

**Iwona Grodź**

Polskie Towarzystwo Kulturoznawcze (Warszawa)

ORCID 0000-0003-0151-6909

**„Dla kogo Alicja?” Kobieta i media.****Adaptacja Alicji w Krainie Czarów Tima Burtona**

„Kiedy Ja używam jakiegoś słowa –  
Sam decyduję, co ono będzie znaczyło, i dokładnie to znaczy.  
Problem w tym – powiedziała Alicja – że nie wiadomo,  
czy może Pan tak nadawać słowom dowolnego znaczenia.  
Problem w tym – powiedział Humpty Dumpty – kto kim rządzi.  
To wszystko”.

(Carroll 2010: 285)

**Wstęp**

Przez lata kobieta tkwiła w niewoli „męskich” wyobrażeń, doznań i słów. W relacjach komunikacyjnych zwykle sytuowana była w roli bohaterki, której „kreatorem” był mężczyzna. Ciekawym aspektem jest niewątpliwie zainteresowanie się wyobrażeniem „kobiecości” w kontekście projekcji odbiorcy klasycznych tekstów. Kobieta odbiorca to wszak nie „inny” czy „obcy”, ale przede wszystkim ktoś świadomy konieczności ciągłego obnażania mechanizmów represji wobec kobiet i demaskujący wszystkie stereotypy z tym związane.

Zainteresowanie kobietą i „kobiecością” „wpisuje się” w dwudziestowieczny „zwrot poststrukturalistyczny” (por. Pabiś-Orzeszyna 2020)<sup>1</sup>. Wskazany przełom oznaczał rezygnację z pytań oczekujących na ostateczne i wyczerpujące odpowiedzi. Ważna stała się natomiast otwartość, potencjalność, mnożenie interpretacji, poszerzanie znaczenia tej ostatniej (Culler 1998: 53). Biorąc pod uwagę te ustalenia, można zastanowić się nad specyfiką zainteresowania kobiecym dyskursem, relacją między teorią a praktyką oraz tym, jak przebiega komunikacja na konkretnych przykładach. Tego typu pytania sugerują postawę badawczą skupiającą się przede wszystkim na praktyce interpretacyjnej, a więc oznaczają rezygnację z „systemowości”, „modelowości”, wszelkich fundamentalizmów, pewników, całościowych ujęć. Przyjęta perspektywa skłania się więc ku interdyscyplinarności i otwartości na

---

<sup>1</sup> Elaine Showalter, wskazując modele definiowania tego, co kobiece, podkreśliła cztery perspektywy: biologiczną, lingwistyczną, psychoanalityczną i kulturową (Showalter 1993). W centrum uwagi było więc: skupienie się na odmienności, poszukiwanie specyfiki kobiecego języka, analiza procesu twórczo-odbiorczego, a ostatecznie wpisywanie tych wszystkich punktów odniesienia w kontekst kulturowy.

różne konteksty (zob. Wnuk 2009: 181–184). Nie pytam więc o to, czym jest „dyskurs kobiecości” (por. Piórkowska 2011: 425–429), ale jakie znaczenie ma wybór takiego sposobu odczytywania tekstów kultury (słownych, wizualnych czy muzycznych). I co mówi o współczesności?

„Zwrot feministyczny” zakłada, że każde dzieło, w tym wypadku również film<sup>2</sup>, jest tekstem kultury, a jego odbiór dowodem istnienia zmiennych w czasie mechanizmów percepcji. Zarówno twórca filmu, jak i pisarz zakładają grupę odbiorców swojego dzieła, a ta może mieć znaczny wpływ na artystyczny kształt słowa czy obrazu. Kształtująca rola czytelnika i widza kinowego jest kluczowa. Widz aktywnie uczestniczy w odbiorze obrazu czy słowa<sup>3</sup>. W każdej chwili może on zadać pytanie, czyim językiem opowiada autor. To moment, w którym dzieło staje się – w pełnym tego słowa znaczeniu – „oknem na świat”, umożliwiającym pełne poznanie i zrozumienie owej czasoprzestrzennej zmienności.

*DLA KOGO ALICJA...*

Kobieta... odbiorca

*Zacznijmy udawać*

(Carroll 2010: 191)

Widzenie ustanawia świat. Patrzenie to akt wyboru, a nie tylko reakcja na bodziec. Nigdy nie patrzymy na jedną rzecz, ale zwykle dostrzegamy związki między rzeczami i nami samymi. Każdy obraz ustala pewien sposób widzenia. Obrazy są najbardziej bezpośrednimi świadectwami na temat otaczającego świata; pod tym względem są one bardziej precyzyjne niż język. Kultura pomaga go okiełznać, wyjaśnić, a więc i „posiąść”. Przedmiotem szczegółowej uwagi w dyskursie kobiecości jest punkt widzenia (Gromkowska-Melosik 2014: 58)<sup>4</sup>. Widzenie często oznacza

<sup>2</sup> W tym miejscu ważne jest rozróżnienie na „kino kobiece” i „kino kobiet”. Pierwsze nie musi być tworzone przez kobiety. Składają się na nie głównie melodramaty, stereotypowo przypisywane gustom żeńskiej części odbiorców. Natomiast „kino kobiet” to – jak pisała Monika Talarczyk-Gubała – „przedsięwzięcia reżyserów w dziedzinie kinematografii, dążące do ekspresji kobiecego doświadczenia świata i przekształcania dominującego modelu kina” (Talarczyk-Gubała 2011: 74). Por. też: Kobieta i media. Studia z dziejów emancypacji kobiet. 2009.

<sup>3</sup> Relacja: autor – bohater – odbiorca, bliska jest sytuacji przeniesienia i projekcji. W pierwszym przypadku odbiorca „odpowiada” na pragnienia nadawcy wpisane w dzieło. W drugim ma tendencję do „przypisywania” innym, np. bohaterom książki czy filmu, własnych uczuć, poglądów, zachowań lub cech („ona/on jest taki jak ja”). Do tego potrzebne jest „rozumienie”, a to z kolei słowo kluczowe dla hermeneutyki (Gadamer 1998). Trzeba potrafić „usłyszeć” język dzieła. Nie pozwolić, żeby nasz własny głos (*herstory*) go zagłuszył, i widzieć... nie tylko w części, szczególnie (analiza), lecz w całości (synteza).

<sup>4</sup> Agnieszka Gromkowska-Melosik przypomniała, że to Laura Mulvey wprowadziła do krytyki feministycznej określenie „kontrolującego męskiego oka / spojrzenia”, które uprzedmiotawia kobietę pokazywaną w sztuce. Jest to kobieta będąca obiektem seksualnym, ukazwana przez mężczyznę według męskich standardów. Aktywny widz – mężczyzna, jest tu przeciwstawiany biernemu „przedmiotowi” poddawanemu oglądowi – kobiecie. To spojrzenie często kojarzone jest ze skopofilią, rozumianą jako czerpanie przyjemności, również

„posiadanie” (Mulvey 2010)<sup>5</sup>, ale może też sugerować uczestnictwo, wzajemność i wymienną perspektywę. Umożliwia doznanie jednoczesności nadawczo-odbiorczej. Rama, symbolicznie wydzielająca dzieło sztuki z przestrzeni rzeczywistej, jest już nie tylko granicą okna, ale i lustro. W ten sposób projektowana perspektywa staje się bliższa mniej lub bardziej bezpośredniemu doświadczeniu, dziejącemu się „tu i teraz”. Skłania do zadania pytań: „kto do mnie mówi?” i „za kogo mnie uważa?”.

Film Tima Burtona nie byłby tak niezwykły, gdyby nie pierwowzór literacki – powieść Lewisa Carrolla z 1865 roku *Alicja w Krainie Czarów* (*Alice's Adventures in Wonderland*) i jej kontynuacja z 1871 roku – *Po drugiej stronie lustra* (*Through the Looking-Glass*). Na czym jednak, z perspektywy filmoznawczej, zasadza się jej niezwykłość? Banalnym byłoby stwierdzenie, że chodzi o przedstawioną historię czy o głównych bohaterów, przede wszystkim o postać Alicji Kingsleigh. Ucieczką od owej trywialności czy oczywistości jest sięgnięcie do korzeni, „esencji” pytania o projektowanego odbiorcę powieści Carrolla. Czy są nim dziewczynki lub młode kobiety?

Wskazując konkrety, można zacząć już od tytułu, którego drugi człon – enigmatyczna „Kraina Czarów” – pobudza wyobraźnię do tworzenia własnych obrazów tego miejsca, kojarzy się też z fikcyjnością i estetyką. Przez to, że jest fikcją o fikcji, staje się wypowiedzią „drugiego stopnia”. Działanie autora przypomina podwójne kodowanie. Pisarz „zapropozował” czy „wpisał” weń podwójnego odbiorcę: świadomego owej gry (dojrzałego) i nieświadomego, naiwnego (niedojrzałego). Drugi odczyta temat powierzchownie, literalnie, a więc *Alicja w Krainie Czarów* będzie dla niego po prostu historią dziewczyny o tym imieniu, która – marząc czy śniąc – spotyka najdziwniejsze postaci. Dla pierwszego natomiast będzie to opowieść zarówno o poszukiwaniu tożsamości, dojrzewaniu do kobiecości, jak i o samotności, szaleństwie, a nawet śmierci.

W warstwie fabularnej to ponadto dominacja opowiadania nad opisem, dialogów nad monologami, czasowników nad rzeczownikami<sup>6</sup>. Natomiast w narracyjnej i kompozycyjnej – wyraźna autoświadomość możliwości i ograniczeń tworzywa oraz „otwartość” na porównania, modernizację i kontynuację. Ową autoteliczność i intertekstualność potwierdza też struktura czasoprzestrzeni, choćby przez podkreślenie wizualności, estetyki i fikcyjności świata przedstawionego w *Alicji*.... Poświadczą to również konstrukcja bohaterów, ich podział na postaci ze świata rzeczywistego i świata czarów, oraz odwołanie się do gry – w sensie dosłownym i metaforycznym.

---

o charakterze erotycznym, z patrzenia na nagie ciała kobiet przedstawiane na artystycznych płótnach” (Mulvey 2010: 39). Zob. też: Nead 1998.

<sup>5</sup> Wskazana autorka pisała, że widz utożsamia się z postacią męską, a kobiecej tylko przygląda (2010: 41). Prowadzi to do jego „maskulinizacji”, niezależnie od faktycznej płci. W ten sposób męskość zostaje narzucona jako „punkt widzenia” poprzez wbudowane w dzieło wzorce przyjemności i identyfikacji (Mulvey 2010: 79).

<sup>6</sup> „Filmowość” książki Carrolla zasadza się także na technice operowania słowem, która przywodzi na myśl styl autorski w kinie, a więc jest naznaczona piętnem indywidualizmu (zob. słowa walizki), językiem ruchu, zmiany, podwójności i dźwięczności. Potwierdza to przede wszystkim wiersz z drugiego tomu o Alicji, *Po drugiej stronie lustra* (1876): *Jabberwocky*, w którym Carroll stosuje technikę kontaminacji, *portmanteau words*, wyrazów walizek (Rajewska 2003: 53–81).

W pierwszym rozumieniu chodzi o grę w szachy czy w karty – bohaterowie zaprezentowani są jako pionki na szachownicy czy figury do zabawy. W drugim – o aktorstwo, udawanie, pozorowanie czegoś, czego nie ma, choćby „przechodzenie przez szkło jak przez muślinową zasłonę” (Carroll 2010: 178–179). Z tego też powodu główną perspektywą rozważań staje się nie to, jak dany czytelnik rozumie dzieło, lecz to, jakie postawy i zachowania zakłada, wymusza i określa utwór literacki. *Alicja w Krainie Czarów* Carrolla jest więc tak naprawdę lustrem iluzji, w którym my sami się przeglądamy. Będzie dla nas tekstem „filmowym” przede wszystkim dlatego, a może tylko dlatego, że tego w nim szukamy, tego pragniemy.

Wyjątkowość filmu *Alicja w Krainie Czarów* jest też efektem autorskiego stylu reżysera: Tima Burtona. Urodził się on w 1958 roku w Burbank (USA). Od wczesnej młodości interesował się sztuką ruchomych obrazów. Z pasją oglądał filmy. Dość wcześnie przerwał naukę ogólnokształcącą (nie ukończył szkoły średniej), ale jednocześnie (paradoksalnie bez świadectwa potwierdzającego wcześniejsze promocje) dostał się do California Institute of the Arts. Rozpoczął też pracę związaną z produkcją i realizacją animacji (na przykład w Wytwórni Walta Disneya). Początkowo współpracował przy przenoszeniu na ekran cudzych pomysłów, ale w 1982 roku otrzymał zgodę na realizację autorskich prac, na przykład sześciominutowej animacji *Vincent* (1982) – inspirowanej historią Vincenta Price’a, aktora horrorów klasy B z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Kolejne projekty to: *Frankenweenie* (1984) czy *Wielka przygoda Pee Wee Hermana* (1985). Prawdziwa kariera Burtona rozpoczęła się jednak w 1988 roku wraz z otwarciem własnej firmy producenckiej i realizacją pierwszego pełnometrażowego filmu fabularnego *Sok z żuka* z plejadą znanych wówczas aktorów: Geena Davis (jako Barbara), Alec Baldwin (Adam), Michael Keaton (Beetlejuice), Winona Ryder (Lidia). Począwszy od tej realizacji można też mówić o rozpoznawalnym stylu Tima Burtona, którego filmy fascynują, przerażają, śmieszają... nie wszystkim się do końca podobają.

Oto kilka najważniejszych cech stylu autorskiego twórcy *Batmana* (zob. Zabłocka-Skorek 2010: 331–356; Królikowska-Avis 1995: 16), które pokazują jego sposób „przekładania” słów na obrazy. Jedną z nich jest niezwykła pomysłowość i wyobraźnia oraz związana z nimi skłonność do plastycznego rozmachu czy brak szacunku dla tradycyjnych estetyk (dominacja „karnawalizacji”, „cyrkowości”, „kpinny”). Inną jest tworzenie postaci groteskowych i niezwykłych, które często roszczą sobie prawo do bycia romantycznymi demiurgami, niemal artystami. Naznaczeni są oni też stałymi cechami: wyalienowanie, oryginalność, smutek, „odmienna dojrzałość” – doświadczenie śmierci za życia. Innymi cechami kina Burtona są absurdalny humor czy predylekcja do morałów, *puent*, pouczeń. Ważna jest też „patchworkowa technika realizacji” – synergiczne połączenie starego (animacja poklatkowa) i nowego (technika cyfrowa) oraz „gatunkowa *subwersja*” – znane gatunki stają się dla reżysera „wehikułami” przenoszącymi często całkiem nowe, zaskakujące treści. Kolejne filmy Burtona potwierdzają, a więc „ukonstytuowują” większość z tych cech rozpoznawczych stylu autorskiego tego reżysera<sup>7</sup>. Nie inaczej jest też w przypadku

<sup>7</sup> Należą do nich m.in.: *Batman* (1989) i *Powrót Batmana* (1992), *Edward Nożycoręki* (1990), *Miasteczko Halloween* (1993), *Ed Wood* (1994), *Marsjanie atakują!* (1996), *Jeździec bez głowy* (1999), *Planeta małp* (2001), *Duża ryba* (2003), *Charlie i fabryka czekolady* (2005),

adaptacji *Alicji w Krainie Czarów*. Dlatego analizę i interpretację filmu pod kątem jego estetycznego uporządkowania można w tym kontekście pominąć, a skupić uwagę na znaczących zmianach względem literackiego pierwowzoru.

Zasadniczo ich efektem są zabiegi prowadzące do uczynienia fabuły filmu zdecydowanie bardziej klarowną i jasną. Służy temu rezygnacja z wielu postaci, scen i wątków. Nie jest to jednak dialog czy polemika z powieścią i jej autorem, lecz efekt subiektywnej jej lektury, która ujawnia pragnienie odszukania w *Alicji...* tematu najbliższego reżyserowi... i – co w tym kontekście ważne – młodym kobietom wchodzącym w okres dojrzałości – poszukiwanie dawnej, małej, „dziecięcej” Alicji przez mieszkańców Krainy Czarów, i dojrzałej tożsamości przez samą bohaterkę. Tylko bowiem „dawna” Alicja może się okazać wybawicielką i uwolnić wszystkich mieszkańców Krainy od terroru. Dla Burtona jest to więc też podróż, podobnie jak dla głównej postaci, do własnego wnętrza (nieświadomości). Wszystkie postaci, przestrzenie, rekwizyty mają więc podwójną naturę i wielowymiarowe znaczenie. Dowodem niech będą choćby: metafora króliczej norki – „tajemnica dojrzewania i przekraczania progu dorosłości”; pałac – „symbol życia społecznego”; las – „wkroczenie do nieświadomości”; dwie królowe – „dwie strony osobowości jednej osoby” i wiele innych. Są to więc psychoanalityczno-feministyczne próby odczytu powieści, dla których tropem jest też porównanie postaci z Krainy Czarów z rodziną i znajomymi Alicji z jej świata rzeczywistego, na przykład:

- a) „bliźniacy ze snu i bliźniaczki z przyjęcia”;
- b) „Czerwona Królowa i Skazeusz – siostra Alicji i zdradzający ją mężczyzna”;
- c) „Biała i Czerwona Królowa – dobra i zła matka”;
- d) „Absolut – zmarły ojciec Alicji” (Gąsienica i przemiana – idee reinkarnacji, uwolnienie i powtórzenie losów niezwykłego rodzica);
- e) „Kapelusznik – może nawet sama Alicja w innym wcieleniu” (Franke 2015: 100–101).

Taki odbiór *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla i jej filmowej adaptacji często uznawany był za formę terapii (por. Kozubek 2016). Pozwalał on odbiorcy dostrzec treści „zaszyfrowane”, które pisarz, a także reżyser, ukrył w metaforycznej kondensacji / zagęszczeniu znaczeń słów czy obrazów; ich przesunięciu / przemieszczaniu (działanie metonimii); niezwykłej „obrazowości”; a przede wszystkim w ich „wtórnym opracowaniu”. Fantazja staje się „tarczą ochronną” nie tylko przeciwko chaosowi, ale także, a może przede wszystkim, przeciw konwenansom związanym z wyobrażeniem kobiecości i ról, w które wchodzi dorastające dziewczynki. Oznacza zbliżenie do tego, czego nie można wyrazić słowami (por. Kozak 2000: 167–178). „Kraina Czarów” jest – w tym ujęciu – wspomnieniem o utraconym dzieciństwie i sygnałem koniecznej metamorfozy z dziecka w kobietę. Sygnałem tych zmian jest między innymi zmiana wielkości Alicji pod wpływem picia tajemniczego eliksiru lub zjedania ciastka. W marzeniach sennych to pierwsze jest symbolem konieczności podjęcia ważnej decyzji i zaspokojenia ukrytych pragnień. Może sygnalizować też potrzebę bliskości, pocieszenia i opieki. Napój w szklanej buteleczce

jest jak lekarstwo. To uwolnienie z problemów. Natomiast jedzenie ciastka oznacza „bezkarne” próbowanie wielu możliwości życia, bez konieczności decydowania od razu.

## Zakończenie

„I tak Kraina Czarów rośnie  
Ze słów wysnuta treści  
I coraz więcej dziwnych przygód  
Baśń moja w sobie mieści.  
Lśni zachód, czas do domu wracać,  
Już koniec opowieści”.

(Carroll 2010: 9)

Perspektywa „kobieca” wydobywa i podkreśla walor kształcący *Alicji w Krainie Czarów* – książki i adaptacji. Potwierdzają to liczne analizy filmoznawcze czy kulturoznawcze, między innymi Joanny Zabłockiej-Skorek, Adama Frankego, Jerzego Szyłaka i Pawła Sitkiewicza. Franke na przykład umieszcza film Burtona w kontekście archetypicznej opowieści mitycznej, a więc odwołującej się do struktury, znaczenia i inspiracji „monomitu” według antropologa Josepha Campbella (Campbell 1997). Kompozycja *Alicji w Krainie Czarów* Burtona nawiązuje, według Frankego, do wzorcowego schematu mitologicznej wyprawy. Jest więc oparta na powtarzających się wydarzeniach: oddzielenia (rozłąki z najbliższymi) – inicjacji – powrotu. To trzy etapy przemiany, w wyniku których dochodzi do wyzwolenia (wewnętrzna walka z własnymi słabościami, popędami), przebudzenia i ponownego narodzenia.

Podsumowując, adaptacja książki to efekt modernizacji i nawiązań do współczesnych zainteresowań czy teorii. Małgorzata Jakubowska przypominała, że „dzieło Carrolla jest niewyczerpywalne, zarówno pod względem językowym, jak i wizualnym. Jego otwartość i wieloznaczność okazuje się nieustannym zaproszeniem do powrotów. Kraina Czarów inspiruje, kusi, aby się w niej odnaleźć, skłania do poszukiwania wciąż nowych interpretacji” (2015: 70). Przejawem takiego podejścia do treści pierwowzoru jest wprowadzenie innej klamry kompozycyjnej w filmie – motyw niespodziewanych oświadczeń w czasie *garden party*, ich odrzucenia, podjęcie przez Alicję samodzielnej decyzji o pracy na rzecz firmy ojca i wyjeździe do Chin – nietożsamej z tą, którą zaproponował pisarz. Ta znacząca zmiana jest zdaniem interpretatorów jawnym nawiązaniem do polityki kolonialnej Stanów Zjednoczonych Ameryki (Adamczak 2010: 95). Ponadto ciekawym aspektem dydaktycznym, nieobecny w pierwowzorze, jest „zaszyfrowana” w adaptacji Burtona krytyka Ameryki i jej „powszechnego konsumpcjonizmu i braku więzi międzyludzkich” (Zabłocka-Skorek 2010: 356). *Alicja w Krainie Czarów* Burtona przywołuje też na myśl eskapizm *Kina Nowej Przygody*, który „wrażał się w konstrukcjach bohaterów owych filmów. Spory ich odsetek stanowią bowiem dzieci lub postaci dzieciom podobne – tak mocno skupione na realizacji jakiegoś celu, że gotowe zapomnieć o bożym świecie” (Kino Nowej Przygody 2011: 18–19). To kolejne potwierdzenie, że film zakłada szersze grono odbiorców, a więc może być kierowany nie tylko do „szczególnie” dojrzałych dziewczynek, ale także do dorosłych kobiet, które zagubiły

się we współczesnym świecie, we własnej „dorosłości” i przeraziły zbliżającą się starością. I w tej implikacji ukryty jest też kształtujący wymiar filmu i „spotkania” z nim odbiorcy. W tym tkwi ponadto nadzieja na „feministyczną” interpretacyjną innowacyjność.

## Bibliografia

- Adamczak Marcin. 2010. „Alicja i kulturowe niesprzeczności kapitalizmu”. *Odra* nr 5. 95–96.
- Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł. 2006. *Teorie literatury XX wieku*. Kraków.
- Campbell Joseph. 1997. *Bohater o tysiącu twarzy*. Andrzej Jankowski (przeł.). Warszawa.
- Carroll Lewis. 2010. *Alicja w Krainie Czarów*. Bogumiła Kaniewska (przeł.). Poznań.
- Culler Jonathan. 1996. *W obronie nadinterpretacji*. W: Umberto Eco, Richard Rorty, Christine Brooke-Rose. *Interpretacja i nadinterpretacja*. Stefan Collini (red.). Tomasz Bieroń (przeł.). Kraków.
- Culler Jonathan. 1998. *Co to jest literatura i czy pytanie to ma jeszcze jakiegokolwiek znaczenie?* W: Jonathan Culler. *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*. Maria Bassaj (przeł.). Warszawa.
- Dayan Daniel. 1989. „Widz wpisany w obraz”. Alicja Helman (przeł.). *Film na Świecie* nr 369. 25–31.
- Franke Adam. 2015. *Filmy „Matrix” oraz „Alicja w Krainie Czarów” jako archetypiczne opowieści mityczne*. Warszawa.
- Gadamer Hans-Georg. 1993. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Bogdan Baran (przeł.). Kraków.
- Gadamer Hans-Georg. 1998. *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty? Komentarz do cyklu wierszy Celana Atemkristall (1986)*. W: Hans-Georg Gadamer. *Czy poeci umilkną*. Małgorzata Łukasiewicz (przeł.). Bydgoszcz.
- Głazewska Ewa. 2005. *Płeć i antropologia*. Toruń.
- „Gorsza” kobieta. *Dyskursy inności, samotności, szaleństwa*. 2009. Daria Adamowicz *et al.* (red.). Wrocław.
- Gromkowska-Melosik Agnieszka. 2014. „Kobiety »poza kontrolą«? – androcentryczne dyskursy w malarstwie wiktoriańskim (próba rekonstrukcji znaczeń)”. *Studia Edukacyjne* nr 32. 49–62.
- Helman Alicja. 1998. *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*. Poznań.
- Jakubowska Małgorzata. 2015. *Alicja w krainie słów i obrazów*. W: *Literatura przepisana. Od Hamleta do slashu*. Agnieszka Izdebska, Danuta Szajnert (red.). 53–71.
- Kobieta i media. Studia z dziejów emancypacji kobiet*. 2009. Piotr Perkowski, Tadeusz Stegner (red.). Warszawa.
- Kognitywizm w poetyce i stylistyce*. 2006. Grażyna Habrajska, Joanna Ślósarska (red.). Kraków.
- Kozak Jolanta. 2000. „Alicja pod podszewką języka”. *Teksty Drugie* nr 5. 167–178.
- Kozera Dominika. 2015. „Wirtualna Alicja – historia Alicji w Krainie Czarów napisana na nowo”. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna* nr 11/1. 71–83.
- Kozubek Małgorzata. 2016. *Filmoterapia. Teoria i praktyka*. Gdańsk.

- Królikowska-Avis Elżbieta. 1995. „Idol nastolatków” (wywiad z Timem Burtonem). *Przekrój* nr 18. 31.
- Królikowska-Avis Elżbieta. 2001. „Tim Burton. Portret Podwójny”. *Film* nr 10. 80–83.
- Kuźma Inga B., Pietrzak Edyta B. 2021. Kobieta – przestrzeń konfliktów, pole walk. *Szkice z antropologii politycznej*. Łódź.
- Mulvey Laura. 2010. *Do utraty wzroku*. Kamila Kuc, Lara Thompson (red.). Kraków.
- Nead Lynda. 1998. *Akt Kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*. Ewa Franus (przeł.). Poznań.
- Pabiś-Orzeszyna Michał. 2020. *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*. Łódź.
- Piórkowska Agata. 2011. „Hegemonia dyskursu: trudności związane z podporządkowaniem kobiecości. Humanistyka i Przyrodoznawstwo” nr 17. 425–429.
- Rajewska Ewa. 2003. Nonsens pełen sensu – „Jabberwocky” Lewisa Carrolla. W: *Od Carrolla do Norwida*. Jerzy Borowczyk, Zbigniew Przychodniak, Piotr Śliwiński (oprac.). Poznań. 53–81.
- Showalter Elaine. 1993. „Krytyka feministyczna na rozdrożu”. Izabela Kalinowska-Blackwood (przeł.). *Teksty Drugie* nr 4/5/6 (22/23/24). 115–146.
- Szyłak Jerzy. 2011. *Kino Nowej Przygody*. Gdańsk.
- Talarczyk-Gubała Monika. 2011. „Reżyserki na indeksie. Historia kina kobiet w Europie Środkowej i Wschodniej”. *Porównania* t. 8, s. 74.
- Wnuk Agnieszka. 2009. „Kobiecość (z)interpretowana”. *Tekstualia* nr 3. 181–184.
- Wysłouch Seweryna. 1994. *Literatura i sztuki wizualne*. Warszawa.
- Zabłocka-Skorek Joanna. 2010. Tim Burton – dziwak w Fabryce Snów. W: *Mistrzowie Kina Amerykańskiego. Współczesność*. Łukasz Plesnar, Krzysztof Loska (red.). Kraków. 331–356.
- Zalewski Andrzej. 2003. *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*. Kraków.
- „Zwroty” badawcze w humanistyce. Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-institutionalne. 2010. Jacek Kowalewski, Walery Piasek (red.). Olsztyn.

## Streszczenie

Tematem eseju jest namysł nad sposobem konstruowania odbiorcy wirtualnego w adaptacji powieści Lewisa Carrolla *Alicja w Krainie Czarów* Tima Burtona z 2010 roku. Celem jest odpowiedź na pytanie: „Kim jest adresat filmowej opowieści?”, i czy ma to związek ze zmianami związanymi z obrazem kobiety i z dyskursem feministycznym w kulturze popularnej. Przyjęta perspektywa skłania się więc ku interdyscyplinarności i otwartości na różne konteksty.

## “For Whom Alicja?” The woman and the media.

### Adaptation of *Alice in Wonderland* by Tim Burton

#### Abstract

The subject of the text is a reflection on the way of constructing a virtual recipient in the adaptation of Lewis Carroll's story *Alice in Wonderland* by Tim Burton from 2010. The aim is to answer the question: “Who is the addressee of the film story?” So it is really a question about the image of women and the discourses of femininity in popular culture. The reaching point is the answer to the fundamental question: “Who is Alice for?”



**Słowa kluczowe:** odbiorca wirtualny, obraz kobiety, dyskursy kobiecości w kulturze popularnej, adaptacja, *Alicja w Krainie Czarów*, Tim Burton, Lewis Carroll

**Key words:** the virtual viewer, image of women, discourses of femininity in popular culture, adaptation, *Alice in the Wonderland*, Tim Burton, Lewis Carroll

**Iwona Grodź** – dr, literaturoznawca, filmoznawca, historyk sztuki, muzykolog. Interesuje się ponadto teatrem, kulturoznawstwem, filozofią i psychologią, a także ideą „korespondencji” sztuk, szczególnie: literatury, filmu, malarstwa, teatru i muzyki. Autorka m.in.: *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa* (Gdańsk 2008), *Jerzy Skolimowski* (Warszawa 2010), *Synergia sztuki i nauki* (Warszawa 2015), *Między snem a rzeczywistością* (Berlin 2018), *Hasowski Appendix* (Kraków 2020), i wielu innych publikacji naukowych.