

# Agnieszka Gil

---

## Rodzina z bajki : o modelu współczesnej rodziny na przykładzie tetralogii Epoka Lodowcowa

---

Wychowanie w Rodzinie 8, 111-121

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.



„Wychowanie w Rodzinie” t. VIII (2/2013)

---

Agnieszka GIL  
Uniwersytet Wrocławski, Polska

## **Rodzina z bajki. O modelu współczesnej rodziny na przykładzie tetralogii *Epoka Lodowcowa***

Family from a fairy tale. A model of the modern family on the example of *the Ice Age* tetralogy

### **Streszczenie**

Przeobrażający się model współczesnej rodziny w niniejszym artykule przyjęto za klucz do odczytania pojawiających się w *Epoce Lodowcowej* postaci oraz wytwarzanych między nimi relacji. W charakterystyce postaci odniesiono się również do wytypowanych w badaniach Deborah S. David i Roberta Brannona czterech imperatywów konstruujących tradycyjny paradygmat męskości oraz charakterystyki zestawionych z nimi bohaterów współczesnych animacji zaproponowanej przez Arkadiusza Lewickiego. Podjęto próbę rekonstrukcji modelu rodziny zaproponowanego przez twórców omawianych animacji w zestawieniu z modelami tradycyjnym i współczesnym, obecnymi w literaturze przedmiotu. W analizie zagadnienia odniesiono się również do szerszego tła funkcjonowania współczesnej rodziny, ale i tekstów kultury.

**Słowa kluczowe:** postmodernistyczny film animowany, modele rodziny, typologia bohaterów męskich, Epoka Lodowcowa.

### **Abstract**

In this paper the transforming model of the modern family is considered as a key to the description emerging in *Ice Age* characters and the relationships between them. In

the description of the characters a reference is made to the studies of Deborah S. David and Robert Brannon on the four imperatives used for constructing the traditional paradigm of masculinity and Arkadiusz Lewicki's observations about modern animation heroes connected with them. There is also an attempt of reconstructing the family model proposed by the authors of these animations in combination with traditional and contemporary models presented in the reference books and papers. In the analysis of the issue there is also a reference to the wider background of the functioning of the modern family as well as cultural texts.

**Keywords:** postmodern animated movie, family models, masculine heroes typology, Ice Age.

## Wstęp

Przeobrażający się model współczesnej rodziny jest kluczem do odczytania pojawiających się w *Epoce Lodowcowej*<sup>1</sup> postaci oraz wytwarzanych między nimi relacji. Jednakże w każdej z części animowanej tetralogii model ten powraca w nieco innej konstelacji.

Dzieje tego nietypowego stada rozpoczynają się w chwili, gdy przed niedawno zaznajomionymi mamutem Mańkiem i leniwcem Sidem rozgrywa się dramatyczna scena walki matki ludzkiego dziecka o ocalenie go z wartkiego nurtu rzeki chwilę po napaści tygrysów szablozębnych na obozowisko. Mamut pomaga wyciągnąć dziecko na brzeg, tym samym ratując mu życie. Matka znika niezauważona w odmetach wody. W zamian pojawia się niedoszły porywacz dziecka – tygrys szablozębny Diego. Jego nachalne starania o przejęcie dziecka oraz równie natrętne prośby Sida, by zaopiekować się maleństwem, ostatecznie skłaniają Mańka do objęcia roli opiekuna dla dziecka i odnalezienia ludzkiego stada. Wspólna podróż jest czasem kłopotliwym, ale i wypełnionym radosnymi chwilami, których przyczyną jest uratowany chłopiec. „Co ja jestem, niańka? – pyta zde gustowany sytuacją Maniek – [...] Tragedia, władca świata, też mi coś. Nie nadajesz się. Co to niby. Parę kłaków zamiast futra, zero kłów, zero szponów, tylne łapy jak serdelki. Uważaj, bo się złękne...”<sup>2</sup> ... i złął się może, a na pewno zdziwił, gdy chłopiec przytulił się czule i ufnie do jego trąby. Bezbronność właśnie i ufność zjednała maluchowi serca towarzyszy podróży. A serca te nosiły w sobie wiele smutku, cierpienia i osamotnienia. Jak choćby Maniek, któremu ludzie zabili rodziców, gdy sam był mały, Sid, od zawsze porzucany i niechciany czy Diego, który w swoim życiu doświadczył jedynie agresji, mor-

<sup>1</sup> W niniejszym artykule omawiane są następujące części cyklu: *Epoka Lodowcowa* (2002), reż. Ch. Wedge, DreamWorks; *Epoka Lodowcowa 2: Odwilż* (2006), reż. C. Saldanha, DreamWorks; *Epoka Lodowcowa 3: Era dinozaurów* (2009), reż. C. Saldanha, DreamWorks; *Epoka Lodowcowa 4: Wędrówka kontynentów* (2012), reż. S. Martino, M. Thurmeier, DreamWorks.

<sup>2</sup> Cytat pochodzi z linii dialogowej *Epoka Lodowcowa* (2002), reż. Ch. Wedge, DreamWorks.

du i podporządkowania silniejszemu. W obronie chłopca przekuwają swój ból na przyjaźń, która ostatecznie wytyczy ich nowy sens i drogę życia.

Jednakże to nie przemiana w relacji ludzi ze zwierzętami jest głównym problemem przytaczanych tu filmów, ale zmiana w optyce postrzegania relacji dziecko dorosły i to głównie dorosły płci męskiej. Warto zatem szerzej spojrzeć na to zagadnienie.

## Bohater współczesnych animacji

Arkadiusz Lewicki snuje interesujące refleksje odnośnie do roli genderowych we współczesnym filmie animowanym, do których niezaprzeczalnie należy cykl *Epoka Lodowcowa*<sup>3</sup>. Autor zestawia bohaterów jednej z ostatnich stworzonych w klasyczny sposób animacji – *Król Lew*<sup>4</sup> z bohaterami tetralogii *Shrek*<sup>5</sup>. Również na podstawie krótkich opisów pozostałych męskich postaci ze współczesnych animacji, wykazuje nie tylko odejście od patriarchalno-centrycznych baśniowych opowieści, ale też przeniesienie ciężaru na socjalizację i odpowiedzialne ojcostwo męskich bohaterów (które, jak zauważa, jest stosunkowo nowym zagadnieniem), jak również coraz wyraźniej akcentowane partnerstwo w relacjach damsko-męskich, ujawniające się choćby tym, że kobiece postaci odgrywają znaczące role w historii, świadomie kreując siebie, swoje otoczenie i wybory. Jednakże zauważa, że nadal współczesne animacje są mocno osadzone w heteronormatywnych wyobrażeniach, odzwierciedlając głównie problemy męskich bohaterów i androcentryczne spojrzenie na rzeczywistość.

Bohaterowie męscy typu klasycznego wpisują się w tradycyjny paradygmat męskości, w którym w 1976 roku Deborah S. David i Robert Brannon wyróżnili cztery imperatywy: „Pierwszy nakaz to ‘nie być zniewieściałym’ (no sissy stuff). Choć wiadomo, że mężczyźni mają potrzeby emocjonalne podobne do kobiet, stereotyp męskości nakazuje im nieokazywanie żadnych kobiecych zachowań. Po drugie – prawdziwy mężczyzna to ‘ważna persona’ (the high wheel). Jest to wymóg podporządkowania sobie innych, męskość łączona jest z sukcesem i zdobytą władzą. Trzeci nakaz zakłada, że mężczyzna musi być ‘mocny jak dąb’ (the sturdy oak) i dotyczy niezależności i liczenia na samego siebie. Czwarty imperatyw – ‘idź do diabła’ (giv’em hell) zwraca uwagę na konieczność stosowania przemocy. Mężczyzna musi okazywać pewność siebie, być

<sup>3</sup> A. Lewicki, *Shrek i inni – role genderowe we współczesnych filmach animowanych*, [w:] Tenże, *Od House’a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wyd. UW, Wrocław 2011.

<sup>4</sup> *Król Lew* (1994), reż. R. Minkoff, R. Allers, Disney.

<sup>5</sup> *Shrek* (2001), reż. A. Adamson, V. Jenson, DreamWorks; *Shrek 2* (2004), reż. A. Adamson, K. Asbury, C. Vernon, DreamWorks; *Shrek Trzeci* (2007), reż. Ch. Miller, DreamWorks; *Shrek Forever* (2010), reż. M. Mitchell, DreamWorks.

agresywny, demonstrować gotowość podjęcia ryzyka”<sup>6</sup>. W powyżej wymienione imperatywy Lewicki wpisuje historię Simby oraz manifestacje pozostałych męskich postaci w filmie *Król Lew*. Z drugiej strony, Shrek jest dla autora postacią wyzwalającą się z owego tradycyjnego paradygmatu męskości. Jak zauważa: „W tym ujęciu głównymi wątkami, które organizują poszczególne odcinki, byłyby: w pierwszej – werbalizacja uczuć i ich samoświadomość; w części drugiej – zaakceptowanie społecznej roli małżonka (ze wszystkimi konsekwencjami, na przykład wejściem do rodziny żony włącznie); w trzeciej oswojenie się i dorosnięcie tytułowego bohatera do ojcostwa, w czwartej zaś wzięcie odpowiedzialności za losy swojej rodziny i stanie się odpowiedzialnym jej członkiem”<sup>7</sup>.

Zbieżność w organizacji kolejnych wątków w tetralogii *Epoka Lodowcowa* z powyżej wzmiankowanymi jest zaskakująca. Również w pierwszej części protagonista Maniek werbalizuje swoje uczucia, choć trudno w jego przypadku sądzić, iż nie posiadał ich świadomości (raczej brak odpowiedniego odbiorcy). To raczej tygrys szablozębny Diego przechodzi proces uświadamiania sobie swoich własnych uczuć, odkrywania swojej odmienności i odwagi kierowania się głosem serca (na razie w relacjach koleżeńskich).

W drugiej części pojawia się mamucica Ela i jej „stado” (dwa oposy), a wraz z całą trójką drażliwa kwestia damsko-męskiej relacji, co ciekawe, napięcie to wytwarza zgrabne połączenie natury z kulturą (Maniek i Ela powinni być razem, bo są mamutami) przeciwstawione romantyczno-emancypacyjnej funkcji wolnego wyboru partnera życiowego (Maniek i Ela mogą być razem, o ile chcą tego sami z siebie). Tym samym definiowane są role społeczne, które ostatecznie przyjmują wspomniane mamuty. Kwestia rodziny pochodzenia jest również interesująca, gdyż oposy mogą reprezentować jedynie ideę, iż rodzina to nie tyle klasyczny układ (gatunek – kobieta i mężczyzna), ale głównie funkcja opiekuńcza i zapewnienia bliskości. W związku z czym, kiedy nadarza się bohaterom okazja prowadzenia „normalnego”, przypisanego im prawami natury (kultury!?) życia, czyli po prostu po raz pierwszy życia w wielkim mamucim stadzie, ostatecznie wybierają tych, z którymi wcześniejsze przygody złączyły ich losy i którzy okazali się niezawodnymi przyjaciółmi, i w takim to gronie ukonstytuowało się stado, które można rozumieć jako reprezentowany przez *Epokę Lodowcową* model współczesnej rodziny.

Analogicznie do rozważań Lewickiego, w trzeciej części pojawia się problematyka dojrzewania do ojcostwa, gdyż córeczka mamutów przychodzi na świat dopiero pod koniec filmu. Widz jednak ma możliwość wejścia w kontakt z wieloma rodzajami ojcowskiego podekscytowania i radości: fałszywe alarmo-

<sup>6</sup> K. Arcimowicz, *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda, fałsz, stereotypy*, GWP, Gdańsk 2003, s. 71; Por.: D.S. David, R. Brannon, *The male sex role: Our culture's blueprint of manhood, and what it's done for us lately*, [w:] D.S. David, R. Brannon (red.), *The Forty-nine Percent Majority: The Male Sex Role*, Addison Wesley, Reading MA. 1976.

<sup>7</sup> A. Lewicki, *Shrek i inni...*, dz. cyt., s. 153.

wanie społeczności o porodzie, przygotowanie bajecznego placu zabaw, nadmierna troska o ciężarną Ełę, ogrom lęku, niepewności i zdenerwowania. Wszystkie jakże nie „męskie” reakcje i jakże ludzkie. Należy podkreślić również, że w tej części to rodzicielstwo w ogóle jest leitmotivem, czego dowody odnajdziemy w zachowaniach matek różnych zwierzątek ze społeczności żyjących w sąsiedztwie mamutów, ekscentrycznej aktywacji instynktu rodzicielskiego u Sida („adopcja” jaj dinozaurów i opieka nad niepokornymi podopiecznymi), matki dinozaurzycy. W czwartej części, jak wspomniałam, wątek ojcostwa jest kontynuowany, choć już prezentuje kolejną fazę – opiekę nad dorastającym i usamodzielniającym się dzieckiem.

Ostatni z imperatywów klasycznej konstrukcji bohatera męskiego, któremu naprzeciw wychodzą m.in. współczesne filmy animowane, to konieczność stosowania przemocy, pewność siebie, agresywność i gotowość podejmowania ryzyka. Roman Kubicki pisze „Baśń oddana we władanie współczesnej technologii nie potrzebuje już ontologicznie mocnych bohaterów. Pszczółka Maja oraz Ważniak i Gargamel ze świata smerfów mają wprawdzie wyraziste cechy, nie są to jednak cechy nieludzko wspaniałych lub obrzydliwych bohaterów. Natomiast zgrabne księżniczki z różowego świata Barbie oraz towarzyszący im przystojni książęta różnią się już tylko kolorem włosów. Także o ontologicznej i społecznej odrębności każdego z czterech uroczych teletubisiów świadczy co najwyżej kolor uniformu i rodzaj anteny umieszczonej na głowie. Nie ma sensu lamentować nad tą tendencją. Zanik wielkich postaci jest zgodny z duchem naszych czasów. Wszak naturalnymi wrogami demokracji są wszyscy tzw. wielcy ludzie, przekonani, że z oczywistych powodów należy im się od życia i świata wszystkiego więcej – więcej pieniędzy, więcej uwagi, więcej pamięci”<sup>8</sup>. W tym kontekście zastanawiają mnie typy i relacje pomiędzy bohaterami filmowymi omawianej animacji. Każdy z nich odgrywa ważną rolę w jednym z wielu decydujących o przetrwaniu stada momentów. Każdy posiada cechy niezbędne, niepowtarzalne. „On jest tym kleistym, lepkim czymś – mówi Diego o Sidzie – co trzyma nas razem. Stworzył to stado i ono bez niego nie przetrwa”<sup>9</sup>. I choć żartem na jego temat i pobłażliwym spojrzeniem nie ma końca, przyjaciele bez wahania wyruszają w niebezpieczną podróż w poszukiwaniu porwanego Sida w części trzeciej Epoki lodowcowej 3: Era dinozaurów. Oprócz zabawnej postaci leniwca, również pozostali bohaterowie są barwnie odmalowani. I choć w zasadzie każdy z nich przynajmniej raz stanął przed próbą, w której musiał wykazać się odwagą, silną wolą i oddaniem przyjaciółom, to jednak głównie

<sup>8</sup> R. Kubicki, *Koniec pewnego świata, czyli o baśni opowiedanej w chwilach tryumfu i zgonu*, [w:] G. Leszczyński (red.), *Kulturowe konteksty baśni*, t. 2: *W poszukiwaniu straconego królestwa*, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2005, s. 24–25.

<sup>9</sup> Cytat pochodzi z linii dialogowej *Epoka Lodowcowa 2: Odwilż* (2006), reż. C. Saldanha, DreamWorks.

widzimy ich w sytuacjach mających miejsce w codzienności ich życia, w towarzyskich zabawach i pogawędkach, we wspomnieniach.

Choć zdecydowanie więcej jest bohaterów męskich w omawianej animacji (mamut Maniek, tygrys szablozębny Diego, leniwiec Sid, dwa oposy, łasica Buck, Wiewiór) niż kobiecych (mamucica Ela, matka ludzkiego dziecka, dinozaurzyca, Wiewiórzyca, Brzoskiwnka i jej koleżanki), nie są to postaci ani słabsze, ani mniej odważne, nie ustępują mądrością, troskliwością, czy zaangażowaniem w realizacji trudnych i niebezpiecznych działań. W każdym momencie są ważnym współtwórcą stada i partnerem. Charakterystyczne jednak jest to, że względem męskich bohaterów odznaczają się swoistą dojrzałością, milczącą wiedzą, pewnością, łatwiej i szybciej adaptują się do zastanych warunków, przejawiają mniejsze zwątpienie i niepewność, choć nie są im one zupełnie obce – związanie się Eli z Mańkiem czy przewartościowanie autorytetów u dorastającej mamucicy Brzoskwinki.

Bohaterowie współczesnych animacji, ontologicznie „nie-supermocni”, na oczach widzów dojrzewają do, po części, narzuconych, po części wybranych ról społecznych, manifestując idee partnerstwa i tolerancji dla odmienności, a przede wszystkim raz jeszcze podkreślają wartość przyjaźni, zaufania, oddania i poświęcenia (mimo niebezpieczeństw) w celu obrony bliskich. Manifestacje te są, moim zdaniem, niejako sugerowanym przez twórców najistotniejszym spoiwem struktury społecznej, jaką jest rodzina.

## Mamucia rodzina

Zaznaczając we wstępie, że przeobrażenie modelu rodziny jest kategorią kluczową w interpretowaniu niniejszej animacji, uważam ten sposób prezentowania grupy przyjaciół za (programowe? zamierzone?) wartościowanie więzi towarzyskich, które posiadają młodzi małżonkowie i przyszli rodzice. Wielokrotnie w przytaczanych tu filmach pojawia się wybór opuszczenia stada m.in. właśnie po to, by założyć swoją rodzinę. Przed takim choćby stają Ela i Maniek pod koniec drugiej części, gdy po życiu spędzonym w gatunkowym osamotnieniu, mamuty spotykają swoich pobratymców. Dylemat ten pojawia się również na początku trzeciej części, gdy Diego zaczyna wątpić w swoje miejsce i rolę w nowym układzie, w którym na świat ma przyjść potomek Mańka i Eli. Również Sid, znalazłszy wyznawców wśród małych leniwców oferujących mu przywództwo, ostatecznie zostaje ze swoim stadem. Więzy przyjaźni przeważają na losach bohaterów. Odnoszę wrażenie, iż autorzy w ten sposób wytyczają zewnętrzny pierścień otaczających ich model rodziny, założonej przez mamuty. Krąg ten ochrania rodziców i przychodzące na świat ich dziecko. Przekładając ten model na rzeczywisty świat społeczny, w którym kreują się warianty współczesnych rodzin, krąg ten byłby redefinicją modelu tradycyjnego, gdzie „rodzinę

[...] charakteryzowało [...] silne zespolenie z zewnętrznymi mikrostrukturami społecznymi oraz z całą społecznością lokalną. Odznaczała się ona dużą otwartością wobec społeczeństwa w ujawnianiu swych spraw wewnętrznych, które z kolei podlegały kontroli zewnętrznej [...] [stąd też jej – A.G.] mentalność miała charakter kolektywistyczny”<sup>10</sup>. Zredefiniowany model rodziny jest owszem osadzony w społeczności lokalnej, sąsiedzkiej, ale wewnętrzne sprawy rodziny dzielone są z tą częścią społeczności, która nawiązała bliskie i znaczące więzi. Stado to, czy też krąg zewnętrzny mamuciej rodziny, nie tworzą modelu zamkniętego. Dlatego miejsce w nim mógłby zająć Buck – łasica uciekinier z monotonii lodowej epoki, gdyby tylko chciał opuścić ukochaną przez niego a przez czas zapomnianą krainę dinozaurów.

Przyjrzyjmy się zatem sednu niniejszych rozważań – mamuciej rodzinie. Oczywiście można powiedzieć, że w zasadzie podstawową cechą Mańka jest opiekuńczość właśnie, jak również, że spotkanie Sida a chwilę potem ludzkiego dziecka, zainicjowało rozwój instynktu tacierzyńskiego, tym samym od początku w zasadzie definiując przez kategorię ojcostwa protagonistę tej animacji. Ale do ojcostwa potrzebna jest matka. Niełatwe to zadanie, gdy Maniek jest konfrontowany z wizją ratowania wygasającego gatunku, ale to nie powinność motywuje go do połączenia się z Ela. „Nie chcę żebyśmy byli razem bo musimy. Chcę żebyśmy byli razem bo chcemy. No a ja chcę być z tobą Ela. No co ty na to?”. Renata Doniec zwraca uwagę, że to we współczesnym modelu rodziny: „Szczególnego znaczenia nabiera więź uczuciowa, która staje się głównym czynnikiem scalającym rodzinę. Małżeństwo jest zawierane z miłości i ona staje się jego podstawową wartością – celem”<sup>11</sup>. Ela przyjmuje dopiero te oświadczenia Mańka, które płyną z jego serca, a nie z siły argumentów gatunkowej (społecznej) powinności.

Kolejną i, zdaje się, najważniejszą cechą tego modelu, jak również jego najwyraźniej, obok powyższej, zaznaczoną wartością jest mające się urodzić dziecko. Głębiej swojej troski przyszły ojciec okazuje z tak wielkim zaangażowaniem, iż sąsiedzi wykazują co najmniej podirytowanie prezentowaną nadwrażliwością. Z drugiej strony otuchę w sercu przywołuje wspomnienie placu zabaw, jaki zbudował dla swojego dziecka Maniek bądź okoliczności wyboru imienia dla pierworodnej córki [sic!]. Emocjonalne zaangażowanie ojca, czy demokratyczny charakter oddziaływania wychowawczego również przywołuje na myśl współczesny model rodziny.

W warunkach polskiej rzeczywistości, zaprezentowany przez tetralogię model rodziny, jest tak samo współczesny jak nieoczywisty. Jak starano się ukazać, za współczesnością tego modelu przemawiają: emocjonalne zaangażowanie kobiety i mężczyzny, partnerskie relacje na każdym etapie formowania się ro-

<sup>10</sup> R. Doniec, *Rodzina wielkiego miasta. Przemiany społeczno-moralne w świadomości trzech pokoleń*, Wyd. Uniwer. Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 30.

<sup>11</sup> Tamże, s. 31.



dziny, przyjacielsko-towarzyskie relacje z otoczeniem, w którym rodzina funkcjonuje, swoista samosterowność. Dobrze jednak zdajemy sobie sprawę, że wystarczająco często wspomniane idee nie mają miejsca ani w relacjach międzyludzkich, ani w polskich domach, czy recepcji rodziny w dyskursie społecznym, wystarczy przecież wspomnieć o problematyczności związków nieformalnych czy homoseksualnych, urlopie tacierzyńskim, presji społecznej i kulturowej wywieranej na mężczyzn i kobiety. Życie to nie bajka, może dlatego warto spojrzeć na jeszcze jeden aspekt omawianych filmów.

### **Społeczno-kulturowy kontekst współczesnych baśni**

Dorobek studiów kulturowych uwrażliwia badaczy na kontekst społeczno-kulturowy powstawania poszczególnych tekstów. I gdy Kubicki dostrzega demokratyczno-konsumpcyjny kontekst kreowania ontologicznie słabych bohaterów, spójrzmy na pozostałe aspekty społeczno-ekonomicznego funkcjonowania współczesnych filmów animowanych, a tym samym propagowanych przez nie idei.

Współczesna baśń, zdaniem Marka Krajewskiego: „[...] jest przede wszystkim odpowiedzią na nowy status dziecka, transformujący je w atrakcyjny rynkowo target, grupę docelową, która podobnie jak dorośli ludzie potrzebuje raczej rzeczy nowych niż mądrych i ważnych; grupę, której zachowania podporządkowane są modzie, a nie wewnętrznej samosterowności. Dlatego też ten rodzaj opowieści stanowi dziś raczej instrumentalny środek zagospodarowania czasu dziecka, sposób na walkę z nudą i powtarzalnością codzienności, dużo rzadziej zaś traktuje się go jako warunek psychospołecznego rozwoju czy instrument kształtowania wyobraźni najmłodszych. Baśń ma być więc przede wszystkim rozrywką, która zaledwie przy okazji uczy i uspołecznia. Nieprzypadkowo więc współczesne baśnie zarówno w postaci książkowej, jak i filmowej mają być przede wszystkim atrakcyjne, a nie mądre, muszą przyciągać i koncentrować uwagę, a nie rozwijać zdolność do refleksyjnego myślenia, mają dostarczać nowych, ekscytujących doświadczeń, a nie umoralniać”<sup>12</sup>. W przywoływanej powyżej części Epoki Lodowcowej, odnajdziemy rzeczywiście wiele rozrywki: ładną animację, humorystyczne dialogi i zabawne sceny (jak choćby uwielbiany przez publiczność Wiewiór, zmagający się z żółędziem, ptaki dodo walczące o przetrwanie i trzy arbuzy czy skarbnica komicznych sytuacji, jaką jest leniwiec Sid). Elementy te są niewątpliwą zaletą filmu, przesądzając o jego atrakcyjności czy popularności. Trudno jednakże w pełni się zgodzić z sugestią Krajewskiego, że zatracają wspomniane filmy aspekt refleksyjny, wychowawczy czy morali-

<sup>12</sup> M. Krajewski, *Co się stało z baśnią: stare funkcje i nowe przesłanie (na przykładzie Boba Budowniczego)*, [w:] G. Leszczyński (red.), *Kulturowe konteksty baśni*, t. 1: *Rozigrana córka mitu*, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2005, s. 132.

zatorski, o czym może świadczyć tych kilka wypowiedzi internautów (zachowano pisownię oryginalną): „Mam lat 17 i szczerze mówiąc się popłakałem – rewelacyjny film dla dzieci, jak i dorosłych i młodzieży:) W tym filmie występują cechy, które powinien znać każdy: przyjaźń, zaufanie, dobro i zło. Najbardziej mnie się podobało w tym filmie zachowanie Tygrysa Diego – pomimo, że należał do stada przeciwstawił się mu w celu odwzajemnienia się za uratowanie życia – to jest dla mnie rewelacja:) Też wzruszająca scena była, jak Manfred daje ludziom dziecko, które przeżyło wiele i nie zapomni o Sidzie, Mamucie i Diego. Także jest w tym główna postać humorystyczna i zabawna – Sid. Jak dla mnie rewelacja na wysokim poziomie)”<sup>13</sup>. „Też mam 17 lat i ciągle się to da oglądać z przyjemnością, to jeden z tych filmów animowanych, które mają jakieś przesłanie i wzruszają”<sup>14</sup>. Można zatem wysunąć wniosek, że współczesny film animowany uczy, ale przez zabawę, co nadaje całemu procesowi charakter lekki, niezobowiązujący, prześmiewczy i zdystansowany. Charakter takiej edukacji odbiega od dydaktyzmu tak licznych bajek, baśni i filmów dla dzieci, ale może właśnie w tym innym sposobie przekazu potrafi do współczesnych dzieci, młodzieży czy dorosłych dotrzeć. I choć trudno przystać na rozczarowany czy też zdegustowany ton wypowiedzi Krajewskiego, warto jednak wrócić do myśli, w której podkreślał, że we współczesnej kulturze decydującym o kształcie przekazu jest target, ponieważ w przypadku omawianych filmów, kategoryzowanych jako kino familijne, jest nim nie tylko dziecko, ale rodzina w ogóle. Stąd film animowany realizowany jest tak, aby i dorosły widz odnalazł w nim swoją rozrywkę. Zastanawiając się zatem nad prezentowanym modelem rodziny, uwzględnić należy preferowany przez szeroką publiczność wariant rodzinnych relacji, gdyż tylko w takim znanym i oswojonym wymiarze, jest możliwy do kulturowej reprodukcji. Słowem, aby rodzic zezwolił, udostępnił, pokazał, czy też razem z dzieckiem oglądał nawet „tylko” z rozbawieniem którąś z części Epoki Lodowcowej, sam niejako, będąc przyzwyczajony do zaspokajania siebie w potytcie konsumpcji, musi aprobować zestaw propagowanych idei, musi je uznawać i bawić się ich rekonstrukcją – w mniejszym lub większym stopniu, ale jednak.

W literaturze przedmiotu zwykło się mówić o filmach po 2000 roku jako o animacjach współczesnych, jednakże należałoby dokonać w tej grupie bardziej precyzyjnego rozróżnienia i zdefiniowania poszczególnych pełnometrażowych filmów animowanych realizowanych w tym czasie, gdyż pozwala to na analizę poszczególnych dyskursów kulturowych w nich obecnych. Tak oto – w ogólnym zestawieniu<sup>15</sup> – proponuję wyróżnić nurty: klasyczny, postmodernistyczny, arty-

<sup>13</sup> Por. źródło: AdamBayern01, <http://www.filmweb.pl/film/Epoka+lodowcowa-2002-32014/discussion/Dla+Mnie+rewelacja...>, 1863770 [dostęp: 15.05.2012].

<sup>14</sup> Por. źródło: Venderein, <http://www.filmweb.pl/film/Epoka+lodowcowa-2002-32014/discussion/Dla+Mnie+rewelacja...>, 1863770 [dostęp: 15.05.2012].

<sup>15</sup> Szczegółowe opracowanie zawiera dysertacja doktorska autorki, zob.: A. Gil, *Edukacja kulturalna jako proces negocjowania znaczeń na przykładzie (re)interpretacji postmodernistycznych filmów animowanych przez młodzież*, Uniwersytet Wrocławski 2013 [praca niepublikowana].

styczny i politycznie zaangażowany. W przypadku tzw. kina rodzinnego mamy do czynienia głównie z dwoma pierwszymi, a w odniesieniu do *Epoki Lodowcowej* z drugim z wymienionych nurtów – postmodernistycznym.

Inspiracją dla jego wydzielenia jest artykuł Agnieszki Ogonowskiej<sup>16</sup>. Autorka zestawia elementy kompozycji filmu z cechami wyróżniającymi postmodernizm. Podążając za jej badaniami, wśród cech charakteryzujących postmodernistyczny film animowany proponuję uznać: koegzystencję różnych rzeczywistości dyskursywnych, dekonstrukcję filmowej opowieści, dialog z gatunkami i ideologią, uwspólnienie odbioru (zniesienie podziału odbiorca dorosły – dziecko). Jak wykazano wyżej, w omawianej animacji najwyraźniej zarysowują się: dialog z ideologią (model rodziny, ról społecznych jej członków oraz jej funkcjonowanie w szerszym kontekście kulturowym), jak również zniesienie podziału na odbiorcę dorosłego i dziecięcego.

Omawianą tetralogię można zatem uznać za wielowymiarową płaszczyznę debaty o modelu współczesnej rodziny. Choć w mamuciej rodzinie nie pojawiają się sytuacje destruktywne, to już w przedstawianej w pobocznym wątku relacji Wiewióra z Wiewiórzycą, odnajdziemy wiele pasji, sporów, rywalizacji czy, ostatecznie, znużenia i zniechęcenia, doprowadzających do rozstania. Również w pozostałych wątkach pobocznych obecne są trudne i nieraz bardzo smutne sytuacje, głównie właśnie rodzinne, które, z jednej strony, na zasadzie kontrastu ukazują siłę i pozytywny wymiar modelu „mamuciego”, z drugiej – jego nieoczywistość w powszechnych realizacjach rodzinnych.

## Bibliografia

- Arcimowicz K., *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda, fałsz, stereotypy*, GWP, Gdańsk 2003.
- David D.S., Brannon R., *The male sex role: Our culture's blueprint of manhood, and what it's done for us lately*, [w:] D.S. David, R. Brannon (red.), *The Forty-nine Percent Majority: The Male Sex Role*, Addison Wesley, Reading MA. 1976.
- David D.S., Brannon R. (red.), *The Forty-nine Percent Majority: The Male Sex Role*, Addison Wesley, Reading MA. 1976.
- Doniec R., *Rodzina wielkiego miasta. Przemiany społeczno-moralne w świadomości trzech pokoleń*, Wyd. Uniwer. Jagiellońskiego, Kraków 2001.
- Gil A., *Edukacja kulturalna jako proces negocjowania znaczeń na przykładzie (re-)interpretacji postmodernistycznych filmów animowanych przez młodzież*, Uniwersytet Wrocławski 2013 [praca niepublikowana]
- Krajewski M., *Co się stało z baśnią: stare funkcje i nowe przesłanie (na przykładzie Boba Budowniczego)*, [w:] G. Leszczyński (red.), *Kulturowe konteksty baśni*, t. 1: *Rozigrana córka mitu*, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2005.
- Kubicki R., *Koniec pewnego świata, czyli o baśni opowiedanej w chwilach tryumfu i zgonu*, [w:] G. Leszczyński (red.), *Kulturowe konteksty baśni*, t. 2: *W poszukiwaniu straconego królestwa*, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2005.

<sup>16</sup> A. Ogonowska, *Shrek w epoce telewizji*, „Kultura Popularna” 2005, nr 2, s. 106–114.

- Leszczyński G. (red.), *Kulturowe konteksty baśni*, t. 1: *Rozigrana córka mitu*, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2005.
- Leszczyński G. (red.), *Kulturowe konteksty baśni*, t. 2: *W poszukiwaniu straconego królestwa*, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2005.
- Lewicki A., *Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wyd. Uniwer. Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- Lewicki A., *Shrek i inni – role genderowe we współczesnych filmach animowanych*, [w:] Tenże, *Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wyd. Uniwer. Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- Ogonowska A., *Shrek w epoce telewizji*, „Kultura Popularna” 2005, nr 2.

### **Netografia**

- AdamBayern01, <http://www.filmweb.pl/film/Epoka+lodowcowa-2002-32014/discussion/Dla+Mnie+rewelacja...,1863770> [dostęp: 15.05.2012].
- Venderein, <http://www.filmweb.pl/film/Epoka+lodowcowa-2002-32014/discussion/Dla+Mnie+rewelacja...,1863770> [dostęp: 15.05.2012].

### **Filmografia**

- Epoka Lodowcowa (2002), reż. Ch. Wedge, DreamWorks.
- Epoka Lodowcowa 2: Odwilż (2006), reż. C. Saldanha, DreamWorks.
- Epoka Lodowcowa 3: Era dinozaurów (2009), reż. C. Saldanha, DreamWorks.
- Epoka Lodowcowa 4: Wędrówka kontynentów (2012), reż. S. Martino, M. Thurmeier, DreamWorks.
- Król Lew (1994), reż. R. Minkoff, R. Allers, Disney.
- Shrek (2001), reż. A. Adamson, V. Jenson, DreamWorks.
- Shrek 2 (2004), reż. A. Adamson, K. Asbury, C. Vernon, DreamWorks.
- Shrek Forever (2010), reż. M. Mitchell, DreamWorks.
- Shrek Trzeci (2007), reż. Ch. Miller, DreamWorks.