

Piotruś Pan jako produkt Disnejowskiej popkultury.

Jak zmienił się wizerunek wiecznego dziecka w XXI wieku

ANNA GOWOREK

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
goworekani@gmail.com

Wyprowadzenie genezy postaci Piotrusia Pana nie jest kwestią prostą do realizacji. Przede wszystkim należy podkreślić, że James Matthew Barrie tworzył postać chłopca, który nigdy nie dorósł przez wiele lat. Początkowo Piotruś był bohaterem książki *The Little White Bird* z 1902 roku. W 1906 opowieści znajdujące się w tej pozycji zostały opublikowane pod tytułem *Peter Pan in Kensington Gardens*¹. Z kolei w 1904 roku Barrie wyreżyserował sztukę teatralną *Peter Pan or, the Boy Who Wouldn't Grow Up* i spektakl ten stał się podstawą do wydania w 1911 roku powieści zatytułowanej *Peter and Wendy*². To ostatnie dzieło można uznać za kontynuację przygód Pana w Ogrodach Kensingtonskich. Wskazują na to słowa głównego bohatera, który w drugiej powieści, opowiadając o sobie, nawiązuje do sceny ucieczki z domu do londyńskiego parku królewskiego. W dylogii nie sposób jednak doszukać

¹ W Polsce, za sprawą przekładu Zofii Rogoszczędnej, książka ta została w 1913 roku wydana pod tytułem *Przygody Piotrusia Pana*.

² W Polsce powieść znana jest pod dwoma tytułami: *Piotruś Pan. Opowiadania o Piotrusiu i Wendy* w przekładzie Macieja Słomczyńskiego (1974) oraz *Piotruś Pan i Wendy* w tłumaczeniu Michała Rusinka (2006); Pantuchowicz: 2009: 145-152).

się ciągu przyczynowo-skutkowego. Czytelnik nie otrzymuje bowiem informacji, w jaki sposób główny bohater trafił do Nibylandii. Autor nie zmienił jednak topografii miasta rzeczywistego, bowiem nadal był to Londyn z początków XX wieku. Niewątpliwym spoiwem łączącym dzieła jest postać tytułowego bohatera – chłopca potocznie nazywanego tym, który nie dorósł. Ta kwestia również wymaga doprecyzowania. Pan na własne życzenie pozostał dzieckiem, ale proces dorastania nie ominął go całkowicie. Trudno określić jego wiek, ale w pierwszej części ukazany jest jako noworodek:

Rozumie się, że Piotruś Pan jest bardzo stary, ale to zupełnie wszystko jedno, bo Piotruś **nigdy nie ma więcej nad siedem dni życia** [podkreślenie – A.G.]. Urodził się wprawdzie bardzo dawno temu, ale nigdy jeszcze urodzin nie obchodził i nie ma żadnej nadziei, żeby mógł je kiedyś obchodzić. A to dlatego, że kiedyś Piotruś Pan miał siedem dni, porzucił ludzi – wymknął się przez otwarte okno i poleciał do Parku Leśnego (Barrie 2000: 9).

Jednak pomiędzy dziełami istnieje elipsa fabularna – nie wiadomo więc, w jaki sposób bohater odkrył Nibylandię i jak do niej trafił. W powieści *Piotruś Pan* (*Peter and Wendy*) bohater się zmienił i przypomina dziecko z późniejszego okresu dorastania³. Warto zwrócić uwagę, że to właśnie ta wersja, traktująca o tym, jak Piotruś przenosi Wendy oraz jej braci do Nibylandii, jest współcześnie najbardziej znana (Kuliczowska & Tylicka 1984: 30), to po nią sięgają kolejni twórcy, którzy adaptowali i reinterpreterowali historię chłopca, który nigdy nie dorósł. Mimo że opowieść o Piotrusiu Panie liczy sobie już ponad wiek, od jej powstania pojawiło się osiemnaście filmów, sześć produkcji serialowych będących adaptacjami oraz reinterpreteracjami *Piotrusia Pana* Jamesa Matthew Barriego. Nie zabrakło również produkcji inspirowanych życiem samego autora – mowa tu o miniserialu *The Lost Boys* (1978) oraz filmie *Marzyciel* w reżyserii Marca Forstera z 2004 roku (IMDb 2016).

³ Jest wzrostu Wendy, która prawdopodobnie jest w okresie dojrzewania. Ma też mleczne zęby. Uwagę na tę zmianę fizyczności Piotrusia zwraca uwagę również Alicja Baluch (Baluch 1994: 53).

Piotruś Pan – błazen, produkt popkultury

Najpopularniejszą animacją, która powstała na kanwie powieści *Piotruś Pan* (*Peter and Wendy*) jest ta Wytwórni Disneya – *Piotruś Pan* z 1953 roku. Ukazany w niej chłopiec⁴ nie przypomina bobasa jeżdżącego na kozie po londyńskim parku. To rozśpiewany nastolatek⁵, ubrany w zielony strój z zawadiackim kapeluszem z piórkiem – uparty, zbyt pewny siebie łobuziak, który lubi figle. Tak zresztą przedstawiany jest na oficjalnej stronie Disneya:

Jego cień wie, jakie własne, wesołe życie. Stając twarzą w twarz ze strasliwym Kapitanem Hakiem, Piotruś rozprawia się z nim z łatwością. [...] Na zawsze pozostanie dwunastolatkiem, tylko dlatego, że nie chce wyrosnąć z tak przyjemnego wieku. [...] Jego ulubioną rozrywką jest walka z piratami, prowadzenie przyjaznych wojen z Indianami oraz słuchanie opowieści Wendy o jego przygodach (Disney Wiki 2018)⁶.

Disnejowski Piotruś stał się infantylny – jak pisze Marcei Szpak, „zmienił się w rozśpiewanego głupka, ikonę popkultury” (Szpak 2014). Trudno nie zgodzić się z tym sformułowaniem – twórcy wyekspowowali jedynie radość bohatera, jego awanturnicze przygody i pomysłowe zabawy. Adaptacja została również pozbawiona brutalności, mimo że tej nie brakuje w Nibylandii w wizji Barriego. W disnejowskiej wersji, choć na twarzy wiecznego chłopca czasem maluje się szatański uśmiech, to sam Piotruś nie ma w sobie nic z demona. Nie bije zagubionych chłopców ani nie zabija Haka i pozostałych piratów, jak czyni to jego protoplasta w powieści. Zachowania Pana z animacji ograniczają się do dokuczania piratowi czy ośmieszania go. Najdobitniej pokazuje to scena, w której Hak ucieka przed krokodylem, której towarzyszy żywa i zabawna muzyka oraz typowo kreskówkowa konwencja, w której oprawca nie jest przerażający, ale śmieszny, makabranatomiaś zastąpiona zostaje komizmem sytuacyj-

⁴ Status ontologiczny bohatera nie jest wyjaśniony. Jego spiczaste uszy są charakterystyczne dla elfów.

⁵ Na oficjalnej stronie fandomu, DisneyWikia, podana jest informacja, że Piotruś ma dwaście lat (Disney.wiki 2018).

⁶ Przekład własny za: „His shadow leads a merry little life of its own. Face-to-face with the terrible Captain Hook, Peter dispatches that pirate with jaunty ease. [...] He is twelve years old forever simply because he refuses to grow up beyond that comfortable age. [...] His favorite activities include battling pirates, engaging in friendly wars with the Indians, and listening to Wendy's stories of his adventures”.

nym. Grozy pozbawiona została cała scena na Skale Rozbitka. W tej sekwencji dominują ciemne kolory, a sama skała ma kształt czaszki. Twórcy nie podjęli jednak trudu ukazania tragicznego dla Piotrusia momentu, w którym zostaje on zraniony przez Jakuba Haka, a w konsekwencji nie może uratować przed utonięciem siebie i Wendy. To jedna z kluczowych scen powieści – wprawdzie Barrie, dzięki pojawiającemu się niczym *deus ex machina* latawcowi, nie pozwolił umrzeć swoim bohaterom, to dobitnie ukazał jednak ich przerażenie, strach przed umieraniem. Dzięki temu zabiegowi próbował rozprawić się z trudną w literaturze dziecięcej tematyką tanatologiczną. W tym momencie włożył w usta gotowemu umrzeć Piotrusiowi bodaj najważniejszy przekaz lektury, że śmierć nie jest końcem, ale początkiem nowego życia. W ten bowiem sposób można interpretować słowa Pana, że: „Śmierć jest także wielką przygodą!” (Barrie 2017:138).

Scenarzyści Disneya całkowicie pominęli ważny dla Barriego wątek przemijania i rozłąki. W animacji filmowej *Dzwoneczek* nie umiera⁷, a mały widz spotyka się z nią w kontynuacji, zatytułowanej *Piotruś Pan: Wielki powrót* z 2002 roku oraz serii animowanych realizacji typu *spin-off*, jak choćby *Dzwoneczek* (2009)⁸. Wendy natomiast nie przeżywa rozstania z Piotrusiem, nie tęskni za nim, wyczekując go i wypatrując przez okno i nie doznaje zawodu, gdy ten się nie pojawia. Wprost przeciwnie, z rozmarzeniem opowiada rodzicom o perypetiach, jakie spotkały ją w Nibylandii. Na ekranie widz nie mógł być także świadkiem żalu rodziców, którzy po dziesięciodniowej nieobecności dzieci pograżyli się w marazmie. Po zniknięciu potomstwa, powieściowy pan Darling obwinia się o to, że temu nie zapobiegł, dręcząc go wyrzuty sumienia, zaś pani Darling każdego dnia wyczekuje swoich pociech. Kiedy wracają, nie może uwierzyć w ich cudowne pojawienie się. Natomiast animacja przedstawia zaspaną głowę rodziny⁹

⁷ Informację o śmierci Dzwoneczka znaleźć można na ostatnich stronach dzieła. Piotruś nie pamięta o swojej towarzyszącej zabawie i przypuszcza, że ta zginęła. Mówi o tym wszechwiedzący narrator: „wróżki nie żyją długo, ale są tak małe, że nawet krótki okres jest dla nich dosyć długi” (Barrie 2017: 241).

⁸ Na przestrzeni lat 2009-2014 powstało jeszcze sześć filmów, których bohaterką jest Blaszyński Dzwoneczek, a które nie łączą się fabularnie z historią Piotrusia Pana (Filmweb 2018).

⁹ W animacji postać pana Darlinga została przedstawiona karykaturalnie. Głowa rodziny została ukazana jako choleryk, który na wszystko narzeka i dokonuje przypadkowych zniszczeń. Groteskowość jego postaci podkreśla muzyka – we wszystkich sekwencjach, w których pojawia się ojciec Wendy, odbiorca słyszy w tle skoczną i wesołą muzykę.

i zaskoczoną pustym łóżkiem matkę, która nie zdawała sobie nawet sprawy, że jej dzieciom groziło niebezpieczeństwo. Kobieta przeżywa grozę tylko przez chwilę – z jej perspektywy odbiorca widzi, że Wendy nie ma w łóżku, lecz moment później pojawia się kadr ukazujący otwarte okno, a później śpiącą na parapecie dziewczynkę. Wtedy też zmienia się muzyka – głośne i dramatyczne dźwięki, budujące napięcie, przechodzą w nostalgiczną melodię.

Filmowa adaptacja w reżyserii Wilfreda Jacksona jest też rekontekstualizacją wizerunku Jakuba Haka. Na kartach powieści okrutny pirat przedstawiony jest jako morderca. Nienawidzi Piotrusia, ale jest równie zagubiony, jak on. Wprawdzie nie ucieka przed dorosłością, ale przed jej następnym etapem – starością i śmiercią – już tak. Piotruś, a właściwie wysłannik chłopca – krokodyl, w brzuchu którego tyka zegar – przypominają mu o nich. Narrator prezentuje zatem odbiorcy niebywale samotnego mężczyznę, któremu jedyne, co w życiu pozostało, to dobre maniery i pragnienie zemsty. Tym, co najbardziej drażniło powieściowego Haka w Panu, była pewność siebie chłopca. Wydaje się również, że Hak zazdrościł Panu jego wiecznej młodości i radości. Natomiast jego filmowa wersja została przerysowana, bowiem pirat został sprowadzony jedynie do roli ośmieszanego antagonisty. W disnejowskiej wersji nie ma miejsca na jego przeżycia wewnętrzne (wiadomo tylko tyle, że czuje się upokorzony faktem, iż Piotruś rzucił jego rękę krokodylowi na pożarcie), podobnie jak na wnikliwsze zarysowanie charakterologiczne pozostałych bohaterów. Ten zabieg uproszczenia psychologicznego jest zrozumiały z punktu widzenia potencjalnego odbiorcy, którym ma być kilkuletnie dziecko. Kapitan Hak w wersji Disneya nadmiernie gestykuluje, przez co staje się jeszcze bardziej groteskowy. Twórcom animacji tylko przez moment udało się oddać jego niecny charakter – kiedy planuje porwanie Tygrysiej Lili, a później tortury Pana, czemu towarzyszy budująca napięcie muzyka, a w sferze wizualnej ciemnoszare i pełne grafitowych chmur niebo, widniejące za plecami antagonisty. Nastój ten zostaje jednak szybko przełamany, kiedy słychać śpiewającego wesołą piosenkę i odzianego w kolorowy strój jednego z piratów. Charakteryzująca Kapitana atmosfera grozy zostaje obrócona w żart nawet wtedy, kiedy strzela on do jednego z towarzyszy – temu brutalnemu zachowaniu towarzyszą dźwięki charakterystyczne dla filmów kreskówkowych. Strach przed Jakubem Hakiem niweluje również postać pana Smee, który zawsze pojawia się u jego boku. Pirat ten przypomina nieporadnego i poczciwego krasnoludka, który przez swoją niezdarność przypadkowo wszystko psuje i myli.

Niemal pół wieku później wytwórnia Disneya wróciła do historii chłopca, który nigdy nie dorósł. Produkcja *Piotruś Pan: Wielki powrót* stanowi *sequel*

filmowej adaptacji. Jej fabuła nie odnosi się jednak do materiału powieściowego, a scenarzyści odeszli również od koncepcji kinowego pierwowzoru. Wprawdzie Piotruś nadal uchodzi za krnąbrnego, uroczego łobuziaka i wciąż walczy z Kapitanem Hakiem, ale podjęto tu ważniejszy problem – przedstawienie losów brytyjskich dzieci ewakuowanych podczas drugiej wojny światowej. Taka problematyka filmu zarysowana zostaje już w pierwszych scenach. Widz jest świadkiem pożegnania dzieci z wyruszającym na front ojcem czy też odjeżdżającego z peronu pociągu, pełnego zapłakanych maluchów. W sekwencjach tych warto zwrócić uwagę na przestrzeń, która odzwierciedla nastrój filmu, ponieważ duży nacisk położono na zaprezentowanie zniszczonego w walkach miasta, a także sam moment jego bombardowania. Skala zniszczeń Londynu jest widoczna dzięki ukazaniu tego samego miejsca tuż przed wojną i już w jej trakcie. Muzyka w tych scenach jest wyciszona i nostalgiczna (z wyjątkiem sceny przed bombardowaniem, kiedy budzi niepokój, staje się też głośniejsza i łączy z odgłosem syren alarmowych), a kolory ciemne. W tak przygotowanej scenerii twórcy pokazują dorosłą już Wendy – żonę i matkę dwojga dzieci, która wraz z rodziną musi kryć się w bunkrze, nasłuchując kolejnych wybuchów. Obecny jest tu również obraz biedy i obawy przed śmiercią. Film bazuje także na kontrastach – trzpiotowaty i niefrasobliwy Piotruś zestawiony zostaje z Jane – córką Wendy – która tym razem jest główną bohaterką produkcji. Wojenne doświadczenia zmuszają dziewczynkę do szybszego dorastania, co uwidacznia się między innymi w scenie, gdy Jane decyduje się nasłuchiwać komunikatów radiowych, prawdopodobnie po to, by zrozumieć, co dzieje się na froncie i dowiedzieć się o ewentualnych losach wojny. Dziewczynka nie traci wprawdzie pogody ducha, ale też nie chce już się bawić czy słuchać bajek opowiadanych przez mamę. Jest dorosłą w ciele dziecka, a więc opozycją w stosunku do Pana. Innym, równie wyrazistym kontrastem, jest ukazanie wypełnionego zburzonymi budynkami i gruzem Londynu, zderzonego z bajkową i pełną kolorów Nibylandią. Na tle zniszczonego miasta czy zdewastowanych podwórek, na których jeszcze niedawno bawiły się dzieci, kraina wiecznego dzieciństwa staje się jeszcze bardziej atrakcyjna.

W odniesieniu do animacji z lat pięćdziesiątych *novum*, jakie wprowadza *Piotruś Pan: Wielki powrót* jest ukazanie postaci i podkreślenie roli głównej bohaterki. *Sequel* zawiera wyraźne odwołanie feministyczne, przedstawia bowiem silne postaci kobiece. Na przykład na barkach dorosłej już Wendy spoczywa całkowita odpowiedzialność za potomstwo, bo pozostawiona przez męża, który walczy na froncie, musi opiekować się dwójką dzieci w trudnych warunkach wojennych. Stara się przy tym nie okazywać słabości, by maluchy mogły mieć

w niej oparcie. Kolejnym przykładem niezłomnej bohaterki jest Jane – to ona, już w Nibylandii, w pewnym momencie przejmuje inicjatywę i ratuje z opresji Pana oraz Dzwoneczka.

Disnejowski, utrwalony w kulturze obraz Piotrusia Pana i cudownej, arkadyjskiej Nibylandii, odbiega od powieściowego pierwowzoru. Zwłaszcza produkcja z 1953 roku uładziła obraz niebezpiecznego Pana. Jego wady, takie jak zarozumiałość, pycha oraz lekkomyślność zostają chłopcu wybaczone, zaś na pierwszy plan wysuwają się jego radość i chęć życia. Przekaz, jaki wynika z filmu, jest wręcz banalny – oto dzieciństwo to okres arkadyjskiej szczęśliwości i beztróski, a do takiego stanu rzeczy przyczynia się wyobraźnia, która w tym okresie jest nieograniczona. Dorosłość, w której nie ma na nią miejsca, jest smutna. Każdy musi więc zachować w sobie coś z dziecka i dziecięcej ciekawości świata.

Piotruś Pan niby-syn i kobieciarz

Film Disneya, jak już zostało wspomniane, pomija wiele istotnych problemów, które poruszył Barrie. W animacji nie zabrakło jednak sekwencji ukazujących relacje Piotrusia z kobietami. Podobnie jak jego powieściowy protagonista, nigdy nie doznał on matczynej miłości i szukał jej u Wendy. W obu wersjach pisarz karze swojemu bohaterowi wracać do chwili, w której uciekł on z domu, by móc wieść beztróskie życie wśród wrózek, a nade wszystko nigdy nie dorosnąć:

A zrobiłem to – wyjaśnił jej przyciszonym głosem – bo usłyszałem, jak ojciec i matka rozmawiali, kim zostanę, kiedy będę dorosły... [...] Nigdy nie chcę być dorosłym mężczyzną! – powiedział gwałtownie. – Chcę na zawsze pozostać małym chłopcem i bawić się. Więc uciekłem do Ogrodów Kensingtonskich i przez długi czas mieszkałem z wrózkami (Barrie 2017: 42).

Fragment ten nie wskazuje jednoznacznie, czy chłopiec boi się rutyny, odpowiedzialności związanej z dorosłością, czy może roli, jaka ma mu zostać wtedy nadana. Wszak rodzice rozmawiali o jego przyszłości, a więc ustalali ją, próbowali narzucić określoną jej wizję. Te motywacje, jak zauważa również przywoływany już Szpak, nie są jasne (Szpak 2014). Oczywisty jest natomiast żal, jaki chłopiec ma do swojej matki. Przekonany o tym, że matczyzna miłość i cierpliwość są nieograniczone, planował wrócić do rodzinnego domu z Parku Leśnego. Chwilę, kiedy Piotruś walczy sam ze sobą, swoim

pragnieniem wolności i tęsknotą za matką, doskonale pokazuje fragment z opowiadania *Przygody Piotrusia Pana*:

Piotrusia ciągnęło w dwie zupełnie przeciwne strony. Patrzył z miłością na matkę, ale zaraz potem zwracał oczy z tęsknotą ku otwartemu oknu. Hm, byłoby to bardzo miło być znowu synkiem swojej mamy, ale ... I tu oblegały go wspomnienia wesołych chwil spędzonych w Leśnym Parku (Barrie 2000: 24).

Jakiś czas później chłopiec zdecydował się na drugą wizytę w domu, do czego skłoniła go jego podświadomość – sen z wizją płaczącej matki. Ta scena jest nacechowana jeszcze większym ładunkiem emocjonalnym, ponieważ dziecko przeżywa tu swój pierwszy w życiu zawód, jest przepełnione żalem i goryczą, z którymi nie potrafi sobie poradzić. Wszak:

[...] gdy Piotruś przycisnął nosek do szyby, ujrzał matkę śpiącą jak dawniej na łóżku z innym dzieciątkiem w ramionach. Na próżno wołał za oknem: „Matko! Mamusiul!”. Na próżno ranił małeńkie piąstki o zimną, żelazną kratę. Matka go nie słyszała. Boleśnie łkając, powrócił Piotruś do Leśnego Parku i nigdy więcej nie ujrzał drogiej twarzy matki (Barrie 2000: 25).

W powieści *Piotruś Pan* czytelnik zostaje pozbawiony tej pierwszej sceny spotkania chłopca ze śpiącą matką. Bohater lakonicznie wspomina jedynie o swojej drugiej podróży do domu rodzinnego, kiedy to rodzicielka już na niego nie czekała i tuliła do piersi inne dziecko. Natomiast twórcy pracujący dla studia Disneya ponownie pokazali, że obawiają się nawiązywania do trudnych tematów, gdyż wątek ten został pominięty. Scenarzyści postanowili uwypuklić za to więzi chłopca z rówieśnikami – Wendy, Dzwoneczkiem, syrenami i Tygrysią Lilią. Co interesujące, to właśnie relacje z tą ostatnią zostały dopisane przez scenarzystów. Książkowy Piotruś ratuje córkę wodza z opresji, bo tak robią džentelmeni. Chce przy tym również pokazać własną wyższość swojemu arcywrogowi, Hakowi. W animacji jest natomiast scena, w której Indianka tańczy dla swojego wybawcy, a także całuje go i zachęca do tańca¹⁰. Nie uchodzi to uwadze Wendy,

¹⁰ Sekwencji tej towarzyszy rytmiczna muzyka, która ma przypominać tradycyjne indiańskie melodie. Zarówno ona, jak i taniec nie mogą być jednak postrzegane w kategoriach poszerzania antropologicznej wiedzy młodego odbiorcy na temat kultury Indian. To raczej utrwalanie stereotypowego i najprostszego myślenia o zwyczajach rdzennych Amerykanów.

która jest o bohatera zazdrosna, co zresztą stanowi dominującą cechę w prezentowanych relacjach. Zazdrością kierują się bowiem wszystkie kobiece bohaterki, również syreny, które są opryskliwe wobec Wendy. Najdobitniej pokazuje to film – te morskie istoty napadają na dziewczynkę całym stadem i wrzucają ją do wody. Ustępują dopiero po interwencji Pana. Nie przypominają tu więc one choćby melancholijnej i romantycznej córki króla mórz z baśni Hansa Christiana Andersena *Mała syrenka*, lecz raczej mitologiczne *femmes fatales*, które kuszą swoim pięknem (*nota bene* zachwyca się nim nawet Wendy). Scena, w której się pojawiają, jest również pełna ciepłych i wyrazistych kolorów, zaś w tle słychać muzykę wygrywaną na flecie. W książkowej wersji również nie darzą Wendy sympatią i złośliwie opryskują ją wodą. Kokietują chłopca, który także tej zabawie wtórował, o czym świadczą słowa: „godzinami przekomarzał się z nimi na Skale Rozbitka i przysiadł im ogony, gdy stawały się zanadto zuchwałe” (Barrie 2017: 118).

Jednak najzacieklej walczy o Piotrusia Blaszyński Dzwoneczek, której zresztą nie brak kobiecości i kokieterii. Wróżka aż kipi z gniewu, kiedy widzi obiekt swoich westchnień w towarzystwie małej Angielki, do tego stopnia, że „nienawidziła ją dziką nienawiścią prawdziwej kobiety” (Barrie 2017: 71). Poczerwieniała na twarzy ze złości Dzwoneczek widać również na ekranie kinowym – tu również knuje intrygę, której wynikiem ma być śmierć jej rywalki. Z drugiej strony, gardząca wszystkimi mieszkańcami Nibylandii Blaszaneczka jest gotowa oddać życie za chłopca i wypija za niego truciznę.

Bardzo interesująca jest tu również relacja Piotrusia z Wendy. Pozbawiony matczynej miłości i troski bohater, szuka tych uczuć właśnie u niej. Pragnie, by dziewczynka stała się dla niego i zagubionych chłopców matką, jednak jego wyobrażenie o tej roli jest niepełne, gdyż sprowadza się do obowiązków opiekunki, która ma za zadanie opowiadać bajki i utulać do snu. Sama panna Darling chętnie tę rolę przyjmuje. Gotuje dla chłopców, pilnuje ich, karci, ustala pory drzemek, przenosząc wzorce zachowań matki, które zaobserwowała we własnej rodzinie. Cała ta powieściowa sytuacja przypomina dziecięcą zabawę w dom, aczkolwiek staje się w pewien sposób niepokojąca, kiedy zmienia się w niej rola samego Piotrusia. Podczas jednej z zabaw Pan przestał odgrywać rolę jednego z synów Wendy, a zaczął wcielać się w męża, ojca i głowę rodziny:

Ach, staruszko – powiedział na uboczu Piotruś do Wendy, grzejąc się przy ogniu i przyglądając się jej, gdy odwracała cerowaną skarpetkę – nie ma nic przyjemniej-

szego niż taki wieczór z tobą, kiedy ma się już za sobą trudy dnia i można odpocząć przy kominku, mając blisko siebie te maleństwa (Barrie 2017: 152).

Przyjęcie roli niby-ojca i *quasi*-odpowiedzialność przeraża Pana, toteż chłopiec stara się z tej sytuacji szybko wycofać i powrócić do poprzedniego stanu rzeczy, ponownie doszukując się w dziewczynce matki. Podobny schemat postępowania dotyczył prawdopodobnie jego relacji z Tygrysią Lilią. Pan nie może bowiem zrozumieć słów córki indiańskiego wodza, która „chce być dla niego czymś, ale jednocześnie nie chce być jego matką” (Barrie 2017: 153). Satysfakcjonują go natomiast momenty, w których ratuje obie dziewczynki – zostają one nobilitowane do rangi księżniczek, dam w opałach, które on, jako dzielny przedstawiciel płci męskiej, ma wyratować z opresji. Taki wzorzec zachowań może być uznany za przejaw fazy edypalnej¹¹.

Należy zaznaczyć, że podobne niejednoznaczne relacje są już bohaterowi znane. Jeszcze w Ogrodach Kensington nie potrafił zdecydować, kim ma być dla niego zagubiona tam Tonia – matką czy żoną. Choć chłopiec w euforii wyznaje jej miłość, to po chwili przyrównuje do ptasiego gniazdka, które kojarzy mu się z poczuciem bezpieczeństwa i domem¹². Podobnie jak we wrózkach, tak i w niej wzbudza matczyne instynkty. Pragnie mieć dziewczynkę tylko dla siebie, a jego największą obawą jest to, że porzuci go ona, dokładnie tak, jak jego matka.

Wszystkie bohaterki łączy fakt, że Piotruś prędzej czy później przestaje o nich pamiętać, ponieważ nie jest stały w uczuciach, a do tego nie odczuwa upływu czasu. Jest egocentrykiem, który w imię dobrej zabawy coraz rzadziej odwiedza Wendy, porzucając ją w końcu dla jej córki, a po śmierci Dzwoneczka zapomina o istnieniu wróżki, bawiąc się z innymi przedstawicielkami jej gatunku.

Prawdziwe – mroczne oblicze Piotrusia Pana

Wykreowanie kompletnego obrazu chłopca, odmiennego od tego proponowanego przez wytwórnię Disneya, możliwe jest przez konkretyzację *Przygód Piotrusia Pana* oraz powieści *Piotruś Pan*. Obie wersje ukazują bohatera z nieco

¹¹ Problemy związane z przeżyciami edypalnymi z uwzględnieniem Freudowskiej psychoanalizy wnikliwie omawiał Bruno Bettelheim w pracy *Cudowne i pożyteczne* (Bettelheim 1985: 39-64; 212-221).

¹² W tym opowiadaniu Pan jest wychowywany przez ptaki.

innej perspektywy i kładą nacisk na odmienne aspekty. W tej mniej popularnej obecnie, choć pierwotnej wersji, Pan zmaga się z problemami tożsamościowymi – pamięta, że kiedyś był pisklęciem i nie potrafi określić, czy jest bardziej człowiekiem, czy ptakiem. Alicja Baluch nazywa go niby-człowiekiem oraz niby-ptakiem (Baluch 1990: 129), ale jego status ontologiczny najlepiej oddaje sformułowanie zaczerpnięte z samego opowiadania – „ni to, ni owo” (Barrie 2000: 11). Tak bowiem określa Piotrusia najmądrzejszy z ptaków, Salomo¹³. W Ogrodach Kensington, mimo ciągłych prób poszukiwań własnej tożsamości, Piotruś jest szczęśliwy. Bywa egoistyczny, bezmyślny i lekkomyślny, ale potrafi być też dobry i empatyczny wobec innych stworzeń – leczy ptaki, oddaje im skrawki swojej koszuli i przez miłość do Toni szuka zagubionych w parku dzieci, by wraz z elfami ratować je przed wyziębieniem. Jest swoistego rodzaju leśnym duchem. W tym kontekście niebezzasadny jest jego przydomek, wszak Pan był greckim bogiem (w mitologii rzymskiej znany jest jako Faun) – opiekunem lasów i pól, który przedstawiany był między innymi jako pół człowiek, pół kozioł, a jeden z jego atrybutów stanowiła fletnia, nazywana też syringą. Analogia między grającym na fujarce z trzciny i jeżdżącym na kozie Piotrusiem z pierwszego dzieła Barrie’a a greckim Panem jest więc bardzo widoczna. Alicja Baluch, która również zwraca uwagę na podobne powiązania, podkreśla, że na ten trop naprowadza także motto znajdujące się w oryginale dzieła (Baluch 1992: 71-72)¹⁴. Na tym jednak nie koniec mitologicznych odwołań – Baluch dostrzega w postaci Piotrusia również Dionizosa – boga dzikiej natury, śpiewu, tańca – Zeusa wykarmionego przez kozę, Orestesa – który jako dziecko został wykradziony matce, a później musiał ją zabić, czy skrzydatego Hermesa – przewoźnika dusz ludzkich do Hadesu, który będąc malcem, wymknął się matce z kolebki.

Piotruś bowiem zapraszając i prowadząc dzieci do krainy wyobraźni pełni funkcję mitycznego przewodnika: trochę Hermesa, olimpijskiego posłańca po ludzkie dusze, trochę Dionizosa, boga śpiewu i tańca, a także samego Zeusa, którego wykarmiła w niemowlęctwie koza Almateja (Baluch 1992: 71-72).

¹³ Imię ptaka nie jest tu przypadkowe, odsyła do biblijnej postaci Salomona, z mądrością i roztropnością którego ma kojarzyć się ptasi przywódca. Salomo uczy Piotrusia, jak być szczęśliwym oraz szacunku do pracy.

¹⁴ Baluch ma na myśli pierwsze wydanie dzieła *Peter Pan in Kensington Gardens* z 1906 roku.

Na tego ostatniego zwraca uwagę także Katarzyna Slany, wskazując ponadto na powiązania chłopca niby-ptaka z Charonem – bogiem umierających, który przewoził dusze zmarłych przez Styks. Badaczka pisze: „Piotruś mediuje między Ptaszą Wyspą a Leśnym Parkiem przez wody jeziora niczym mitologiczny przewoźnik Charon w poszukiwaniu zagubionych dusz dziecięcych” (Slany 2013: 35). Piotruś może być więc postrzegany jako przewodnik dusz umarłych dzieci, symbol śmierci. Aby przepłynąć z Leśnego Parku do Ptasiej Wyspy, musi na swojej łódce pokonać Wężowe Jezioro, które można utożsamiać ze Styksem. Ptasza Wyspa postrzegana jest jako miejsce niedostępne zwykłemu śmiertelnikowi – dostać się na nią mogą Piotruś i ptaki, a przecież, jak podaje wszechwiedzący narrator, „jaskółki są duszyczkami małych zmarłych dzieci” (Barrie 2000: 39). W ten sposób Leśny Park – ulubione miejsce dziecięcych zabaw – jest pewnego rodzaju przedsionkiem do innego świata¹⁵. Należy więc się zastanowić, czy sam Piotruś nie jest duchem siedmiodniowego dziecka, które nie rozumie, co zaszło. Być może zamknięte okno sypialni matki jest symbolem zakończenia jej żałoby, a Piotruś i tak nie mógłby do niej powrócić, nawet gdyby przybył wcześniej. W takiej interpretacji byłaby to postać tragiczna.

Wizerunek dojrzałego już Pana zamieszkującego Nibylandię jest o wiele bardziej krytyczny. Tym razem nie jest to już tak łagodny bohater. W powieści *Piotruś Pan* został przedstawiony po przemianie nie w charakterze psotliwego duszka, ale postaci zdominowanej pierwiastkiem demonicznym. Bohater zaprezentowany zostaje jako zarozumiały, zbyt pewny siebie błazen. Jest też pełen agresji – bije zagubionych chłopców, a w przypływie gniewu potrafi zabić jednego z nich. Równocześnie sam namawia towarzyszy do przemocy, wyposażając ich w sztylety. O jego skłonności do rozlewu krwi mówi narrator, wspominając, że Piotruś zabił Sinobrodego i odciął rękę kapitana Haka, by później rzucić ją na pożarcie krokodylowi. Bohater poprzysięga również zgładzić pirata i tej obietnicy dotrzymuje. Nie ma już w nim empatii, bowiem nawet gdy ratuje życie Wendy i Tygrysiej Lilli, przepełnia go pycha.

Francesco M. Cataluccio, który podkreśla, że Pan ma w sobie coś diabolicznego i za powieściowym panem Darlingiem nazywa go szatanem, pisze: „Wcale nie jest to latający i zabawny zagubiony chłopiec, lecz dziecko uparte i złośliwe. Piotruś Pan ma krnąbrny charakter i niepokojącą naturę” (Cataluccio 2016: 61).

¹⁵ Problem ten dokładnie analizuje Baluch (1994: 54-55), porusza go również Slany (2013: 33-35).

Szatańskie proveniencje Pana analizuje również Slany. Według badaczki Piotruś jest jednocześnie uciekinierem z raję dzieciństwa i przeklętym przez dorosłych banitą. Jest więc jak wyrzucony z Nieba szatan, zesłany do krainy zapomnienia, jakim jest *Neverland*, a właściwie – idąc za terminologią Slany – *(terror)land*, w którym między dziećmi panują wilkołacze relacje. Slany stwierdza bowiem: „Nibylandia staje się więc onirycznym (terror)landem, w którym wszelkie grupy pozostają ze sobą w relacji wilkołaczej, polując na siebie, prześladowając się, zabijając” (Slany 2013: 39–40). Już w pierwszej scenie powieści widać, jak dobrze Piotruś czuje się w roli manipulatora i jak szybko kusi, opierając się przecież początkowo przed podróżą do Nibylandii, Wendy. Prawdopodobnie w ten sam sposób sprowadził na wyspę chłopców, którzy nie bez przyczyny nazwani są zagubionymi. Wykorzystał ich słabość i zabrał od matek. Slany pisze, że jest to pakt, który Pan zawiązuje z dziećmi, a ceną są ich dusze.

Piotruś [...] pozostaje z nimi na wzór diabła czy triksteroidalnego bóstwa w sferze paktów. Chłopcy bowiem ofiarowują Piotrusiowi samych siebie, wyrzekając się matek i poddając się rytuałowi zbrodni (szczycąc się chociażby ilością zdobytych skalpów) (Slany 2013: 41).

Obok biblijnych odniesień związanych z postacią starszego Pana, możemy również wskazać wątki mitologiczne. W tej wersji chłopiec także przypomina przebiegłego Hermesa, sprowadzającego się również do roli *trickstera* – chaotycznego, ambiwalentnego bóstwa, które niszczy porządek świata (Konig & Waldenfels 1997: 498). O Piotrusiu – *tricksterze* pisze Slany:

Na pewno jest on jednak jednym z najbardziej niepokojących obliczy archetypu trikstera w literaturze i kulturze światowej. Archetypu będącego symbolicznym ucieleśnieniem groteskowo-ludycznego, tragicznego, niepokojącego i niesamowitego aspektu natury ludzkiej. Aspektu ciemnego, nieświadomego, drapieżnego, z którym ludzkość zmuszona jest nieustannie się zmagać (Slany 2013: 33).

Takim *tricksterem* – mściwym, przebiegłym demonem – jest również Piotruś Pan w postmodernistycznych reinterpretacjach. Jednym z najlepszych przykładów współczesnej wersji Piotrusia, w której nie brak jednak swobodnego mroku znamiennej dla pierwowzoru, jest serial autorstwa Edwarda Kitsisa i Adama Horowitza *Dawno, dawno temu* (*Once Upon A Time*) produkcji ABC Studios. Twórcy postanowili wrócić do korzeni tej postaci i wyeksponowali

mroczną stronę Piotrusia, w którego wcielił się aktor Robbie Kay. W tej wersji zarówno Pan, jak i sama Nibylandia, łamią wzorzec utrwalony przez Disneya.

Akcja serialu rozgrywa się na dwóch płaszczyznach – w świecie realnym, w miasteczku Storybrook w stanie Maine oraz w rzeczywistości alternatywnej, czyli Zaczarowanym Lesie, w typowym dla baśni nieokreślonym czasie. W pewnym momencie akcja serialu toczy się w kilku równoległych uniwersach znanych z rozmaitych narracji, między innymi w Nibylandii¹⁶. Twórcy serialu wątek Piotrusia Pana zamknęli w trzynastu odcinkach (nawiązania do powieści Barriego pojawiają się od dwudziestego pierwszego odcinka drugiego sezonu do jedenastego odcinka trzeciej serii).

W tej wersji fabularnej to Piotruś jest głównym antagonistą. Jego postać funkcjonuje na zasadzie transfikcjonalnej, a więc została obdarzona nową biografią. Analizuje to Ksenia Olkusz, która pisze: „Pan był jedną z najlepiej opracowanych na potrzeby serialu transfikcjonalnych postaci, funkcjonujących w modelu odwróconych motywacji” (Olkusz 2017: 92). Badaczka zalicza przy tym Pana do bohaterów, którzy „w tekstach podstawowych – będących punktem wyjścia dla transfikcjonalnej reprezentacji – obdarzeni byli cechami pozytywnymi, natomiast w *Once Upon a Time* reprezentowani są jako jednoznacznie negatywni” (Olkusz 2017: 92).

I tak wyglądający jak chłopiec demon, współpracuje z mrocznym cieniem, który stanowi autonomiczny byt, starszy niż sam Piotruś. Na usługach Pana są także zagubieni chłopcy, jego rekruci, których ten ściąga do Nibylandii wykorzystując ich słabość – poczucie osamotnienia. Warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki to robi, mianowicie gra na flecie, przez co dzieci wpadają w swoistego rodzaju trans i stają mu się posłuszne. Taki zabieg sprawia, że Piotrusia można łączyć nie tylko ze wspomnianym mitologicznym Panem, ale też z postacią flecisty z Hameln – bohaterem baśni braci Grimm. W przeciwieństwie do swojego powieściowego protoplasty, Piotruś nie jest też dosłownie wiecznym dzieckiem, ale przeniesionym do ciała chłopca dorosłym mężczyzną – ojcem, który wyrzekł się własnego syna i porzucił go za cenę młodości i życia w Nibylandii. Reinterpreta-

¹⁶ Taki zabieg jest charakterystyczny dla narracji transfikcjonalnych. Ksenia Olkusz w tekście *Narracje transfikcjonalne na przykładzie serialu „Once Upon A Time”* analizuje serial Kitsisa i Horowitza właśnie z perspektywy konfiguracji transfikcjonalnych. Badaczka podkreśla: „Serial [...] opiera się na żonglowaniu a to biografiami postaci, a to uniwersami, a to baśniami, legendami czy innymi tekstami kultury, a to estetycznym kodami” (Olkusz 2017: 87).

cji poddana została też kwestia nieśmiertelności Piotrusia – czas zatrzymał się dla niego tylko do pewnego momentu. Wraz z przybyciem na wyspę, to on podpisał mroczny pakt z Cieniem zamieszkującym to terytorium¹⁷, co zobowiązuje go do odnalezienia najbardziej niewinnego dziecięcego serca, a następnie do jego zniszczenia. W serialu nie brak więc brutalności – zresztą nie jest to produkcja przeznaczona dla młodego widza, a raczej adresowana do dorosłych. Odbiorca widzi zatem sceny, w których Pan z zimną krwią wrywa serce swojej ofiary, by później włożyć je do własnej klatki piersiowej. Przywołuje to na myśl praktyki szamańskie najstarszych ludów, które wierzyły, że zjedzenie serca wroga gwarantuje zyskanie jego sił. Piotruś do walk i polowań nawołuje również chłopców, co przywołuje z kolei na myśl brutalność Jacka z *Władców much* Williama Goldinga. Analogie widoczne są zwłaszcza w tych sekwencjach, w których chłopcy tańczą jak zahipnotyzowani do dźwięków muzyki Piotrusia oraz w scenie uczty po zabiciu świni.

Wszystkie te brutalne obrazowania służą oczywiście zbudowaniu wizerunku Pana i mają stworzyć nastój grozy. Pełnią jednak jeszcze inną ważną rolę – mianowicie rozprawiają się z disnejowskim wizerunkiem Pana¹⁸, wskazując na powrót do pierwowzoru. W kontekście baśni pisze o tym Weronika Kostecka:

Współczesne literackie nawiązania do Grimmowskich baśni, reinterpretując je w duchu postmodernistycznej gry z tradycją, polemizują z „kastrującym” modelem disnejowskim i dążą do przywrócenia baśniowym wątkom i motywom pierwotnej brutalności. Twórcy literatury fantastycznej świadomie wykorzystują elementy okrucieństwa charakterystyczne dla tradycyjnej baśni, nie próbują ich łagodzić, co więcej – przekształcając te motywy w ramach intertekstualnej gry i wysuwając je na pierwszy plan swoich opowieści, potęgują literacki efekt grozy i makabry (Kostecka 2014: 228).

Kostecka zwraca również uwagę, że od czasów braci Grimm zmienił się cel wprowadzania w świat baśniowy brutalności. Bracia Grimm chcieli prze-

¹⁷ Scenarzyści sprytnie wykorzystali również powieściowy wątek odłączenia się cienia od Pana. W serialowej wersji chłopiec sam sobie go odcina. Pan wie, że dzięki temu może śledzić całą wyspę, a ponadto nie można go skrzywdzić.

¹⁸ Inną koncepcję proponuje Olkusz, która zauważa, że twórcy serialu chętnie czerpią z disnejowskiego arsenału i odwracają ukazane w animacjach motywy czy przywołują przestrzenie oraz kody estetyczne znane widzowi z produkcji tego studia (Olkusz 2017: 106-109).

straszyć czytelnika, jak również udzielić lekcji moralności, wskazując, że zło nie popłaca. Współcześni twórcy przewrotnie upatrują w epatowaniu uczuciem grozy czegoś zupełnie innego – chcą nim oczarować i zafascynować odbiorcę (Kostecka 2014: 246).

Scenarzyści serialu obalają również mit baśniowości Nibylandii i dekonstruują postaci Kapitana Haka oraz Dzwoneczka. Wróżka jest tu pozbawiona mocy i w niczym nie przypomina disnejowskiej zalotnej małej kobietki. Jest brudna, tak samo jak jej zniszczony strój. Nie współpracuje z Piotrusiem, wręcz przeciwnie, ukrywa się przed nim na wyspie. Z retrospekcji dowiadujemy się, że choć w dobrej wierze, jako wróżka złamała wiele zasad, przez co zostały jej odebrane skrzydła i magiczne zdolności. W Nibylandii jest więc zwykłą śmiertelniczką. Sylwetka Kapitana Haka jest zdecydowanie bardziej rozbudowana, grający go bowiem Colin O'Donoghue pozostał w produkcji do siódmego, ostatniego sezonu. Kapitan ma świadomość, że w Nibylandii to nie on jest głównym antagonistą. Następuje więc odwrócenie ról – Hak stoi po stronie dobra i ryzykuje własne życie, by uratować przed Piotrusiem małego Henry'ego, a także innych bohaterów. Nie ucieka również przed krokodylem – wprost przeciwnie, szuka go, by móc się na nim zemścić¹⁹. Postać Haka zbudowana jest również z uwzględnieniem kodów estetycznych zaprezentowanych w animacjach disnejowskich²⁰. Przywołany i zarazem wyśmiany zostaje bowiem wizerunek pirata znanego z takich produkcji studia, jak: *Piotruś Pan* (1953) czy *Piotruś Pan: Wielki powrót* (2002), którego atrybutami, oprócz haka, były wąsy i loki²¹. Aparycja

¹⁹ W tej rzeczywistości krokodylem symbolicznie został nazwany główny rywal Haka – dysponujący potężną magią Mroczny, który odebrał mu ukochaną kobietę. Postać Mrocznego w światach poza Storybrook zwizualizowana zostaje jako mężczyzna o gładkiej skórze, co staje się wykładnią dla określania go przez Haka mianem Krokodyla. Ich późniejsze interakcje również ulegają znaczącej zmianie w toku kolejnych sezonów, zdecydowanie odbiegając od tych z literackiego pierwowzoru.

²⁰ To, w jaki sposób w serialu zostały wykorzystane kody estetyczne zaczerpnięte z disnejowskich źródeł, szczegółowo analizuje Olkusz, która pisze: „Transfakcjonalność w obrębie kodów estetycznych, w serialu *Once Upon a Time* realizowana jest przede wszystkim w wymiarze wizualnym, prezentując w nieskomplikowany sposób korelację z danym uniwersum czy postacią. Związek ten podkreślany jest w produkcji poprzez kojarzone z danym obrazem filmowym lub bohaterem ubiory, uczesania, nawet charakterystycyzacja” (Olkusz 2017: 106).

²¹ W historię Nibylandii wplecione są baśniowe wątki, które *nota bene* zostały przetworzone również przez studio Disneya. Pojawiają się tu więc między innymi takie postacie, jak: Królowna Śnieżka i Zła Królowa, Piękna i Bestia, Arielka, a w retrospekcjach również Mulan i Śpiąca Królowa. Wspomniane nawiązania do wielu uniwersów stanowią spe-

serialowego pirata opiera się już na kanonach współczesnego męskiego piękna. Tym samym należy uznać, że Kitsis i Horowitz również na poziomie estetycznym dokonali transfiksionalnego przekształcenia bohatera. Dowodem na to jest dialog serialowego Haka z główną bohaterką Emmą, która obdarzona jest metaświadomością:

- Zapewniam cię, na tej wyspie nie ja jestem zły.
- Pan również nie powinien.
- Skąd ten pomysł?
- Z każdej opowieści, jaką usłyszałam jako dziecko.
- Wszystko pomylili. Pan to najbardziej perfidny drań, jakiego znam. Powiedz mi coś, skarbie. W tych opowieściach... jaki byłem? Nie licząc łajdaka. Wnioskuje, że przystojny.
- Jeśli ktoś lubi wypomadowane wąsy i trwałą ondulację (ABC 2014: s03 e02).

Przekształcony został też obraz Nibylandii, która, jak zauważają bohaterowie, jest tu mroczną krainą, niekorespondującą z ich baśniowymi wyobrażeniami. Już same nazwy rosnących na niej roślin (Trupia Zgorzel) czy określenia topograficzne, takie jak: Mroczna Kotlina, Trupia Skała czy Jaskinia Czaszki niosą pejoratywne nacechowanie emocjonalne. To ciemna, przerażająca dżungla, wyspa-pułapka, z której nie można wydostać się bez zgody Piotrusia, a której prawdopodobnie kreatorem jest mroczny cień. Nie ma w niej nic z disnejowskiej kolorowej krainy, w której dominują żywe barwy i słychać wesołą muzykę. Scenarzyści odnieśli się raczej do opisów zawartych w powieści:

Za dawnych dni w domu Nibylandia zawsze zaczynała ściemniać się i wyglądać trochę przerażająco, gdy nadchodziła pora snu. Niezbadane ścieżki ukazywały się i rozbiegały, posuwały się po nich czarne cienie, ryk czyhających bestii stawał się groźniejszy, a najgorsze było to, że traciłeś pewność zwycięstwa. Byłeś bardzo zadowolony, że pałą się nocne lampki (Barrie 2017: 63).

Jednocześnie ta Nibylandia to miejsce, w którym przybysze z Storybrook muszą zmierzyć się ze swoimi lękami, odkryć, kim naprawdę są albo, jak w wypadku niektórych postaci, pogodzić się ze swoim nieszczęśliwym dzieciństwem.

Podsumowanie

Wszystkie zarysowane tu współczesne wizerunki Piotrusia oraz pozostałych postaci z powieści Barriego znacznie odbiegają od swoich pierwowzorów. Najbardziej widoczne jest to na przykładzie obu produkcji wytwórni Disneya. Animacje stworzone z myślą o najmłodszych odbiorcach uładziły obraz Piotrusia Pana i sprawiły, że Nibylandia przestała być mroczna i niebezpieczna. Wprawdzie Piotruś nie jest tu ideałem i tak jak bohater szkockiego dramaturga jest apodyktyczny i lekkomyślny, to jednocześnie jego postać stała się infantylna, a nawet kiczowata. Piotruś w tej odsłonie został pozbawiony dręczących go problemów tożsamościowych, bólu i żalu do matki. Nawet jego relacje z kobietami zostały uproszczone, ale w zamian nadano im rys seksualny. Pan nie jest tu mordercą czy szatanem, a Nibylandia nie przypomina terror (landu), o którym pisała Katarzyna Slany (Slany 2013: 40-42). Według konceptu studia Disneya jest to szczęśliwy chłopiec, który ani przez moment nie odczuwa strachu. Ponadto twórcy uciekli od problemów samotności i śmierci, tak istotnych w dylogii Jamesa Matthew Barriego. Do tych wątków odnosi się wszelako jedna z najnowszych rekontekstualizacji powieści – serial Edwarda Kitsisa i Adama Horowitza *Dawno, dawno temu*, który polemizuje z disnejowską koncepcją. Postmodernistyczna produkcja dekonstruuje postać Piotrusia Pana, przedstawia go jako charakter negatywny i wydobywa z niego mrok, ukryty w obu powieściach Barriego. Serial deformuje także disnejowską koncepcję Nibylandii, którą przeobraża w mroczne i niebezpieczne miejsce. Spotęgowana tu groza służy jednak oczarowaniu odbiorcy, który, w przeciwieństwie do widza filmu Disneya, jest już dorosły.

Źródła cytowań

ABC (2011-2014), *Once Upon a Time*, sezony 1-3.

BALUCH, ALICJA (1992), *Archetypy literatury dziecięcej*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe WSP.

BALUCH, ALICJA (1994), *Dziecko i świat przedstawiony*, Wrocław: Wydawnictwo Wacław Bagiński i Synowie.

BARRIE, JAMES MATTHEW (2017), *Piotruś Pan i Wendy*, przekł. Maciej Słomczyński, Warszawa: Wydawnictwo Zielona Sowa.

BARRIE, JAMES MATTHEW (2000), *Przygody Piotrusia Pana*, przekł. Zofia Rogoszówna, Gdańsk: Tower Press.

- BETTELEHEIM, BRUNO (1985), *Cudowne i pożyteczne*, przekł. Danuta Danek, t. 1, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BUDD, ROBIN, COOK, DONOVAN, reż. (2002), *Peter Pan: Return to Neverland*, Walt Disney Pictures.
- CATALUCCIO, FRANCESCO M. (2006), *Niedojrzałość: choroba naszych czasów*, przekł. Stanisław Kasprzysiak, Kraków: Znak.
- Disney. Wiki (2018), 'Peter Pan (charakter)', online: [https://disney.fandom.com/wiki/Peter_Pan_\(character\)](https://disney.fandom.com/wiki/Peter_Pan_(character)) [dostęp 12.04.2018].
- Filmweb.pl (2018), online: <http://www.filmweb.pl/film/Dzwoneczek-2008-349941/relateds> [dostęp 12.04.2018].
- IMDb (2018), online: <https://www.imdb.com/list/ls032510352/> [dostęp 12.04.2018].
- KOENIG, FRIEDRICH, HANS WALDENFELS, (1997), 'Trickster', w: Friedrich Koenig, Hans Waldenfels (red.), *Leksykon religii. Zjawiska-dzieje-idee*, przekł. Paweł Pachciarek, Warszawa: Verbinum, s. 498.
- KOSTECKA, WERONIKA (2014), *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenie gatunku*, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.
- KULICZKOWSKA, KRYSZYNA, BARBARA TYLICKA, (1984), 'Barrie', w: Krystyna Kuliczowska, Barbara Tylicka (red.), *Nowy słownik literatury dla dzieci i młodzieży*, Warszawa: Wiedza powszechna, s. 30.
- LUSKE, HAMILTON, WILFRED JACKSON, CLYDE GERONIMI, reż. (1953), *Peter Pan*, Walt Disney Productions.
- OLKUSZ, KSENIA (2017), 'Narracje transfikcjonalne na przykładzie serialu *Once Upon A Time*', w: Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj (red.), *Narracje fantastyczne*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 81-113.
- PANTUCHOWICZ, AGNIESZKA (2009), 'Nibylandie: Nibyprzekłady Piotrusia Pana', *Rocznik Przekładoznawczy: Studia nad Teorią, Praktyką i Dydaktyką Przekładu*: 5, s. 145-152.
- SLANY, KATARZYNA (2013), 'O tragicznym chłopcu: Piotrusiu Panie; jego (terror)landzie: dziecięcym pandemonium i perwersyjnym antagoniście: Kapitanie Haku', *Guliwer*: 2, ss. 33-43.
- SZPAK, MARCELI (2014), 'W poszukiwaniu prawdziwego Piotrusia Pana', *Dwutygodnik*: 146, online: <http://www.dwutygodnik.com/artysta/5555-w-poszukiwaniu-prawdziwego-piotrusia-pana.html> [dostęp 12.05.2018].