

Roksana Pilawska-Gronostaj*

**WSPÓŁCZESNE KREOWANIE KOBIECEJ TOŻSAMOŚCI
PRZEZ KONFLIKT W BAŚNI POSTMODERNISTYCZNEJ:
ANALIZA FILMU *CRUELLA* (2021)****CONTEMPORARY CREATION OF FEMALE IDENTITY THROUGH CONFLICT
IN THE POSTMODERN FAIRY TALE: AN ANALYSIS OF THE FILM *CRUELLA* (2021)**

ABSTRACT: The article presents the results of qualitative interpretive research conducted as part of a doctoral thesis devoted to the analysis of the image of femininity in contemporary film fairy tales. The aim of the research is to show the pedagogical potential of popular culture as a space for creating a contemporary female identity, using the example of the interpretation of the attitudes and behaviors of the main character of the contemporary, postmodern film fairy tale *Cruella* (Gillespie, 2021). The author analyzes the film from the perspective of the process of maturation and shaping the female identity of the main character. The fairy tale protagonist, known in pop culture, must face both challenges resulting from socio-cultural expectations towards women, manifested in her interpersonal relations, as well as internal conflicts, symbolizing the process of shaping her adult identity. The article uses a content analysis method based on the critical paradigm, which allows for a detailed interpretation of how the film's presentation of Estella's relationships with other characters and her internal struggles reflect contemporary concepts of gender and cultural identity. The results of the research have shown that the main character's maturation process is connected with the acceptance of her own personality traits and transformation. The transformation of the title character can be interpreted as a critique of traditional patterns of femininity. The conclusions of the research show that *Cruella* not only reinterprets the framework of female identity and classic fairy tale motifs, but also emphasizes the importance of individualism, self-awareness, and acceptance of one's own multidimensional nature in the maturation process. The film presents a new, complex interpretation of femininity, showing the possibilities of its redefinition in the face of contemporary social and cultural challenges, which emphasizes the pedagogical potential of popular culture in creating a contemporary model of identity for young women.

KEYWORDS: popular culture, postmodern fairy tale, female identity.

ABSTRAKT: Artykuł prezentuje wyniki badań jakościowych przeprowadzonych w ramach pracy doktorskiej, poświęconej analizie wizerunku kobiecości we współczesnych baśniach filmowych. Celem badań jest ukazanie pedagogicznego potencjału kultury popularnej jako przestrzeni kreowania współczesnej kobiecej tożsamości, na przykładzie interpretacji postaw i zachowań głównej bohaterki współczesnej, postmodernistycznej baśni filmowej pt. *Cruella* (Gillespie, 2021). Autor analizuje film z perspektywy procesu dojrzewania oraz kształtowania kobiecej tożsamości przez główną bohaterkę. Znana w popkulturze baśniowa antagonistka, podczas swojej drogi do dorosłości, musi zmierzyć się zarówno z wyzwaniami wynikającymi z oczekiwań społeczno-kulturowych wobec kobiet, manifestującymi się w jej relacjach interpersonalnych, jak i z wewnętrznymi konfliktami, symbolizującymi proces kształtowania jej dorosłej tożsamości. W artykule zastosowano metodę analizy treści opartą na paradygmacie konstruktywistycznym, co umożliwiło szczegółową interpretację, w jaki sposób filmowe przedstawienie relacji Estelli z innymi postaciami oraz jej wewnętrzne zmagania odzwier-

* **Roksana Pilawska-Gronostaj** – Uniwersytet Zielonogórski, Instytut Pedagogiki, Zakład Andragogiki i Metodologii Badań Społecznych; e-mail: r.pilawska-gronostaj@ip.uz.zgora.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5451-8249>.

ciędlają współczesne koncepcje tożsamości płciowej i kulturowej. Wyniki badań wykazały, że proces dojrzewania głównej bohaterki jest związany z akceptacją własnych cech osobowości oraz transformacją. Przemianę tytułowej bohaterki można interpretować jako symboliczną krytykę tradycyjnych wzorców kobiecości. Wnioski przeprowadzonych badań wykazują, że *Cruella* nie tylko reinterpretuje ramy kobiecej tożsamości oraz klasyczne motywy baśniowe, ale także podkreśla znaczenie indywidualizmu, samoświadomości i akceptacji własnej wielowymiarowej natury w procesie dojrzewania. Film przedstawia nową, złożoną interpretację kobiecości, ukazując możliwości jej redefinicji w obliczu współczesnych wyzwań społecznych i kulturowych, co podkreśla pedagogiczny potencjał kultury popularnej w kreowaniu współczesnej tożsamości młodych kobiet.

SŁOWA KLUCZOWE: kultura popularna, baśń postmodernistyczna, kobieca tożsamość.

Kultura popularna, współczesne kreowanie tożsamości i baśniowy konflikt

Kultura popularna, jako istotny element codzienności, nieustannie staje się przestrzenią społecznych dyskusji, w której odzwierciedlane są wartości, normy i oczekiwania wynikające z aktualnego porządku społeczno-kulturowego. W procesie dorastania każdy młody człowiek przechodzi przez etapy edukacji, socjalizacji i adaptacji kulturowej, które mają za zadanie przygotować go do właściwego funkcjonowania w społeczeństwie (Bogunia-Borowska, 2006: 109). Proces kształtowania indywidualnej tożsamości coraz częściej opiera się jednak nie na tradycyjnej, formalnej edukacji, lecz na samodzielnej, nieformalnej aktywności jednostki w ramach kultury popularnej. Współczesne teksty medialne i audiowizualne, obecne w tej interdyscyplinarnej przestrzeni, pełnią kluczową funkcję, kształtując wyobrażenia członków społeczeństwa o tym, jak się ubierać, zachowywać, do czego dążyć, czego pragnąć, jak żyć, a nawet kim być. Wraz z rozwojem technologii obszar oddziaływania kultury popularnej staje się coraz bardziej rozległy, a jej znaczenie społeczne rośnie. Różnorodność prezentowanych wzorców, archetypów i stylów życia wymaga jednak nowoczesnych kompetencji w zakresie świadomego odbioru i krytycznej analizy treści. W efekcie świadoma i krytyczna interpretacja zjawisk występujących w kulturze popularnej zyskuje kluczowe znaczenie z perspektywy socjologicznej, kulturoznawczej i pedagogicznej, stając się ważnym, interdyscyplinarnym polem badawczym dla analizy procesu kształtowania współczesnej tożsamości jednostki.

Zbyszko Melosik i Tomasz Szkudlarek (2010: 103) podkreślają, że każdy tekst artystyczny, niezależnie od jego formy czy wartości estetycznej, przekazuje odbiorcom określoną wizję świata. Przyswajając wzorce zachowań i ustalone normy, człowiek jednocześnie uczy się społecznych kodów komunikacyjnych, obejmujących zarówno komunikację werbalną, jak i niewerbalne gesty, symbole oraz znaki (Kargul, 2006: 162-165). Prezentowane przez media wzory zachowań i postaw mogą pomóc odbiorcy w zrozumieniu innych ludzi. Kultura popularna – pełniąc kluczową rolę w procesie komunikacji społecznej – nie narzuca jednak gotowych znaczeń; zamiast tego wzmacnia indywidualne doświadczenia jednostki, wspierając kreowanie jej własnej tożsamości.

Poprzez przekazy emocjonalne, popkultura odzwierciedla znaczenia, które jednostka przypisuje otaczającemu ją światu społecznemu (Jakubowski, 2016: 20-24). Przez pryzmat losów i trudności, z jakimi mierzą się fikcyjni bohaterowie, jednostka nie tylko rozwija zdolność do empatii, lecz także nabywa umiejętności radzenia sobie z codziennymi wyzwaniami (Jakubowski, 2001: 103). Kultura odgrywa kluczową rolę w procesie socjalizacji, przygotowując jednostkę do pełnienia ról społecznych zgodnie z przyjętymi normami i wzorcami zachowań.

Analizując rolę kultury popularnej w procesie socjalizacji i kształtowania tożsamości jednostki, warto uwzględnić także zmiany społeczne, gospodarcze i kulturowe, które zaszły w ostatnich latach. Jak wskazuje Witold Jakubowski (2014: 99), w globalnym świecie, charakteryzującym się różnorodnością kulturową i wielością wzorców, geograficzne pochodzenie oraz związana z nim tradycja przestały być fundamentem tożsamości jednostki. W tym procesie kluczową rolę zaczęły odgrywać osobiste doświadczenia, aktywność w kulturze popularnej oraz świadomy wybór jej elementów, oparty na marzeniach, aspiracjach, możliwościach i cechach charakteru danej osoby. Tempo zmian zachodzących we współczesnej przestrzeni społeczno-kulturowej wymaga jednak od jednostki umiejętności ciągłego redefiniowania stworzonych, indywidualnych znaczeń oraz świadomego balansowania między własną tożsamością a społeczną funkcją kultury, opierającą się na tradycji, określonych wzorcach i uwarunkowaniach biologicznych (Pilawska, 2020: 27).

Opisana powyżej równowaga może być utrzymywana między innymi poprzez różnorodne, kategoryczne rozróżnienia, które, zakorzenione w naturze człowieka, są obecne w każdej kulturze i języku, na przykład w odniesieniu do płci (Truchlińska, 2008: 41). Zgodnie z tradycyjnymi założeniami binaryzmu, kobiety i mężczyźni różnią się od siebie pod względem biologicznym, psychicznym, społecznym i kulturowym, co prowadzi do realizowania przez nich odmiennych ról, przestrzegania różnorodnych norm oraz posiadania specyficznych praw i obowiązków (Gromkowska-Melosik, 2012: 71). Współcześnie, niezależnie od przyjętej perspektywy, całkowita negacja tej dychotomii, która ignorowałaby różnice fizjologiczno-biologiczne, wydaje się niemożliwa. Zasadne jest jednak postawienie pytania o alternatywne perspektywy oraz inne czynniki, które kształtują społeczne postrzeganie przedstawicieli danej płci. Analiza tej kategorii zazwyczaj opiera się na dwóch podstawowych orientacjach. Z punktu widzenia teorii *esencjalistycznej*, kobiecość i męskość jako kategorie określające funkcjonowanie kobiet i mężczyzn w społeczeństwie są zdeterminowane przez cechy genetyczno-biologiczne. To podejście koncentruje się na fizycznych i psychicznych możliwościach oraz ograniczeniach wynikających z płci, przy czym różnice psychiczne są postrzegane jako naturalne konsekwencje uwarunkowań biologicznych. Alternatywną, bardziej złożoną perspektywę oferuje *konstruktywizm społeczny*, który postrzega kobiecość i męskość

jako kategorie tworzone w procesie dyskursywnym, będącym wynikiem społeczno-kulturowych procesów.

Przyjmując tę drugą perspektywę za zasadną, należałoby również dokonać istotnego rozróżnienia definicyjnego pomiędzy rodzajem a płcią (w tym wspomnianą płcią biologiczną i psychologiczną). Aby rozróżnić te trzy wymiary płciowości, język angielski oferuje osobne terminy: *sex*, *gender* i *gender identity* (Dziekanowska, 2008: 58-59). Pierwszy z nich odnosi się do odmienności cech anatomicznych lub fizjologicznych u kobiet i mężczyzn. Drugie pojęcie, które po polsku można przetłumaczyć jako „rodzaj”, odnosi się do płci jako zjawiska społecznego i zostało wprowadzone do opisu zestawów cech oraz właściwości utożsamianych w danej kulturze z kategorią kobiecości i męskości (Chybicka, 2006: 9). Angielski termin *gender identity* odnosi się z kolei do psychologicznego procesu samoidentyfikacji jednostki z jej płcią, co można przetłumaczyć na język polski jako tożsamość płciową. W kontekście kategorii rodzaju, określenia takie jak „kobieta” i „mężczyzna” pełnią funkcję społecznych etykiet przypisywanych na podstawie płci biologicznej. Akceptacja norm, praw i obowiązków związanych z przynależnością do określonego rodzaju płciowego jest fundamentem dla kształtowania się płci psychologicznej. Proces ten obejmuje tworzenie indywidualnych reprezentacji – sieci skojarzeń – które z kolei formują schematy płciowe.

Zdaniem Anny Baty (2006: 271) dziecko od najmłodszych lat, w trakcie procesu socjalizacji, rozwija selektywną schematyczność względem siebie i innych, wybierając wyłącznie te informacje, które są zgodne z jego płcią biologiczną. Na potrzeby przeprowadzonych badań, które zostaną omówione w niniejszym artykule, proponuję modyfikację tego założenia, stwierdzając, że jednostka od najmłodszych lat internalizuje konkretne informacje związane nie tylko z płcią biologiczną, ale także z tożsamością psychologiczną, uwarunkowaniami społecznymi oraz aspektami kulturowymi.

Na podstawie powyżej przedstawionych założeń teoretycznych można stwierdzić, że kategoria *kobiecości*, będąca przedmiotem niniejszych badań, ma charakter dyskursywny oraz jest ściśle związana z różnymi aspektami tożsamości: biologiczną, psychologiczną i kulturową. Oznacza to, że nie istnieje jedna uniwersalna „esencja” kobiecości, a właściwości i cechy, które są jej przypisywane, wynikają z konstruktów społeczno-kulturowych. Odwołując się do teorii Agnieszki Gromkowskiej-Melosik (2002: 17), można przyjąć, że współczesna kobiecość to kategoria dynamiczna, nieustannie konstruowana i rekonstruowana, reprezentowana w różnorodny sposób w zależności od kontekstu czasowego, przestrzennego i kulturowego. W kulturze istnieje wiele odmiennych wersji kobiecości, które kształtują społeczne wyobrażenia i oczekiwania wobec kobiet.

Istotnym pytaniem badawczym staje się więc sposób, w jaki współczesna młoda kobieta osiąga dojrzałość i kształtuje swoją indywidualną tożsamość. Kobieta rodzi się kobietą w sensie biologicznym, genetycznym i fizjologicznym, ale dopiero poprzez

procesy wychowania, socjalizacji i adaptacji kulturowej „staje się” kobietą. Współcześnie, jak zauważa Sandra Bem (2000: 49), kobieta ma możliwość wyboru pomiędzy podporządkowaniem się obowiązującym schematom płciowym (co jest postrzegane jako „kobiecość”), odrzuceniem ich (co może być utożsamiane z „męskością”) lub świadomym przekraczaniem tych stereotypów i kreowaniem *tożsamości androgynicznej*, łączącej cechy uznawane zarówno za męskie, jak i żeńskie. Wybór tej indywidualnej ścieżki jest uwarunkowany zarówno cechami osobowości, wpływami społecznymi, jak i wzorcami prezentowanymi w popkulturze.

Proces internalizacji norm i wartości rozpoczyna się już we wczesnym dzieciństwie, kiedy dzieci kształtują swoje przekonania poprzez interakcje ze znaczącymi innymi, takimi jak rodzice i osoby bliskie (Buczkowski, 1997: 169-171), a także poprzez media, szczególnie filmy i literaturę baśniową. Te fantastyczne opowieści, poprzez historie o fikcyjnych bohaterach, przekazują dzieciom określone postawy, wzorce zachowań oraz wiedzę na temat struktury społecznej, obowiązków i oczekiwań związanych z pełnieniem określonych ról płciowych i kulturowych. Uniwersalność baśni wynika z wykorzystania powtarzalnych motywów i archetypicznych schematów, które od wieków oddziałują na wyobraźnię odbiorców. Zgodnie z zasadą *baśniowego determinizmu*, przedstawiana fantastyczna historia samoistnie dąży do zachowania równowagi i tym samym steruje losem bohaterów, wspierając protagonistę i kierując go ku obronemu celowi (Czernow, 2006: 99-100).

Baśniowy świat charakteryzuje się prostotą zarówno w fabule, jak i w opisach, co wynika z jego uporządkowanej struktury oraz wyraźnych kontrastów. Postaci pozytywne, zarówno pod względem wyglądu, jak i cech charakteru, są ukazywane w sposób idealizowany, stanowiąc jednoznaczny wzór do naśladowania. Bohaterki takie jak księżniczki czy dobre wróżki często przedstawiane są jako piękne, młode kobiety o delikatnych, szlachetnych rysach twarzy, których uroda wpisuje się w powszechnie akceptowane kanony piękna. Ich włosy zazwyczaj są proste, w odcieniach blondu lub czerni, nigdy rude. Z kolei kobiece postaci negatywne są ukazywane jako uosobienie wszelkiego zła, zarówno pod względem fizycznym, jak i moralnym. Zwykle są starsze, brzydkie, leniwe i niegodziwe, a ich wygląd zawiera cechy powszechnie kojarzone z ułomnościami ciała i duszy. Takie dychotomiczne przedstawienie baśniowych kobiet ma na celu jednoznaczne zakodowanie w odbiorcy wyraźnych wartości i norm, które są łatwe do zrozumienia i przekazania (Rutka, 2012: 29).

Dualizm występujący w świecie baśni nierozzerwalnie związany jest z konfliktem, symbolizującym walkę dobra ze złem. Sytuacje konfliktowe, takie jak rywalizacja między rodzeństwem o uznanie ojca lub między młodszą a starszą kobietą (zazwyczaj pasierbicą i macochą) o miano najpiękniejszej, wspomagają proces oceny moralnej i identyfikacji z bohaterem, który poprzez pokonanie rywala uczy się przewyższać

własne słabości i rozwija swoją osobowość na drodze ku osiągnięciu dojrzałości. W magicznych historiach dobry bohater jest przedstawiony w sposób atrakcyjny, charakteryzując się urodą zewnętrzną, wewnętrznym dobrem oraz cnotami, takimi jak odwaga, zaradność i uczciwość. Taka kreacja postaci powoduje, że czytelnik od samego początku utożsamia się z nią i wspólnie przeżywa wszystkie cierpienia, porażki i chwile triumfu. Dramatyczne momenty akcji poruszają emocjonalnie dziecko, pośrednio kształtując jego postawę moralną. Relacja, która tworzy się pomiędzy postacią a czytelnikiem podczas poznawania baśniowej opowieści, oparta na wspólności uczuć (identyfikacji i empatycznym współodczuwaniu), pozwala dziecku na zdobywanie wiedzy o życiu, zaspokajanie potrzeb współuczestniczenia, akceptacji i przynależności oraz na projekcję radosnych lub smutnych uczuć, co prowadzi do zastępczej kompensacji niezaspokojonych potrzeb społeczno-emocjonalnych. Według Katarzyny Krason (2002: 251-252), najczęściej występującymi typami bohaterów w baśniach są: *bohater archetypowy*, stanowiący wzór postępowania; *bohater transformujący*, który pokonuje długą i trudną drogę, by na końcu odnieść zwycięstwo; oraz *bohater-translator*, który poprzez swoje działania uwypukla różnice między dobrem a złem. Proces identyfikacji z pozytywną postacią często wspiera również baśniowa fabuła, w której bohater, podobnie jak dziecko w okresie dorastania, przechodzi pewną drogę.

Istnieje także wiele innych kryteriów podziału baśni. Znany psycholog i terapeuta dziecięcy Bruno Bettelheim proponuje na przykład, by dzielić opowieści baśniowe na te, które są świadomie i nieświadomie odbierane przez odbiorcę (Bettelheim, 1996: 373). Badania nad odkrywaniem wspomnianych zasad baśniowego świata prowadził także znany folklorysta Włodzimierz Propp, który w swojej książce *Morfologia bajki magicznej* (Propp, 2011) porównał 100 narracji z bajek magicznych, wyodrębniając 31 *funkcji* oraz odkrywając formalno-strukturalne zasady rządzące ich kolejnością. Zgodnie z jego teorią, każda baśń rozpoczyna się *funkcją odejścia*, a kończy *funkcją wesela*. Między nimi pojawiają się różnorodne funkcje, które choć mogą przybierać różne formy w zależności od fabuły, zawsze zachowują określoną kolejność. Propp wyodrębnił także siedem typów bohaterów, zwanych *křęgami działań*, które klasyfikują postacie według ich ról w narracji (Propp, 2011: 91-93). Strukturalna teoria uniwersalnych schematów bajki magicznej, stworzona przez Proppa, niezmiennie fascynuje badaczy z różnych dziedzin, niezależnie od upływu czasu. Jej ponadczasowy charakter sprawia, że klasyfikacja ta może być używana nie tylko do analizy cech gatunkowych bajki, ale także do badania innych form sztuki, takich jak ich filmowe adaptacje baśni. W przedstawionych wynikach badań interpretacyjnych przedstawię, w jaki sposób teoria Proppa może służyć jako narzędzie do analizy strukturalnej współczesnych baśni filmowych.

Współczesne baśnie filmowe odgrywają szczególną rolę w procesie socjalizacji i adaptacji kulturowej jednostki. Te intermedialne opowieści stanowią wizualne odzworowanie tradycyjnych narracji, znanych z baśni ludowych i literackich, oferując dzieciom i młodzieży silne wzorce do naśladowania. W ostatnich latach szczególną popularność zdobyły nowe adaptacje klasycznych baśni, które proponują odbiorcom „symboliczną grę” z dobrze znanymi motywami, strukturami fabularnymi oraz wartościami aksjologicznymi. Według Jacka Zipesa współczesne utwory baśniowe można podzielić na dwie kategorie: *duplikaty*, które powielają znane motywy, oraz krytyczne *dekonstrukcje*, odzwierciedlające postmodernistyczne podejście (Zipes, 1994: 9-10). Nowoczesne baśnie – określane mianem *postmodernistycznych* (Kostecka, 2014) – nie tylko przekraczają granice klasycznych gatunków, ale także wytyczają własne ścieżki, aby dotrzeć do współczesnego widza, zdominowanego przez dynamiczne tempo życia. Ich głównym celem jest poruszenie odbiorcy na poziomie emocjonalnym i moralnym. W przeciwieństwie do dawnych filmowych baśni, które opierały się na zasadach uproszczonego realizmu¹ (Sitkiewicz, 2009: 224-229), uniwersalnych tematach zaczerpniętych z literackich pierwowzorów oraz jednowymiarowych postaciach promujących tradycyjne wartości moralne, baśnie postmodernistyczne oferują bardziej złożoną refleksję nad wzorcami kobiecości i męskości, które są bardziej aktualne dla krytycznego, refleksyjnego i dojrzałego widza (Kwiatkowska, 2016: 182).

Współczesny uczestnik kultury, zanurzając się w świat baśni, pragnie samodzielnie odkrywać głębsze znaczenia, kierując się własnymi doświadczeniami, emocjami, wiedzą i umiejętnościami. Postmodernistyczne baśnie oferują taką możliwość, zapraszając odbiorcę do „gry” w dekodowanie metaforycznych znaczeń. Zdaniem Weroniki Kosteckiej (2014: 21-56) za charakterystyczne cechy współczesnych baśni postmodernistycznych należy uznać: *zabiegi parodystyczne, przeobrażenia w sferze aksjologii, autotematyzm* (rozumiany jako samoświadomość istnienia baśniowego scenariusza lub nawiązywanie do innych tekstów, nurtów, gatunków), *intertekstualne gry* oraz *większą złożoność charakterologiczną postaci*.

Opisane tu współczesne baśnie charakteryzują się różnorodną strukturą i złożonością. Opowiedziane w nich historie nadal jednak w różnym stopniu nawiązują do tradycyjnych motywów znanych z klasycznych baśni ludowych i literackich. Tradycyjne funkcje, choć zachowane, często pojawiają się w nowym układzie, co dodaje głębi

¹ Początkowo termin ten odnosił się do klasycznych, animowanych baśni filmowych produkcji Wytwórni Walta Disneya, w których postacie, mimo zachowania autentyczności ruchu i proporcji ciała zgodnych z rzeczywistością fizyczną, były pozbawione zbędnych detali. Taki zabieg miał na celu uproszczenie obrazu, co sprawiało, że wiele elementów graficznych nabierało charakteru symbolicznego. Schematyczny rysunek skupiał uwagę widza na kluczowych elementach, jednocześnie utrzymanie realistycznej konwencji zwniało odbiorcę z konieczności interpretowania wszystkich pojawiających się na ekranie kształtów i obrazów.

i komplikacji fabule. Klasyczni bohaterowie, wzbogaceni o złożone portrety psychologiczne, pozostawiają odbiorcy przestrzeń do indywidualnej oceny ich działań, jednocześnie skłaniając do refleksji – zgodnie z zasadą moralnego relatywizmu. Współczesne baśnie coraz częściej koncentrują się na wewnętrznych konfliktach bohaterów, co przesuwa główny punkt ciężkości na złożoność ich osobowości.

Te zmiany w strukturze baśni wpływają na przekaz wartości, norm i wzorców zachowań, które kształtują proces kreowania tożsamości jednostki na podstawie bardziej skomplikowanych narracji. Aby zilustrować wspomniane zmiany, niniejszy artykuł koncentruje się na analizie relacji i postaw ujawniających się w zachowaniach głównej bohaterki jednej z popularnych współczesnych postmodernistycznych baśni filmowych pod tytułem *Cruella*. Bohaterka, poprzez wewnętrzny konflikt, dąży do osiągnięcia dojrzałości i wykreowania własnej, indywidualnej tożsamości.

Problematyka postmodernistycznej baśni i metodologia badań

Na podstawie przedstawionego tła teoretycznego, w niniejszym artykule przeprowadziłam jakościowe badania interpretacyjne na przykładzie współczesnej, popularnej postmodernistycznej baśni filmowej pod tytułem *Cruella* w reżyserii Craiga Gillespiego z 2021 roku (Gillespie reż., 2021). Film ten opowiada o początkach jednej z najbardziej znanych i stylowych negatywnych bohaterek – Cruelli De Mon, pochodzącej z powieści *101 dalmatyńczyków* autorstwa Dodie Smith z 1956 roku oraz jej późniejszej animowanej ekranizacji z 1961 roku nakręconej przez Wytwórnię Walta Disneya (reż. Hamilton Luske i Clyde Geronimi).

Zgodnie z koncepcją Ryszarda Nycza i Patrycji Pokory, można uznać, że stworzenie osobnej opowieści o stopniowej przemianie spokojnej i posłusznej Estelli w ekscentryczną, egoistyczną, lecz genialną Cruellę stanowi przykład popkulturowego *apokryfu* (Nycz, 1993; Pokora, 2013: 220-222), który wykorzystuje potencjał tej popularnej antagonistki. Interesująca jest także struktura samej historii, gdzie informacje są przekazywane widzowi stopniowo, zgodnie z koncepcją *rozumienia przyłączonego* opisaną przez Henry'ego Jenkinsa (2007: 122). Powolne odkrywanie złożonej osobowości Estelli, która dorasta na oczach widzów i stopniowo przemienia się w Cruellę, sprawia, że tę opowieść – będącą jednym z nielicznych filmów Disneya, w którym antagonistka jest główną bohaterką² – można analizować jako historię o kreowaniu własnej tożsamości.

² Drugą popularną baśnią filmową są *Czarownica* (2014, reż. R. Stromberg) i *Czarownica 2* (2019, reż. J. Rønning) z Angeliną Jolie jako Diabolina ze *Śpiącej Królowny* (1959, reż. C. Geromini).

Głównym pytaniem badawczym, na które starałam się odpowiedzieć w niniejszym artykule, było zrozumienie indywidualnej ścieżki dojrzewania głównej bohaterki, jaką przebyła w drodze do osiągnięcia dorosłości. Analiza procesu przemiany Estelli w Cruellę, rozpatrywana z perspektywy jej relacji z innymi postaciami oraz jej wewnętrznego konfliktu, stanowi kluczową przestrzeń badawczą, ukazującą znaczenie indywidualizmu, samoświadomości i samoakceptacji w kształtowaniu dojrzałej tożsamości psychologicznej, społeczno-kulturowej oraz płciowej. Współczesne, postmodernistyczne baśnie, które – jak wykazałam – prezentują bardziej złożone i pogłębione charakterystyki postaci, różnią się od klasycznych baśni ludowych i literackich, podkreślając rolę indywidualnych wyborów oraz wewnętrznych procesów psychicznych w rozwoju bohatera. Przeprowadzona analiza filmoznawcza koncentrowała się zatem na złożonych relacjach głównej bohaterki filmu (Estelli/Cruelli) z innymi postaciami oraz na jej wewnętrznym konflikcie, który stanowi współczesną metaforę procesu dojrzewania, symbolizowanego w filmie poprzez transformację Estelli z łagodnej dziewczyny w zbuntowaną Cruellę.

W poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie zastosowałam technikę analizy treści, opartą na metodzie przeszukiwania archiwów w celu pozyskania danych jakościowych³. W antropologicznym ujęciu dokument jest rozumiany jako każdy materialny ślad działalności człowieka, a współcześnie pojęcie to obejmuje również materiały wizualne i audiowizualne. Zdaniem Elżbiety Kalinowskiej (2001), technika analizy treści stanowi sposób symbolicznego wnikania w znaczenia każdego, wielowarstwowego przekazu, który może być odczytywany i interpretowany na wiele sposobów. Tak rozumiana i przeprowadzona refleksyjno-krytyczna analiza poszukiwania znaczeń w filmie *Cruella* umożliwiła mi wieloaspektowe podejście do tematu, uwzględniające prezentowane wartości, kontekst społeczno-kulturowy oraz wnioski wyciągnięte na podstawie przeprowadzonych badań. Dokonując interpretacji wybranej opowieści filmowej, chciałam odkryć to, co pozostając niewypowiedziane i „ukryte” pomiędzy baśniowymi wątkami, jednocześnie jest istotne z perspektywy kreowania współczesnej kobiecej tożsamości. W artykule skoncentrowałam się na analizie relacji głównej bohaterki filmu (Estelli/Cruelli) zarówno z innymi postaciami, jak i z dychotomicznymi aspektami jej własnej, złożonej tożsamości. Tak przeprowadzona interpretacja pozwoliła na głębsze zrozumienie interakcji między bohaterką a otaczającym ją światem, jednocześnie umożliwiając refleksję nad wewnętrznymi konfliktami, które kształtują jej rozwój i stopniowo prowadzą do wypracowania indywidualnej, dojrzałej tożsamości w procesie dorastania.

³ Przyjmuję, że analiza treści jest techniką badawczą, wpisującą się w jakościową metodę przeszukiwania archiwów (Krippendorff, 2004).

***Cruella* (Gillespie reż., 2021) jako baśniowa metafora dojrzewania przez konflikt**

Film *Cruella* (Gillespie reż., 2021) Wytwórni Walta Disneya, opowiadający o początkach kariery tytułowej bohaterki, reinterpretuje jej późniejsze, negatywne zachowania (znane z literackiego pierwowzoru i wcześniejszych adaptacji filmowych) w kontekście jej relacji z innymi postaciami. Twórcy zdecydowali się na wyeksponowanie emocji, oczekiwań i postaw bohaterów głównie poprzez dialogi, podczas gdy warstwa wizualna odgrywa rolę wspierającą. Zgodnie z opisywanymi zasadami baśni postmodernistycznej, historia przedstawiona przez australijskiego reżysera Craiga Gillespiego jest: intergatunkowa, zróżnicowana pod względem relacji między postaciami i skierowana do szerokiej publiczności.

Przyjaźń łącząca główną bohaterkę z Horacym i Jasperem to prosta, szczerza relacja, przypominająca klasyczne baśniowe więzi między protagonistami a ich lojalnymi, magicznymi pomocnikami, którzy – zgodnie z metodologią Proppa – pełnią różne funkcje, w tym przewidywanie przyszłości na podstawie posiadanych informacji, znane jako *wieszczanie* (Propp, 2011: 78-79). Ta warstwa opowiadanej historii jest adresowana szczególnie do młodszych widzów. Z kolei emocjonalnie złożona więź między Estellą a jej biologiczną matką, ze względu na kryminalny wątek, wprowadza element „gry międzygatunkowej”, która angażuje dorosłych widzów, dostarczając im intensywnych doświadczeń zmysłowych, na co zwraca uwagę Bogusław Skowronek (2017: 167-168), nazywając to *dreszczem emocji*. „Uwewnętrzniona” relacja między spokojną Estellą a mroczną Cruellą stwarza również przestrzeń do osobistych poszukiwań i odpowiedzi na pytania dotyczące ludzkiej psychiki, co można interpretować jako bezpośrednie potwierdzenie opisywanego psychologicznego potencjału medialnych elementów kultury popularnej, w procesie kształtowania własnej tożsamości jednostki (Jakubowski, 2012: 114-123).

Film *Cruella* wytwórni Walta Disneya rozpoczyna się od przedstawienia relacji Estelli z jej przybraną matką, Catherine. Kobieta, samotnie wychowując córkę, starała się zapewnić jej jak najlepszą edukację oraz zachęcić do rozwijania jej pasji. Pragnąc uchronić dziewczynkę przed odrzuceniem społecznym, Catherine namawiała ją do przestrzegania oczekiwań otoczenia. Wymagając od Estelli cech, takich jak łagodność, uprzejmość i opanowanie, matka starała się wychować ją zgodnie z normami zapisanymi jej płci biologicznej (Kosakowska, 2006: 91). Dostrzegając mroczną – z jej perspektywy „męską” – stronę osobowości córki, Catherine usiłowała stłumić wszelkie przejawy nieposłuszeństwa, co widoczne jest w przytoczonym fragmencie ich rozmowy w drodze do szkoły:

Catherine: I pamiętaj, masz takie same prawa jak inni, niech się cieszą, że tu chodzisz.

Estella: Wiem przecież.

Catherine: Hej, co powiesz, gdy Cruella będzie chciała przejąć nad Tobą kontrolę?

Estella: Dzięki za odwiedzinę, ale teraz lepiej idź.

Catherine: Właśnie, i ładnie się z nią pożegnaj.

Estella: Do widzenia, Cruello (Gillespie reż., 2021: 01:32-01:43).

Powyższy dialog, symbolicznie przedstawiający proces socjalizacji, wyraźnie ekspozuje stosunek córki do matki. Przywiązana do kochającej Catherine, Estella posłuszenie wykonuje jej polecenia, tłumiąc w sobie „bunt”, który – zgodnie z narracją Cruelli – od początku miał wymiar ideologiczny, a nie personalny, jako sprzeciw wobec represyjnych zasad funkcjonowania świata. Ten krótki komentarz bohaterki zapowiada jej przyszłą nonkonformistyczną postawę wobec społecznie ustalonych norm, wynikających z binarnego podziału płci oraz kulturowo ugruntowanych narracji, które określają styl życia jednostek. Zachowanie Estelli można zatem interpretować nie tylko jako przykład tożsamości androgynicznej, charakterystycznej dla bohaterów baśni postmodernistycznych, ale również jako jawne ideologiczne i autotematyczne nawiązanie do nurtu postmodernizmu.

Relacja Estelli z Catherine zapewniła jej siłę i pewność siebie, by stawić czoła nieprzychylnemu otoczeniu, które oceniało ją na podstawie jej oryginalnego wyglądu. Poświęcenie Catherine miało zarówno wymiar symboliczny, jak i fizyczny, co czyni ją postacią zbliżoną do archetypicznej „dobrej matki” znanej z baśni, takich jak *Kopciuszek* czy *Królowna Śnieżka* (Pilawska, 2019: 192-193). Przykładem tego poświęcenia była decyzja Catherine o przeprowadzce z małego miasta do Londynu, co wiązało się z porzuceniem znanego otoczenia i ugruntowanej pozycji dla dobra dziecka.

Późniejsze wydarzenia, które prowadzą do śmierci Catherine, można interpretować jako konsekwencję wcześniejszego, społecznie nieakceptowanego zachowania Estelli. W baśniowym świecie, zgodnie z teorią *morfologii bajki magicznej* Proppa, każde nieposłuszeństwo lub złamanie zakazu przez głównego bohatera musi zostać ukarane przez antagonistę – odebraniem cennego przedmiotu, zranieniem magicznego pomocnika lub śmiercią członka rodziny (Propp, 2011: 32-33). Matka Estelli, po tym jak dziewczynka złamała nakaz pozostania w bezpiecznej przestrzeni (w filmie symbolizowanej przez samochód), musi zginąć, aby przywrócić równowagę w baśniowym świecie. Fizyczne poświęcenie Catherine podkreśla jej rolę jako „dobrej” postaci w opowieści, jednocześnie wzmacniając znaczenie wcześniejszych rozmów i pouczeń, które przekazywała córce – wpływając na późniejsze zachowanie Estelli. Dziewczynka, doceniając poświęcenie matki, początkowo stara się sprostać jej oczekiwaniom, odczuwając silne poczucie winy za jej śmierć.

Więź łącząca Estellę z jej przybraną matką, Catherine, ujawnia także pierwsze przejawy konfliktu między dwiema stronami osobowości bohaterki. Estella, starając się sprostać oczekiwaniom zmarłej opiekunki, stara się tłumić swoją mroczną stronę – Cruellę. Ta wewnętrzna walka o dominację staje się źródłem ukrytego konfliktu w umyśle bohaterki. Pragnienia i ambicje Cruelli, które są sprzeczne z planami Estelli oraz życzeniami jej matki, prowadzą do narastającej frustracji. Ostateczne przejęcie kontroli przez Cruellę można zatem interpretować jako symboliczne złamanie zasad baśniowego świata i kolejne naruszenie nakazu matki, za co Estella musi zapłacić – co symbolizuje jej „pogrzeb” pod koniec filmu.

Zgodnie z teorią Proppa, kara za złamanie zakazu przez główną bohaterkę (*funkcja VIII*) „uruchamia akcję baśni, kończąc jej część początkową” (Propp, 2011: 32). Nieprzygotowana do samodzielnego życia Estella decyduje się kontynuować plan matki i udaje się do Londynu wraz ze swoim psem, który, zgodnie z *funkcją IX* Proppa, pełni funkcję magicznego pomocnika, wspierającego protagonistkę (Propp, 2011: 49). W Londynie spotyka Jaspera i Horacego, którzy również mogą być zakwalifikowani jako baśniowi pomocnicy – analogiczni do krasnoludków lub dobrych wróżek, przysparzających sierotę po stracie matki.

Różnorodność charakterów pomiędzy bohaterami wskazuje na intertekstualność samej baśni. Zabawny i nieporadny Horacy wprowadza element komediowy, natomiast inteligentny i wrażliwy Jasper, okazując współczucie Estelli, buduje z nią silną więź opartą na wspólnocie doświadczeń – cechę charakterystyczną dla melodramatu. Wspólne działania tej grupy bohaterów odwołują się natomiast do konwencji komedii kryminalnej, w której sprytni złodzieje nieustannie wymykają się stróżom prawa. Ich działania stanowią istotne tło do interpretacji relacji między nimi. Bezpieczna przestrzeń stworzona przez Horacego i Jaspera, której fizycznym odzwierciedleniem jest mieszkanie na poddaszu, umożliwia głównej bohaterce swobodny rozwój osobowości poprzez realizację swoich pasji. Działania Jaspera, które ostatecznie pozwalają Estelli spełnić swoje marzenia, potwierdzają jego rolę jako baśniowego pomocnika. Wkroczenie Estelli do świata mody symbolizuje początek jej podróży (*funkcja XI* według Proppa), prowadząc do przekroczenia baśniowej granicy między światem realnym a magicznym, co objawia się jej przemianą w Cruellę zarówno pod względem wyglądu, jak i charakteru. Z tej perspektywy początkowa aktywność Jaspera jako pomocnika sprowadza się do wręczenia bohaterce magicznego środka (Propp, 2011: 45) – znalezionej ogłoszenia o pracę – który umożliwia jej dalsze, samodzielne działania.

Otrzymywanie pomocy od towarzyszy stopniowo wpływa na zachowanie Estelli, która zbliżając się do granicy między światem realnym a magicznym (symbolizującym jej przemianę w Cruellę), zaczyna inaczej traktować swoich dotychczasowych przyjaciół. W miarę jak rozwija swoje umiejętności, Estella zaczyna intelektualnie przewyższać

swoich towarzyszy z dzieciństwa. Rosnąca „dysproporcja” między nimi – będąca odzwierciedleniem jej stopniowej przemiany – ostatecznie prowadzi do degradacji tych postaci w roli pomocników. Choć nadal wykonują powierzone im zadania, emocjonalnie oddalają się od Estelli.

Podobną rolę w relacji z główną bohaterką odgrywa jej szkolna przyjaciółka, Anita Darling. Dostrzegając piękno w złożonej osobowości Estelli, Anita okazuje jej przyjaźń i wsparcie zarówno w szkole, jak i w dorosłym życiu. Akceptując porywczy temperament projektantki oraz jej błyskotliwe, szczere komentarze, dziennikarka dobrowolnie podejmuje współpracę z Estellą. W miarę rozwoju fabuły lojalność Anity zostaje wystawiona na próbę, gdy Baronessa próbuje odkryć prawdziwą tożsamość swojej rywalki. Zgodnie z baśniową konwencją, która nagradza bohaterów za uczciwość i wierność, postawa Anity zostaje nagrodzona (Krasoń, 2002: 251-252). Na końcu filmu Anita otrzymuje małego dalmatyńczyka, co stanowi wyraźne nawiązanie do historii przedstawionej w animacji z 1961 roku. Tajemniczy sposób, w jaki zostaje obdarowana – w zagadkowym pudełku, sugerującym, lecz niewskazującym jednoznacznie na Cruellę jako nadawcę – odwołuje się do kluczowej roli losu w baśniach, zgodnie z zasadą *baśniowego determinizmu* (Czernow, 2006: 99-100).

Najbardziej wyeksponowaną relacją w fabule filmu jest więź łącząca Estellę (a później Cruellę) z jej biologiczną matką, Baronessą. Stopniowo rozwijająca się relacja między bohaterkami staje się kluczowym tłem dla procesu dojrzewania Estelli, symbolizowanego w filmie przez jej wewnętrzny konflikt, który ostatecznie prowadzi do przemiany w Cruellę. Analizując osobowość bohaterki z perspektywy baśniowego dualizmu, można zauważyć, że różnice w charakterach, aspiracjach i marzeniach Estelli oraz Cruelli znajdują odzwierciedlenie w ich odmiennym podejściu do Baronessy. Antagonistka, będąca jednocześnie biologiczną matką głównej bohaterki, początkowo wzbudza podziw nieśmiałej Estelli, by ostatecznie stać się największym wrogiem Cruelli.

Łagodna i dobra Estella jest zafascynowana Baronessą i światem mody, który ta reprezentuje. Silna postawa antagonistki imponuje Estelli, która – będąc w wewnętrznym konflikcie – szuka jej aprobaty, aby zewnętrze potwierdzić swoją wartość, zaniżoną przez poczucie winy za śmierć przybranej matki. Jednak po symbolicznej przemianie stosunek Estelli do Baronessy ulega diametralnej zmianie. Cruella, poznawszy tajemnicę morderstwa popełnionego przez Baronessę, przekształca swoje dotychczasowe poczucie winy w złość, co wpływa na jej nowe marzenia i ambicje.

Zachowanie głównej bohaterki względem Baronessy można interpretować z dwóch perspektyw. Po pierwsze, traktując jej zachowania jako przejawy dwóch odrębnych postaci, można dostrzec nawiązanie do alegorycznych archetypów brata i siostry z baśni braci Grimm, które według Bettelheima symbolizują dwie przeciwstawne strony ludzkiej natury (Bettelheim, 1996: 135-136). Po drugie, pragnienie zemsty na arystokratce

symbolizuje dążenie Cruelli do władzy, która w baśniowym świecie oznaczałaby osiągnięcie sukcesu życiowego i osiągnięcie dojrzałości (Bettelheim, 1996: 320). W świecie Cruelli to osiągnięcie sukcesu jest odzwierciedlone przez zdobycie pozycji ikony mody.

Poza tym zmienna relacja głównej bohaterki z jej biologiczną matką, Baronessą, może być interpretowana jako odwołanie do wczesnego „edypalnego” etapu rozwoju dziecka, kiedy postać matki zostaje „rozszczepiona” na dwie przeciwstawne osobowości: dobrą, kochającą opiekunkę z okresu „przededypalnego” oraz złą, niegodziwą macochę, która staje się podświadomą reakcją na aktualne wewnętrzne konflikty dziecka (Wójcik-Dudek, 2014: 30). Taką interpretację sugeruje kilka szczegółów zawartych w filmie. Po pierwsze, zachowanie Baronessy przejawia archetypowe cechy typowe dla klasycznych baśniowych antagonistów. Przekonana o swojej wyjątkowości, arystokratka nie ufa nikomu, przypisując innym negatywne cechy charakteru. Jej postawa jednoznacznie wskazuje, że w baśniowym świecie niegodziwość – podobnie jak dobroć – jest wszechobecna i nierozzerwalnie związana z niedojrzałością emocjonalną, społeczną lub płciową (Bettelheim, 1996: 309-310). Posiadana władza i pozycja nie chronią jednak niedojrzałej bohaterki przed ostateczną klęską, co w filmie symbolizuje jej aresztowanie – uwspółcześniona wersja kary za niegodziwe postępowanie baśniowej złej macochy. Dodatkowo, postać Baronessy, podobnie jak klasyczna zła macocha, nie posiada własnego imienia i jest definiowana wyłącznie przez swoją pozycję w hierarchii społecznej. Sugeruje to również zakończenie historii, w którym Cruella, pokonując Baronessę, odzyskuje należną jej pozycję społeczną, tytuł oraz majątek. Zgodnie z konwencją filmowej baśni, można uznać, że jest to klasyczne zakończenie opowieści, w której biedna dziewczyna, pokonując złą królową, zdobywa władzę i osiąga sukces społeczny dzięki swojej mądrości i sprytowi, wspierana przez wiernych przyjaciół (Bettelheim, 1996: 320).

Zanim jednak główna bohaterka osiągnie ostateczne zwycięstwo, musi przejść długą drogę – symboliczne dojrzewanie wewnętrzne – aby pokonać swoją rywalkę i zaakceptować złożone aspekty swojej osobowości. Pierwsza konfrontacja ze złą macochą następuje zbyt wcześnie, co jest widoczne w zachowaniu Cruelli podczas Biało-Czarnego Balu. Przywdziewając biało-czerwoną suknię, Cruella wyraźnie eksponuje swój wewnętrzny konflikt. Zgodnie z kulturowymi kodami, kolor biały symbolizuje czystość i niewinność, podczas gdy czerwony oznacza krew i namiętność. Strój może zatem symbolizować wewnętrzną walkę bohaterki pomiędzy dziecięcą niewinnością (Estellą) a budzącą się w niej kobiecością (Cruellą).

Pomimo zewnętrznej pewności siebie, widocznej w odważnym stroju, brawurowym zachowaniu wobec gości i zadziornym tonie głosu, Cruella odczuwa niepewność podczas rozmowy z Baronessą. Jej wypowiedzi, pełne ozdobników i wypełniaczy, wskazują na próbę zyskania czasu podczas odpowiadania na wnikliwie pytania antagonistki. Widoczna chęć zaintrygowania Baronessy przez Cruellę może być również

odczytywana jako próba odbudowania własnej wartości. Takie zachowanie bohaterki, w połączeniu z noszeniem czerwieni, można interpretować jako zbyt wczesną próbę osiągnięcia dojrzałości.

Od momentu balu, który symbolizuje wkroczenie bohaterki na ścieżkę ku dorosłości, Cruella stopniowo zaczyna dominować nad spokojną i opanowaną Estellą. Proces ten odzwierciedla się nie tylko w zmianach wyglądu bohaterki, ale także w jej relacjach z Baronessą. Estella, ukrywając swoją prawdziwą tożsamość, zaczyna buntować się przeciwko swojej szefowej i biologicznej matce, okazując brak szacunku – spóźnia się do pracy i złośliwie krytykuje jej projekty. Praca, którą kontynuuje, staje się dla niej polem walki, gdzie rywalizacja „o miano najpiękniejszej” z balu przenosi się na inną płaszczyznę.

Bohaterka stara się zemścić na Baronessie poprzez modę, a jej kreacje, wyraźnie różniące się od stylu arystokratki, symbolizują różnice między nimi: zarówno w charakterach, jak i w pokoleniowych oraz ideologicznych perspektywach. Klasyczne i eleganckie stroje Baronessy odzwierciedlają jej wewnętrzne opanowanie i powściągliwość, podczas gdy emocjonalne rozdarcie Cruelli wyraża się w odważnych, awangardowych stylizacjach, często wspartych dodatkową, spektakularną oprawą. Kontrowersyjne wystąpienia projektantki mają jeden cel – sprowokowanie Baronessy do rywalizacji, co symbolizuje klasyczną baśniową walkę o pozycję kobiet w świecie wymiany społecznej.

Do baśniowej walki o społeczną pozycję kobiet nawiązuje również zachowanie Baronessy. Główna antagonistka, pełniąca połączone role archetypowej matki, macochy i Złej Królowej, podejmuje modowe wyzwanie rzucone przez młodszą rywalkę. Jej zazdrość oraz pragnienie bezwzględnej dominacji w świecie mody symbolizują z jednej strony lęk przed utratą znaczącej pozycji w społeczeństwie, gdzie młodość i wygląd zewnętrzny są utożsamiane z kobiecością (Pilawska, 2019: 195), a z drugiej odzwierciedlają matczyną obawę przed pozwoleniem dziecku na osiągnięcie dojrzałości, co David Field określa mianem rodzicielstwa uwikłanego (Field, 1996). Srebrna suknia Baronessy, przypominająca rycerską zbroję, przygotowuje ją na walkę i finałową konfrontację. Bal jest dla antagonistki punktem kulminacyjnym, po którym – zgodnie z dualistyczną naturą baśni – porzuca wszelkie moralne zasady, uwydatniając swoją niegodziwość (Bettelheim, 1996: 31). W miarę jak dynamika baśniowego świata narasta, a Estella stopniowo osiąga dojrzałość, przemoc i agresja stają się coraz bardziej widoczne w zachowaniu antagonistki, co ostatecznie prowadzi do próby morderstwa. Scena pożaru w mieszkaniu Cruelli stanowi symboliczny punkt kulminacyjny ich wzajemnej rywalizacji, podkreślając dramatyczne napięcie i eskalację konfliktu między bohaterkami.

W tej współczesnej baśni filmowej droga antagonistki do upadku została przedstawiona w sposób niekonwencjonalny. Kiedy Baronessa odkrywa prawdziwą tożsamość

swojej córki, podejmuje próbę manipulacji, okazując fałszywe uczucia, co stanowi realizację *VI funkcji* według teorii Proppa (2011: 39). W przeciwieństwie do klasycznych schematów baśni, zachowanie Cruelli w tej scenie ukazuje złożoność jej wewnętrzного konfliktu. Pierwsza reakcja bohaterki na czuły gest Baronessy zdradza emocjonalne poruszenie, co można odczytać jako przejaw jej wewnętrznej walki między dwoma stronami swojej tożsamości. Jej wygląd podczas konfrontacji, nawiązujący do wizerunku Estelli, sugeruje, że Cruella symbolicznie pozwala na ujawnienie emocji. Podstęp Baronessy zagłusza jednak te uczucia, a Cruella ponownie przejmuje kontrolę, płynnie przechodząc do realizacji zaplanowanego zadania.

Działania Baronessy, w tym zrzucenie córki z urwiska, które jest powtórzeniem wcześniejszej sceny morderstwa służącej, nawiązują do tradycyjnego motywu trzech prób w baśni. Ostateczne ukaranie Baronessy więzieniem, zamiast brutalną śmiercią, wprowadza interesujący kontrast w opowieści, podkreślając moralne dylematy głównej bohaterki. Cruella, inscenizując własną śmierć, symbolicznie żegna się z Estellą, kończąc proces dojrzewania i kształtowania swojej dorosłej tożsamości. Jej ostateczne odrodzenie jako pewna siebie i zdeterminowana kobieta o złożonej, *androgenicznej* osobowości, podkreśla, że sukces i dorosłość w tej opowieści są wynikiem świadomego wyboru oraz umiejętności integracji różnych, złożonych aspektów swojej wewnętrznej natury.

Przemiana Estelli w Cruellę: metafora dojrzewania i redefinicji nowoczesnej kobiecości

Nowoczesna baśń o losach Estelli i Cruelli to metaforyczna opowieść o odkrywaniu i kształtowaniu indywidualnej tożsamości, która jest nieodłącznym elementem procesu dojrzewania. Główna bohaterka, Estella, na swojej drodze do dorosłości musi stawić czoła nie tylko zewnętrznym przeciwnościom, ale także wewnętrznym konfliktom. Film ukazujący początki kariery Cruelli De Mon to fascynująca, magiczna historia osadzona w świecie mody, gdzie kreatywność i wyobraźnia bohaterki stają się kluczem do jej ostatecznej samorealizacji. Moda jest dla Cruelli nie tylko środkiem do osiągnięcia sukcesu i sławy, ale również podstawowym językiem, poprzez który wyraża swoje doświadczenia, emocje oraz aspiracje. Ta przestrzeń pozwala jej na odkrywanie i późniejsze eksponowanie swojej kobiecej dojrzałości, akcentując transformację z nieśmiałej Estelli w pewną siebie, odważną Cruellę. Świadome korzystanie z mody jako elementu kultury popularnej, zgodnie z teorią Jakubowskiego, pozwala bohaterce eksponować własną tożsamość, która wciąż się kształtuje w procesie dojrzewania (Jakubowski, 2016: 23).

Nowoczesna baśń o Estelli i Cruelli ukazuje problemy związane z dojrzewaniem i kreowaniem własnej, dorosłej tożsamości. Estella, pozostawiona sama sobie, musi najpierw dostosować swoje zachowanie do oczekiwań społecznych i znaleźć swoje miejsce

w grupie, aby stopniowo rozwijać swoją niezależność zarówno w relacjach z innymi, jak i w sferze zawodowej. Zgodnie z teorią Goffmana dotyczącą kształtowania tożsamości społecznej, tożsamość jednostki jest w dużej mierze odbiciem norm i oczekiwań społecznych, co pozwala jej funkcjonować jako pełnoprawny członek społeczeństwa (Goffman, 1981: 47-60). Społeczne zachowania Estelli motywowane są więc potrzebą dopasowania się do wymagań otoczenia. W kontekście baśniowej metaforyki można je także interpretować jako realizację początkowych wskazówek zmarłej matki. Normy i wartości przekazywane przez Katherine odzwierciedlają proces konwencji socjalizacji dziewczynek, jak opisuje to Alicja Baluch, gdzie od najmłodszych lat uczone są one, że brak okazywania negatywnych emocji oraz indywidualnych pragnień jest równoznaczny z „byciem grzeczną”, a podporządkowanie się innym – z „byciem dobrą” (Baluch, 1993: 34).

Katherine, świadoma buntowniczej natury swojej córki, stara się zapewnić jej społeczną akceptację także poprzez naukę unikania konfrontacji, które mogłyby prowadzić do konfliktów. Jednak presja nałożona przez matkę, w połączeniu z mroczną stroną osobowości Estelli, prowadzi do wewnętrznego konfliktu, który ostatecznie skutkuje złamaniem nakazów. Po śmierci matki, Estella stara się spełniać jej oczekiwania, próbując stłumić narastający wewnętrzny konflikt – symbolizujący początek procesu dojrzewania. Pragnienie dostosowania swojego zachowania do oczekiwań innych powoduje, że Estella uczy się nosić „maski”, które będzie przybierać w różnych sytuacjach społecznych, na przemian „ukrywając” wybraną stronę swojej osobowości.

Jednak w miarę jak Estella dojrzewa, narastający konflikt wewnętrzny między jej społeczną maską a prawdziwym ja – uosabianym przez Cruellę – prowadzi do ostatecznego buntu przeciwko nakazom i oczekiwaniom społecznym. To w tej walce wewnętrznej, pełnej niepokoju i sprzeciwu, Estella odkrywa swoją autentyczną tożsamość, akceptując zarówno swoje mroczne, jak i jasne strony. Proces ten podkreśla, że dojrzałość nie jest czymś, co można przyspieszyć, ale musi nadejść we właściwym czasie, kiedy jednostka jest gotowa w pełni przyjąć swoją wielowymiarową naturę.

Finalną przemianę Cruelli można także interpretować jako krytykę tradycyjnego modelu kobiecości, w którym kobietom przypisuje się cechy i zachowania przypisane dotychczas bohaterce. Zauważenie przez bohaterkę bezcelowości dotychczasowych działań prowadzi do jej walki o wyzwolenie swojej prawdziwej tożsamości i świadomego odrzucenia narzucanych społecznie ograniczeń. Rozwijająca się prawdziwa osobowość bohaterki manifestuje się w jej nowych zachowaniach, jednocześnie ukazując odmienne wzorce i wartości. Przejawiane przez bohaterkę zachowania (takie jak agresja, pragnienie zemsty, okrucieństwo lub determinacja w dążeniu do samorealizacji w ramach samodzielnie wytyczonych celów) są tradycyjnie utożsamiane z męskością. Samorealizacja bohaterki w świecie mody – która z jednej strony podkreśla jej kobiecość, a z drugiej

stanowi sferę publiczną, dotychczas zdominowaną przez mężczyzn – podkreśla androgyniczne cechy jej złożonej osobowości. Nowa tożsamość Cruelli stanowi reprezentację zupełnie nowego wzorca nowoczesnej kobiecości opartej na indywidualizmie, samorealizacji i samoświadomości jednostki. Świadoma akceptacja mrocznej strony swojej osobowości (zmian związanych z procesem dojrzewania) finalnie pozwala bohaterce zakończyć wewnętrzny konflikt i osiągnąć własną dojrzałość. Podsumowując, historia opisująca przemianę bohaterki nie tylko ilustruje proces dojrzewania jednostki i kreowania dorosłej tożsamości, ale także stawia pytania o naturę kobiecej tożsamości, możliwości jej redefinicji w obliczu presji społecznych i osobistych wyzwań oraz granice kobiecej emancypacji – czy dążenie do siły i niezależności musi wiązać się z przejmowaniem cech „męskich”, czy też możliwe jest stworzenie zupełnie nowej definicji kobiecości, wolnej od dotychczasowych uwarunkowań kulturowych.

Bibliografia

- Baluch, A. (1993) *Archetypy literatury dziecięcej*. Wrocław: Wydawnictwo Waław Bagiński i Synowie.
- Bata, A. (2006) Związek pomiędzy płcią, typem płci psychologicznej, a autoprezentacją pośrednią. W: A. Chybicka i M. Kaźmierczak (red.) *Kobieta w kulturze – kultura w kobiecie. Studia interdyscyplinarne*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls, 269-287.
- Bem, S.L. (2000) *Męskość, kobiecość. O różnicach wynikających z płci*. Tłum. S. Pikiel. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Pedagogiczne.
- Bettelheim, B. (1996) *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Tłum. D. Danek. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Bogunia-Borowska, M. (2006) Gender studies w przedszkolu: kobiece bohaterki w medialnej rzeczywistości dobranocek. *Kultura Popularna*, 1(15), 109-117.
- Buczkowski, A. (1997) Dwa różne światy, czyli jak socjalizuje się dziewczynkę i chłopca. W: J. Brach-Czajna (red.) *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*. Białystok: TransHumana, 169-193.
- Chybicka, A. (2006) Wstęp. W: A. Chybicka i M. Kaźmierczak (red.) *Kobieta w kulturze – kultura w kobiecie. Studia interdyscyplinarne*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls, 9-15.
- Czernow, A.M. (2006) Kiedy baśniowość jest wrogiem fantazy. W: G. Leszczyński (red.) *Kulturowe konteksty baśni. W poszukiwaniu straconego królestwa*, Tom 2. Poznań: Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, 98-110.
- Dziekanowska, M. (2008) Męska płć kulturowa w perspektywie socjologicznej. W: A. Radomski i B. Truchlińska (red.) *Męskość w kulturze współczesnej*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 58-65.
- Field, D. (1996) *Osobowości rodzinne*. Warszawa: Wydawnictwo Logos.
- Gillespie, C. (reż.) (2021) *Cruella*. [Film] USA: Walt Disney Pictures.
- Goffman, E. (1981) *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Tłum. H. Śpiewak i P. Śpiewak. Warszawa: PIW.
- Gromkowska, A. (2002) *Kobiecość w kulturze globalnej – rekonstrukcje i reprezentacje*. Poznań: Wydawnictwo Wolumin.

- Gromkowska-Melosik, A. (2012) Sukces edukacyjno-zawodowy i problem maskulinizacji kobiet. W: A. Gromkowska-Melosik i Z. Melosik (red.) *Tożsamość w społeczeństwie współczesnym: pop-kulturowe [re]interpretacje*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls, 71-93.
- Jakubowski, W. (2001) *Edukacja i kultura popularna*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls.
- Jakubowski, W. (2012) Sztuka filmowa jako miejsce uczenia się. W: W. Jakubowski (red.) *Kultura jako przestrzeń edukacyjna. Współczesne obszary uczenia się osób dorosłych*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls, 111-126.
- Jakubowski, W. (2014) Media i kultura popularna jako obszar studiów nad edukacją. *Studia edukacyjne*, 10(33), 91-107.
- Jakubowski, W. (2016) Pedagogika popkultury – prolegomena. W: W. Jakubowski (red.) *Pedagogika kultury popularnej – teorie, metody i obszary badań*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls, 15-29.
- Jenkins, H. (2007) *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Tłum. M. Filiciak. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne.
- Kalinowska, E. (2001) Analiza treści jako technika badawcza. *Dyskursy Młodych Andragogów*, 2, 15-31.
- Kargul, J. (2006) Aktywność kulturalna ludzi dorosłych i jej zagrożenia W: T. Wujek (red.) *Wprowadzenie do andragogiki*. Radom: Wydawnictwo Instytutu Technologii i Eksploatacji, 161-188.
- Kosakowska, K. (2006) Kobiety w stereotypowych i niestereotypowych rolach płciowych – Polska i Indie. Porównanie międzykulturowe. W: A. Radomski i B. Truchlińska (red.) *Męskość w kulturze współczesnej*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 91-111.
- Kostecka, W. (2014) *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*. Warszawa: Wydawnictwo SBP.
- Krasoń, K. (2002) Baśniowe odkrywanie znaczeń jako wspomaganie rozwoju dziecka. W: J. Papuzińska i G. Leszczyński (red.) *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI wieku*. Warszawa: Wydawnictwo CEBiD, 248-259.
- Krippendorff, K. (2004) *Content Analysis. An Introduction to Its Methodology*. Wyd. 2. London-New Delhi: SAGE.
- Kwiatkowska, Z. (2016) Filmowe baśnie wyczerpane. Wpływ postmodernizmu na przeobrażenia filmowych adaptacji baśni produkcji Disneya. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, 27, 175-184.
- Melosik, Z. i Szkudlarek, T. (2010) *Kultura, tożsamość i edukacja – migotanie znaczeń*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls.
- Nycz, R. (1993) Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku. W: R. Nycz (red.) *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa: Wydawnictwo UNIVERSITAS.
- Pilawska, R. (2019) Baśnie jako przestrzeń socjalizacji – na przykładzie baśniowego wizerunku matki. *Kultura i Wychowanie*, 1(15), 187-198.
- Pilawska, R. (2020) „Moda na kulturę” – pomiędzy indywidualnością, a powszechnością w kulturze współczesnej. *Ogrody Nauk i Sztuk*, 10, 23-35.
- Pokora, P. (2013) Titelitur: postać-zagadka. Nieoczekiwana kariera Grimmowskiego bohatera w serialu Once Upon a Time. W: W. Kostecka (red.) *Grimm: Potęga dwóch braci. Kulturowe konteksty «Kinder Und Hausmärchen»*. Warszawa: Wydawnictwo Aspra JR F.H.U, 215-225.
- Propp, W. (2011) *Morfologia bajki magicznej*. Tłum. P. Rojek. Kraków: Wydawnictwo Nomos.
- Rutka, W. (2012) Wartości baśni w pracy z dziećmi przedszkolnymi. *Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce*, 24(2), 27-44.

- Sitkiewicz, P. (2009) *Małe Wielkie Kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*. Wydanie elektroniczne: Słowo/Obraz/Terytoria.
- Skowronek, B. (2017) Ciało, emocje rozum – raz jeszcze o mechanizmach odbioru filmu. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio N – Educatio Nova*, 2, 163-174.
- Truchlińska, B. (2008) Filozoficzno-kulturowe aspekty problemu męskości. W: A. Radomski i B. Truchlińska (red.) *Męskość w kulturze współczesnej*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 41-58.
- Wójcik-Dudek, M. (2014) Archetyp, baśń... O(nie)szkolnym alfabecie baśni. W: H. Synowiec (red.) *Z teorii i praktyki dydaktycznej języka polskiego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 28-35.
- Zipser, J. (1994) *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*. Lexington: The University Press of Kentucky.