja świata przedstawionego – jako miejsca opresyjnego, opartego na patriarchalnych zasadach, zamieszkanego przez społeczność, w której kobiety są zdominowane, doświadczają przemocy fizycznej i psychicznej – oraz proponowana przez autorkę recepta na zmianę rzeczywistości – bunt, rebelia, walka i zemsta, a następnie mgliście zarysowana koncepcja równości społecznej – to wizja uproszczona, trywializująca poważną problematykę, ukazująca ją w sposób powierzchowny. W *Cinderella Is Dead* mężczyźni są jednowymiarowi, funkcjonują jedynie w tle jako strażnicy androcentryzmu i przemocowcy. Tym samym walka o równouprawnienie zmienia się w pseudofeministyczną narrację wykluczającą mężczyzn i przyjmującą za swoje postulaty (analogiczne do patriarchalnych), z którymi twórczyni, jak deklaruje, chce walczyć. Za jedyny ciekawy element powieści można uznać dekonstrukcję obrazu księżniczki – prawdziwa powieściowa Kopciuszek okazuje się daleka od Disneyowskich wzorców pięknej, dobrej, lecz zazwyczaj uległej kobiety.

W podobny, powierzchowny sposób potraktowano kwestię widoczności osób czarnoskórych w społeczeństwie. Autorka, mimo że identyfikuje się z tą społecz-

tw. *redemption arc*, czyli wątek, w którym bohater(ka), walcząc z przeciwnościami losu, pokutuje za swoje przewinienia i ulega wewnętrznej przemianie.

¹⁹ Król jest nieśmiertelny – przedłuża swoje życie, korzystając z energii wysysanej z kobiet, którym nie udało się w wyznaczonym czasie wyjść za mąż.

²⁰ „Jak dla mnie równość kobiet i mężczyzn brzmi całkiem dobrze” (Bayron, 2022, s. 130).

²¹ „To dobry początek – podejmuje Constance. – Ale wiesz, co się stanie? Trzeba będzie zmusić ludzi, żeby dali nam to, o co prosimy” (Bayron, 2022, s. 130).

nością, nie przyczynia się realnie do większej widoczności osób niebiałych, ponieważ traktuje kolor skóry swojej bohaterki głównie jako chwyt rynkowy, mający – być może – zaszokować odbiorców i odbiorczynie, a także zachęcić do lektury powieści osoby o innym kolorze skóry niż białe poszukujące swojej reprezentacji. Ten zabieg stanowi przejaw blackwashingu, ale też działa podobnie jak *queer-baiting*, czyli wprowadzanie do utworu postaci ze środowiska LGBT+ bez pogłębiania wątku związanego z orientacją seksualną bądź tożsamością płciową i postrzeganie go tylko jako inkrustacji mającej głównie źródła marketingowe.

Literatura

- Baluch A., 1993, *Archetypy literatury dziecięcej*, Wydawnictwo Wacław Bagiński i Synowie, Wrocław.
- Bayron K., 2022, *Cinderella Is Dead*, tłum. Z. Kościuk, Moondrive, Kraków.
- Bayron K., Montovani M., [b.r.], *Kalynn Bayron: Author of „Cinderella Is Dead”*. Interview by M. Montovani, Room Magazine, <https://roommagazine.com/whats-new/interview/kalynn-bayron-author-of-cinderella-is-dead/> [dostęp: 20.01.2024].
- Bednarek M., 2021, „Kopciuszki” dla młodzieży. O rewritingu motywu ATU 510A w literaturze „young adult”, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura”, nr 3 (2), s. 11–34, <https://doi.org/10.32798/dlk.840>.
- Bednarek M., 2022, *Babcine fatalaszki – wokół wzorców genderowych w renarracjach „Czerwonego Kapturka”*, w: *Queer i gender w nowych tekstach kultury dla dzieci i młodzieży*, red. M. Bednarek, A. Kocznur, Wydawnictwo PSP, Poznań, s. 103–126.
- Bettelheim B., 2010, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł., wprowadzenie, objaśnienia i posł. D. Danek, wyd. 3, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Całek A., 2017, *Retelling w literaturze fantasy: od renarracji do metafikcji*, w: *Tekstowe światy fantastyki*, red. M. Leś, W. Łaskiewicz, P. Stasiewicz, Wydawnictwo Prymat, Mariusz Śliwowski, Białystok, s. 45–66.
- Całek A. i in., 2017, *Ta dziwna instytucja zwana fantastyką młodzieżową. O polskich i zachodnich badaniach nad fantastyką młodzieżową rozmawiają Anita Całek, Ksenia Olkusz, Aleksandra Korczak i Maciej Skowera*, „Creatio Fantastica”, nr 1, s. 115–125.
- Chaudhary J., 2021, *Pseudo Feminism vs Feminism*, The Law Express, 17.06.2021, <https://thelawexpress.com/pseudo-feminism-vs-feminism> [dostęp: 20.01.2024].
- Coyne S.M. i in., 2016, *Pretty as a Princess: Longitudinal Effects of Engagement With Disney Princesses on Gender Stereotypes, Body Esteem, and Prosocial Behavior in Children*, „Child Development”, vol. 87, s. 1909–1925, <https://doi.org/10.1111/cdev.12569>.
- Gąsowska L., 2009, *Fan fiction, czyli złoto dla zuchwałych. Pomiędzy pragnieniem narracji a realizacją opowieści*, w: *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubiczka, O. Taranek, Wydawnictwo Sutoris, Wrocław, s. 445–454.

- Haase D., 1993, *Response and Responsibility in Reading Grimms' Fairy Tales*, w: *The Reception of the Grimms' Fairy Tales*, ed. D. Haase, Wayne State University Press, Detroit, s. 230–249.
- Hadžić A., 2022, *Feminism Repainting the Magic Formula: Gender Portrayal in Disney Movies*, Sveučilište u Mostaru, praca magisterska, https://www.researchgate.net/publication/365926136_Feminism_Repainting_the_Magic_Formula_Gender_Portrayal_in_Disney_Movies [dostęp: 14.08.2024].
- Hu S.X., 2020, *Toxic Royalty: Feminism and the Rhetoric of Beauty in Disney Princess Films*, „Inquiries Journal”, vol. 12, no. 7, <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1788> [dostęp: 12.06.2024].
- Hurley D.L., 2005, *Seeing White: Children of Color and the Disney Fairy Tale Princess*, „The Journal of Negro Education”, vol. 74, no. 3, s. 221–232.
- Izdebska A., Szajnert D., 2014, *Od redakcji*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 2, s. 7.
- Izdebska A., Szajnert D., 2015, *Wstęp*, w: *Literatura prze-pisana. Od „Hamleta” do „slashu”*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 8–9.
- Jagernath J., Marié Nupen D., 2023, *Pseudo-feminism vs Feminism – Is Pseudo-feminism Shattering the Work of Feminists?*, „Proceedings of The Global Conference on Women's Studies” vol. 1 (1), s. 60–73, <https://doi.org/10.33422/womensconf.v1i1.22>.
- Kehinde K., 2022, *Women, Gender and Evolution: Reconsidering The Damsel in Distress in Disney Animations*, „Journal of Religious and Culture”, vol. 22 (1–2), s. 111–120.
- Kowolik P., 2004, *Wpływ bajki i baśni na dzieci w edukacji wczesnoszkolnej. Szkic teoretyczny*, „Nauczyciel i Szkoła”, nr 3–4 (24–25), s. 37–52.
- Livingston C., 2018, *Transplanting the Fairy Tale: An Afrocentric Perspective*, „Education as Change”, vol. 22, no. 3, s. 1–17, <https://doi.org/10.25159/1947-9417/4485>.
- Orenstein P., 2011, *Cinderella Ate My Daughter: Dispatches from the Front Lines of the New Girlie-girl Culture*, HarperCollins, New York.
- Pilawska R., 2018, *Od Kopciuszka do żony ze Stepford. O archetypowym i disneyowskim wzorcu baśniowej kobiecości*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja”, T. 21, nr 3 (83), s. 35–51.
- Rani D., [b.r.], *Difference between Feminism and Pseudo feminism*, Aishwaryasandeep.com, <https://aishwaryasandeep.in/difference-between-feminism-and-pseudo-feminism/> [dostęp: 20.11.2024].
- Saja K., 2021, *Retelling w historiach alternatywnych*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica”, nr 9, s. 120–138, <http://dx.doi.org/10.24917/23534583.9.8>.
- Sharma A., 2022, *Feminism and Pseudo Feminism – A Legal Perspective*, „International Journal of Science and Research”, vol. 11, no. 2, s. 562–564, <https://doi.org/10.21275/SR22211202820>.
- Skowera M., 2013, *Baśń i baśniowość w kulturze popularnej początku XXI w. Moda – trend – postmodernizm*, Uniwersytet Warszawski, praca magisterska, <https://open.icm.edu.pl/items/fa043e38-097d-42a7-bfca-377aaac55d7b> [dostęp: 14.08.2024].
- Smith A.M., 2021, *Whitewashing v. Blackwashing: Structural Racism and Anti-Racist Praxis in Hollywood Cinema*, „Senior Independent Study Theses”, paper 9455, <https://open->

works.wooster.edu/independentstudy/9455 [dostęp: 12.07.2024].

- Szczurek A., 2020, „Czerwony Kapturek był śliczną dziewczynką, a Kopciuszek wyszedł za księżcia...” – rozbieżności między rodzajem gramatycznym a naturalnym nazw bohaterek bajek i ich konsekwencje w tekstach, „Ogrody Nauk i Sztuk”, nr 1, s. 108–112, pobrano z: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahU-KEWjKyrmO9PiHAXxSPEDHb-mBNYQFnoECBUQAQ&url=https%3A%2F%2Fogrodynauk.pl%2Findex.php%2Fonis%2Farticle%2Fview%2F1105%2F951&usg=A-OvVaw1K4TRS3RihR-Fz6YFeKduO&opi=89978449> [14.08.2024].
- Śmiałowicz K., 2013, *Baśnie i odtwarzanie asymetrycznych relacji płciowych*, „Studia Edukacyjne”, nr 27, s. 337–357, <http://hdl.handle.net/10593/10692> [dostęp: 12.07.2024].
- Tian Tian Y., 2023, *The Awakening and Development of Feminism in Disney's Typical Princess Films*, w: *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*, eds. M. Lafuente-Lechuga, M. Idrees, vol. 5, EWA Publishing, Hennef, s. 25–32.
- Yang L., 2023, *The Impact of Disney Movies on Children's Perceptions of Traditional Gender Roles and Sexist Stereotypes*, „Communications in Humanities Research”, vol. 5, s. 451–455, <https://doi.org/10.54254/2753-7064/5/20230368>.
- Young J.L., Foster M.D., Hines D., 2018, *Even Cinderella Is White: (Re)Centering Black Girls' Voices as Literacies of Resistance*, „The English Journal”, vol. 107, no. 6, s. 102–108, <https://doi.org/10.58680/ej201829719>.
- Zhai Y., 2023, *Evolution of Disney Princesses and Its Impact on Young Girls*, w: *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*, eds. M. Lafuente-Lechuga, M. Idrees, vol. 5, EWA Publishing, Hennef, s. 799–806.

Kinga Matuszko – magistra nauk humanistycznych; przygotowuje rozprawę doktorską w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego w dyscyplinie literaturoznawstwo dotyczącą parenezy tożsamościowej w popularnych anglosaskich adaptacjach tekstów literackich dla dzieci i młodzieży. Jej zainteresowania naukowe to: popkultura, polska i zagraniczna literatura współczesna, przedchrześcijańskie kultury europejskie oraz nowe nurty w teorii literatury. Publikowała między innymi w czasopiśmie: „Dzieciństwo. Literatura i Kultura”, „Między Oryginałem a Przekładem”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, „Dydaktyka Polonistyczna”, „Przekładaniec”, oraz w monografiach zbiorowych. Współredaktorka książki *(De)konstruowanie męskości. (De)mitologizacje, (dez)iluzje i (de)heroizacje męskości w literaturze, kulturze i języku*, siódmego tomu monografii zbiorowych pod wspólnym tytułem *Obszary polonistyki*.

e-mail: kinga.matuszko@gmail.com