

**Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Sączu**

**Paulina Wójcikowska-Wantuch**

**Rosyjska bajka literacka  
na przełomie XX i XXI wieku**

Nowy Sącz 2018

**Redaktor Naukowy**

dr Paulina Wójcikowska-Wantuch

**Redaktor Wydania**

dr Monika Madej-Cetnarowska

**Recenzenci**

prof. dr hab. Anna Woźniak

dr hab. Katarzyna Jastrzębska, prof. nadzw.

**Redaktor Techniczny**

dr Tamara Bolanowska-Bobrek

© Copyright by Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Sączu  
Nowy Sącz 2018

ISBN 978-83-65575-23-4

**Wydawca**

Wydawnictwo Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu  
ul. Staszica 1, 33-300 Nowy Sącz  
tel. 18 443 45 45, e-mail: briw@pwsz-ns.edu.pl

**Adres Redakcji**

Nowy Sącz 33-300, ul. Staszica 1  
tel. +48 18 443 45 45, e-mail: tbolanowska@pwsz-ns.edu.pl

**Druk**

Wydawnictwo i drukarnia NOVA SANDEC s.c.  
Mariusz Kałyniuk, Roman Kałyniuk  
33-300 Nowy Sącz, ul. Lwowska 143  
tel. 18 547 45 45, e-mail: biuro@novasandec.pl

## Spis treści

<b>1. Wstęp</b> .....	5
<b>2. Przedmiot badań i metodologie</b> .....	8
2.1. Bajka jako gatunek .....	14
2.2. Bajka ludowa a literacka .....	17
2.3. Próba re-definicji .....	20
2.4. Eklektyzm metodologiczny .....	26
<b>3. Miejsce bajki we współczesnej kulturze</b> .....	29
3.1. Renesans bajki w Rosji .....	37
3.2. Kryteria doboru tekstów .....	47
<b>4. Współczesna baśń rosyjska</b> .....	49
4.1. Wprowadzenie .....	49
4.1.1. Wątki i bohaterowie rosyjskich ludowych bajek magicznych .....	57
4.1.2. Rosyjska baśń literacka – rys historyczny .....	61
4.1.3. Dwudziestowieczna baśń literacka w Rosji .....	65
4.2. Analiza morfologiczna powieści Mariny Wiszniewskiej <i>Кащей и Ягда, или небесные яблоки</i> ... 74	
4.3. Baśnie kobiece Anny Białko .....	84
4.4. Motyw Czerwonego Kapturka w opowiadaniu Aleksandra Kabakowa <i>Красная и Серый</i> ..... 98	
4.5. Bajkowość jako chwyt na przykładzie antyutopii Tatiany Tołstoj <i>Кусь</i> .....	107
<b>5. Współczesna literacka bajka satyryczna</b> .....	117
5.1. Wprowadzenie .....	117
5.1.1. U źródeł satyrycznej bajki literackiej .....	122
5.1.2. Tradycja literackiej bajki satyrycznej w Rosji.....	123
5.2. Satyryczne bajki polityczne Dmitrija Bykowa .....	125
5.3. Bajki satyryczno-obyczajowe Władimira Tuczkowa.....	135
5.4. Satyra i baśń w zbiorze <i>Сказки для взрослых</i> Władimira Wojnowicza.....	146
5.5. Bajki satyryczne innych autorów .....	154
<b>6. Współczesna rosyjska bajka zwierzęca</b> .....	158
6.1. Wprowadzenie .....	158
6.1.1. Literacka bajka zwierzęca .....	164
6.1.2. Rosyjska literacka bajka zwierzęca .....	166
6.2. <i>Дикие животные сказки</i> Ludmiły Pietruszewskiej .....	174
6.2.1. „Dzikie” bajki Ludmiły Pietruszewskiej .....	176
6.2.2. Między antykiem a awangardą .....	181
6.2.3. W stronę estetyki postmodernizmu .....	191
6.3. Znaczenie symboliki zwierzęcej w bajkach Ludmiły Ulickiej i Andrieja Stiepanowa .....	195
6.3.1. Bajki Ludmiły Ulickiej .....	199
6.3.2. Bajki Andrieja Stiepanowa .....	205
6.4. <i>Święta księga wilkołaka</i> Wiktora Pielewina jako postmodernistyczna bajka o lisicy i wilku.... 215	
<b>7. Podsumowanie</b> .....	227
<b>8. Bibliografia</b> .....	231



## 1. Wstęp<sup>1</sup>

Renesans bajki stanowi fenomen globalny, obejmujący wszystkie warstwy kultury. Wystarczy przypomnieć, że początek XXI wieku upłynął pod znakiem niebywałego sukcesu serii książek Joanne K. Rowling o przygodach młodego czarodzieja – Harrego Pottera oraz tolkienowskiej sagi *Władca pierścieni*. Symptomatyczne, że oba tytuły zaistniały jednocześnie w przestrzeni literatury, kina, multimediiów i nauki. Obecnie pojawia się coraz więcej publikacji naukowych i artykułów krytycznych na temat bajki, bajkowości, fantastyki i to nie tylko w obrębie literaturoznawstwa oraz folklorystki, ale również psychologii, socjologii i pedagogiki. Uczni z różnych dziedzin prowadzą badania naukowe nad funkcjonowaniem mitu i bajki w kulturze, ich wpływu na rozwój osobowości, a także w zakresie docenionej ostatnio bajkoterapii. Innymi słowy – bajka poszerzyła znacznie przestrzeń swojego bytowania. Nie wyrzekając się związków z folklorem, literaturą dziecięcą i dydaktyczną zyskała status uniwersalnej – ponadgatunkowej formy artystycznego wyrazu.

Szczególny wymiar renesans bajki przybrał w najnowszej literaturze rosyjskiej. Kultura rosyjska miała zawsze do tego gatunku wyjątkowy stosunek, bajka była w niej obecna nieprzerwanie i z każdą epoką wzbogacała się o nowe formy, funkcje i środki wyrazu. Jednakże nawet na tym od zawsze przychylnym bajce gruncie, wśród wielu równoległych tendencji czy też jak kto woli alternatywnych „literatur”<sup>2</sup>, daje się zauważyć w ostatnim dwudziestolecu wyraźny wzrost zainteresowania bajką zarówno ze strony twórców, jak i odbiorców. To zainteresowanie można poświadczyć ilością pozycji wydawniczych, sprzedanych egzemplarzy, publikacji prasowych i naukowych, a w końcu popularnością współczesnych bajkopisarzy. Niewątpliwie kultura rosyjska wpisuje się w globalny trend, którego przyczyny są tak wielostronne i skomplikowane jak współczesna rzeczywistość. Zwrot ku bajkowości, fascynacja fantastyką, to z jednej strony próba obrony przed trudną rzeczywistością – „берство от нельзя”<sup>3</sup>, jak również zaspokojenie tęsknoty współczesnego człowieka za stałymi wartościami oraz jasno określonymi zasadami, których brakuje w zdeintegrowanym świecie. Ale to także wynik przewrotu narratywistycznego w literaturze, wpływ filozofii posthumanizmu i odpowiedź na potrzeby rynku wydawniczego. Jednak tym, co najważniejsze i co zapewnia bajce sukces, jest wyjątkowa struktura gatunku, która w ramach konwencji pozwala wszystkim próbującym sił w bajkopisarstwie rozwinąć skrzydła wyobraźni, eksperymentować z formą i podejmować uniwersalne problemy. Bajka wydaje się być najdogodniejszą formą dla zaprezentowania sprawności warsztatowej i erudycji, które są tak charakterystyczne dla wielu współczesnych pisarzy.

Chociaż na temat bajki jako gatunku folkloru i literatury powstała na przestrzeni wieków ogromna liczba prac naukowych, okazuje się, że problem pozostaje wciąż niewyczerpany. Bajka jako tekst kultury ewoluuje i przekształca się wraz z nią, asymiluje zmiany cywilizacyjne i światopoglądowe, co pociąga za sobą także potrzebę zmiany perspektywy badawczej. Szczególnie w kontekście zjawiska renesansu bajki, badania nad tym gatunkiem okazują się być niezwykle aktualne. Dlatego też zasadnym wydaje się podjęcie próby opisan

<sup>1</sup> Niniejsza monografia to rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Haliny Waszkielewicz.

<sup>2</sup> Mam tu na myśli tendencje do określania współczesnej literatury rosyjskiej mianem *multiliteratury*. Określenie to pojawia się m.in. jako osobne hasło w książce Siergieja Czuprinina. Patrz: *Мультилитература, мультилитературность*,

<sup>2</sup> Mam tu na myśli tendencje do określania współczesnej literatury rosyjskiej mianem *multiliteratury*. Określenie to pojawia się m.in. jako osobne hasło w książce Siergieja Czuprinina. Patrz: *Мультилитература, мультилитературность*, [w:] С. Чупринин, *Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям*, Москва 2007, s. 331-333.

<sup>3</sup> О. Лебедушкина, *Бегство от нельзя*, „Дружба народов” 2008, nr 2. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2008/2/le12.html> (10.10.2015).

rosyjskiej bajki literackiej we współczesnym dyskursie oraz przy pomocy najnowszych metod badawczych, lecz z uwzględnieniem tradycji bajki zakorzenionej głęboko w rosyjskiej kulturze. Na gruncie polskiej rusycystyki brakuje wyczerpujących, obszernych pozycji naukowych podejmujących próbę opisu zjawiska renesansu bajki w najnowszej literaturze czy charakterystyki gatunkowej bajki współczesnej. Badacze rosyjscy problem zauważają, ale, jak dotychczas, głównie na łamach czasopism krytyczno-literackich. Artykuły naukowe Olgi Lebeduszkinej, Natalii Iwanowej, Siergieja Czuprinina i innych skoncentrowane są na ogólnej interpretacji zjawiska „czasu bajek”<sup>4</sup>, zwycięstwie *ultra-fiction* nad *non-fiction*<sup>5</sup> lub rozpatrują gatunek w kontekście jednego bądź kilku utworów. Z kolei ważne przekrojowe prace naukowe poświęcone bajce, które ukazały się w latach 90. i na początku XXI wieku dotyczą głównie bajki modernistycznej, literatury dziecięcej epoki socrealizmu oraz tradycyjnie – folkloru, a granicą czasową, na której zatrzymują się badacze, pozostają wciąż lata 80. XX wieku<sup>6</sup>.

W niniejszej publikacji pragnę podjąć próbę ukazania literackiej bajki rosyjskiej przełomu XX i XXI wieku w jej fascynującej różnorodności, na tle zjawiska zwrotu współczesnej literatury ku fantastyce i bajkowości. Zdaję sobie jednak sprawę z niemożności ukazania dzisiaj jakiegokolwiek zjawiska w pełni. Ponadto rzeczywistość literacka, szczególnie rosyjska, jest w takim stopniu zdecentralizowana i skomplikowana, że próba ogarnięcia całości jest również w dużej mierze skazana na niepowodzenie. Wyjściem z tej sytuacji wydaje się być taki dobór nazwisk i prezentowanych utworów, który pozwoliłby czytelnikowi niniejszej pracy zorientować się w podejmowanym temacie i uchwycić jego istotę, jak również zastosowany przeze mnie synkretyzm metodologiczny.

Część zasadnicza pracy skonstruowana została w taki sposób, by możliwie jak najszerzej przedstawić współczesną rosyjską bajkę literacką przy jednoczesnym nawiązaniu do historii i teorii gatunku. Dlatego rozdziały podzielone zostały według bajkowych podgatunków. Podczas badań starałam się zaprezentować twórczość współczesnych bajkopisarzy (m.in.: Ludmiły Pietruszewskiej, Ludmiły Ulickiej, Dmitrija Bykowa, Aleksandra Kabakowa, Andrieja Stiepanowa, Władimira Tuczkowa), a także nawiązać do najpopularniejszych obecnie utworów odnoszących się do konwencji bajki (Marina Wiszniewiecka *Кащей и Ягда или небесные яблоки*, Tatiana Tołstoj *Кыс*, Wiktor Pielewin *Święta księga wilkołaka*). Moją uwagę przykuły także różnorodne formy funkcjonowania bajki (np.: bajkowe cykle, bajka miejska, bajka internetowa itd.). Istotne było dla mnie niezmiennie śledzenie przeplatania się we współczesnych bajkach tradycji z nowoczesnością. Jak zauważa Seweryna Wysłouch, granice współczesnej literatury są ruchome. Staje się ona coraz bardziej multimedialna, funkcjonuje na pograniczu sztuk, filmu, teatru, muzyki i rzeczywistości wirtualnej<sup>7</sup>. Zacierają się także granice gatunków, postmodernistyczna dekonstrukcja gatunkowych konwencji staje się naturalną, często nieświadomą praktyką autorską.

<sup>4</sup> О. Лебедушкина, *Шехерезада еще жива, пока...*, „Дружба народов” 2007, nr 3. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2007/3/le12-pr.html> (10.10.2015).

<sup>5</sup> Mam tu na myśli następujące artykuły: Н. Иванова, *Ultra-fiction, или Фантастические возможности русской словесности*, „Знамя” 2006, nr 11. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3/iv7.html> (10.10.2015); С. Чупринин, *Еще раз к вопросу о картографии вымысла*, „Знамя” 2006, nr 11. Źródło internetowe: <http://mag.russ.ru/znamia/2006/11/ech19.html> (10.10.2015).

<sup>6</sup> Patz pr.: Л. Овчинниковаб, *Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика*, Москва 2003; М. Липовецкий, *Поэтика литературной сказки: (На материале рус. лит. 1920-1980-х гг.)*. – Свердловск, Изд-во Урал. ун-та, 1992; Н.В. Сюлькова, *Жанровое своеобразие современной русской литературной сказки: (На материале творчества Б.В. Шергина и С.Г. Писахова)*, wyd. Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, Москва 1998.

<sup>7</sup> S. Wysłouch, *Ruchome granice literatury*, [w:] *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, pod red. S. Wysłouch, B. Przymuszały, Warszawa 2009, s. 7-29.

Fascynacja klasycznymi gatunkami, do jakich należy niewątpliwie bajka literacka, w połączeniu ze współczesnym sposobem myślenia, stwarza niezwykle interesujące pole do badań.

Podjęta przeze mnie próba nie wyczerpuje zagadnień związanych ze współczesną rosyjską bajką literacką. Nie miałam ani zamiaru, ani też możliwości stworzenia całościowego obrazu i zaprezentowania wszystkich dostępnych czytelnikowi utworów. W mojej pracy dominuje bajka prozatorska, jedynie wspomniałam o bajkowości we współczesnej poezji, o bajce w teatrze, o bajkowych scenariuszach, nie zajmowałam się także dogłębnie literaturą dziecięcą. Owe zagadnienia wymagają dalszej, rzetelnej analizy. Co więcej, zjawisko renesansu bajki w literaturze rosyjskiej jest zjawiskiem nowym i znajdującym się ciągle *in statu nascendi*. Potrzeba będzie dystansu może kilkudziesięciu lat, aby móc właściwie określić jego natężenie i ramy czasowej. Niemniej jednak bajka jawi się jako gatunek na tyle niezwykły, uniwersalny oraz wciąż aktualny, że warto ją badać w każdym stadium rozwoju kultury, nie czekając końca literackiej epoki.

## 2. Przedmiot badań i metodologie

Niniejsza publikacja podejmuje problem natury genologicznej, a mianowicie stanowi próbę prezentacji współczesnych bajek rosyjskich w celu określenia ich genezy gatunkowej, cech decydujących o przynależności do danego gatunku oraz powodów fascynacji bajką. Staralam się przy tym uwzględniać zarówno utwory odpowiadające konwencji, jak i te, które niezobowiązująco do niej odsyłają. W obu przypadkach, punktem odniesienia posłużyły cechy gatunkowe określane w tradycyjnych definicjach bajki sformułowanych przez Władimira Proppa. Centralne miejsce w moich rozważaniach zajmuje zatem pojęcie „gatunku”, którego definicja zamieszczona w *Słowniku terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego brzmi następująco: „Zespół intersubiektywnie istniejących reguł, określający budowę poszczególnych dzieł literackich i różnorako przez nie aktualizowany. Jeden z głównych elementów systematyzacji materiału literackiego mający jako kategorię nadrzędną rodzaj literacki, podrzędną odmianę gatunkową”<sup>8</sup>.

Intersubiektywny, jak wiadomo, oznacza tyle co uniwersalny, dostępny dla wszystkich. Powszechna znajomość reguł i konwencji powoduje, że gatunek był i nadal jest platformą porozumienia pomiędzy autorem a czytelnikiem. Dzisiaj występuje również w nowej, znaczącej roli, gdyż sięgnięcie po ten czy inny gatunek wiąże się nie tylko z wyborem określonej formy, ale i apelacją do nagromadzonych przez wieki znaczeń, odsyłaniem do „pamięci gatunku”, czyli wszystkich tekstów powstałych w tym gatunku. Abstrahując od możliwej obecności elementów konwencji, jeśli dany utwór określany jest mianem bajka, oznacza to, że autor oczekuje, iż w kontekście bajkowej tradycji będzie odczytywany. Można rzec, że gatunek obok funkcji nadawania formalnej „ramy” tekstowi, dodatkowo pełni funkcję cytatu, niosącego zespół informacji dla czytelnika. Tymczasem badacze literatury przy pomocy gatunku nadal systematyzują i kategoryzują twórczość literacką. Choć znajdzie się wielu podających w wątpliwość jakość i sens wszelkich taksonomii, gatunek wciąż pozostaje podstawowym narzędziem analityczno-naukowego opisu literatury. Jednak ze względu na swoją nową intertekstualną funkcję wkracza w obszar hermeneutyki, co odnotowuje Stanisław Balbus w artykule zatytułowanym *Zagłada gatunków*, w którym odpowiada na pytanie dotyczące sensowności prowadzenia badań genologicznych we współczesnym literaturoznawstwie:

Gatunki literackie nie uległy bynajmniej „zagładzie”. Taksonomia genologiczna nie wyczerpała się i nie straciła racji bytu, ale przeniosła się (trudno w tej chwili dokładnie określić, od jak dawna już) w inne niż tradycyjnie jej to przyznawano rejony. W jakie „inne” i w stosunku do czego „inne”? Ryzykując znaczne uproszczenie – a może tylko znaczny skrót dowodowy – powiem tak: przeniosła się z obszaru *p a r a d y g m a t y k i f o r m l i t e r a c k i c h* w rejon *h e r m e n e u t y k i* tych form<sup>9</sup> [podkreślenie autora].

<sup>8</sup> *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Kraków – Warszawa – Wrocław 2002, s. 174.

<sup>9</sup> S. Balbus, „*Zagłada gatunków*”, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 33. We fragmencie poprzedzającym cytat badacz mówi o roli kwalifikacji gatunkowych na przykładzie dzieła Mikołaja Gogoła *Martwe dusze*, które zostało przez samego autora nazwane poematem, choć w rzeczywistości jest to powieść. Stanisław Balbus twierdzi, że taka świadoma kwalifikacja pozwala na hermeneutyczny kontakt *Martwych dusz* z innymi dziełami ówczesnej epoki – poematami Puszkina czy wierszami Fiodora Tiutczewa i Afanasija Feta. Tamże, s. 32. Podobna sytuacja zaistnieje w przypadku wielu współczesnych tekstów opatrzonych kwalifikacją gatunkową *bajka* (ros. skazka), formalnie nie spełniających kryteriów gatunkowych.



W obliczu nowej sytuacji, w jakiej znalazła się literatura i literaturoznawstwo po przewrocie postmodernistycznym, skutkującej współistnieniem wielu, nieraz wykluczających się teorii genologicznych, badanie jakiegokolwiek gatunku należy zacząć od ustalenia rozumienia samego terminu, a następnie rozpoznania miejsca, jakie zajmuje konkretny gatunek (w moim przypadku bajka) we współczesnej literaturze.

Jak wiadomo, genologia wyodrębniła się jako samodzielna dyscyplina stosunkowo późno (XIX w.). Nazwę do literaturoznawstwa wprowadził w okresie międzywojennym Phillipe van Tieghem autor dzieła *Le Question des genres littéraires* (1938). Wcześniej, przez bardzo długi okres, wiedza o rodzajach oraz gatunkach funkcjonowała w ramach poetyki normatywnej, opierającej się na kategoryzacji literatury greckiej przeprowadzonej przez Arystotelesa w słynnym dziele *Poetyka* (ok. 335 r. p.n.e.). Należy podkreślić, że sam Arystoteles nie sformułował zasad poetyki jako normatywnej, a wręcz odwrotnie, swoją taksonomię wyprowadził od stanu, w jakim zastał przedmiot swoich badań. Jego podział na gatunki oraz rodzaje odzwierciedlał ówczesny stan faktyczny<sup>10</sup>. Poetykę normatywną sformułowano dopiero później w oparciu o dokonania greckiego filozofa. Arystoteles wprowadził trójpodział rodzajowy literatury, określił przynależne danym rodzajom gatunki oraz nadał im odpowiednie miejsce w hierarchii (gatunki wysokie i niskie). Literatura następnych epok traktowała gatunek jako schemat, którego reguł należało przestrzegać. W zgoła innej sytuacji znajdowała się twórczość ludowa – przez cały czas rozwijała się swobodnie, poza kulturą oficjalną, nie uwzględniała norm poetyki, wykształciła natomiast własne gatunki<sup>11</sup>. Dopiero bunt pisarzy epoki romantyzmu skierowany przeciw sztywnemu kanonowi reguł poetyki zaowocował rozluźnieniem norm, powstaniem nowych gatunków, hybryd rodzajowych lub używając określenia Ireneusza Opackiego<sup>12</sup> – krzyżówek gatunkowych. Od tego momentu, czyli od końca XIX wieku poczęto zauważać zmierzch poetyki normatywnej i powolny, trwający do dzisiaj rozpad tradycyjnych gatunków, związany z zacieraniem się granic rodzajowych i gatunkowych. Paradoksalnie zmierzch poetyki normatywnej wiąże się z rozwojem genologii jako dyscypliny naukowej. Dlatego też wiek XX obfituje w różnorakie teorie badawcze, które obok tworzenia coraz to nowych typologii gatunków literackich, rozpatrują gatunki pod kątem genezy (np. baśń ma swoje źródło w mitologii), struktury (np. analogicznie do struktur językowych), użyteczności społecznej, sytuacji historycznej lub komunikacyjnej itd. Niektóre teorie opierają się na przekonaniu o uniwersalności struktur i systemów gatunkowych (Rosyjska szkoła formalna, Tzvetan Todorov), inne z kolei postulują traktowanie każdego dzieła jako osobnego gatunku (Friedrich Schlegel, Benedetto Croce), a jeszcze inne negują jego istnienie (Maurice Blanchot, Jacques Derrida). W rozwój genologii znaczący wkład wnieśli badacze skupieni wokół Rosyjskiej szkoły formalnej (Wiktor Szklowski, Jurij Tynianow), obok nich wybitni strukturaliści, wśród których należy wyszczególnić badającego gatunki folkloru Władimira Proppa oraz Tzvetana Todorowa autora tekstu *L'origine des genres (O pochodzeniu gatunków, 1978)*<sup>13</sup> oraz przełomowego studium poświęconego literaturze fantastycznej: *Introduction à la littérature fantastique* (1970). Również polska badaczka

---

<sup>10</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1975, s. 250-251.

<sup>11</sup> Tamże, s. 442.

<sup>12</sup> I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1963, nr 4. Uczony sformułował pogląd, że gatunki podlegają ewolucji i zmieniają się w ramach prądów literackich. Pod wpływem „gatunku koronnego” dochodzi do krzyżowania się cech genologicznych.

<sup>13</sup> T. Todorov, *O pochodzeniu gatunków*, tłum. A. Labuda, [w:] *Studia z teorii literatury*, seria 2, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Głowińskiego, H. Markiewicza, Wrocław 1988. Tytuł artykułu nawiązuje do darwinowskiej teorii ewolucji.

Stefania Skwarczyńska może się poszczycić określonymi zasługami w światowej genologii<sup>14</sup>. Interesująco prezentują się tezy Chicagowskiej szkoły (Chicago School of Critics – Wayne C. Booth, Ronald S. Crane), która uformowała się w latach 50. XX wieku w opozycji do New Criticism, a proponowała powrót do arystotelesowskich podziałów gatunkowych oraz rehabilitowała kategorię *mimesis* w sztuce. Na uwagę zasługuje także teoria sylw współczesnych Ryszarda Nycza, który wprowadził pojęcie *syłwiczności* na określenie utworów bezgatunkowych – otwartych, przekraczających granice rodzajowe i gatunkowe<sup>15</sup>. Niemniej jednak w światowej genologii miejsce wyjątkowe przypada Michaiłowi Bachtinowi (1895-1975)<sup>16</sup>, którego tezy dotyczące gatunku, sformułowane głównie w pracach: *Формальный метод в литературоведении*<sup>17</sup>, *Эпос и роман (О методологии исследования романа)*, *Проблема речевых жанров*<sup>18</sup>, pozostają aktualne do dzisiaj – uzupełniane i rozwijane przez współczesnych literaturoznawców. Jako przykład trzeba też w tym miejscu wymienić monumentalne dzieło Nauma Lejdermana *Теория жанра*<sup>19</sup> (2010), w którym autor śledzi proces formowania się gatunków, a następnie podejmuje próbę skonstruowania teoretycznego modelu gatunku w znacznym stopniu w oparciu o ustalenia Michaiła Bachtina. Teorie Bachtina dotyczące gatunku, literatury karnawałowej, czy ludowego śmiechu wywarły także niebagatelny wpływ na kształt niniejszej publikacji, o czym zaświadcza liczne cytaty i odwołania.

Obecnie genologia sytuuje się pomiędzy skrajnymi podejściami, z jednej strony negującymi istnienie gatunku, z drugiej zaś, poszukującymi wciąż nowych taksonomii lub schematów, przy pomocy których można by dotrzeć do jego istoty. Odzwierciedla to dwoistą sytuację gatunku, który podlega hybrydyzacji, zabiegom parodystycznym i dekonstrukcyjnym, prowadzącym do jego degradacji, a jednocześnie, szczególnie w obszarze pop-kultury, odradza się wraz ze wzrostem zainteresowania literaturą gatunkową, taką jak kryminał, romans, powieść historyczna, powieść fantasy czy bajka. Omawiając kwestię statusu gatunku we współczesnej kulturze należy niewątpliwie kierować się zasadą „złotego środka”. Warto bowiem mieć na uwadze globalny proces zacierania się granic gatunkowych nie tylko w obszarze literatury, ale i sztuki w ogóle, o czym przekonuje również Seweryna Wysłouch:

---

<sup>14</sup> Polska badaczka wprowadziła na polski grunt nazwę dyscypliny i określiła jej zadania. Szczególnie w pracach: *Genologia literacka w świetle zadań nauki o literaturze oraz Nieostrzeżony problem podstawowy genologii*, [w:] *Problemy teorii literatury*, Wrocław 1967.

<sup>15</sup> R. Nycz, *Sylwy współczesne: Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984. Patrz również: *Sylwy współczesne*, [w:] *Słownik terminów literackich...*, op. cit., s. 545. Gatunek charakterystyczny dla literatury XX wieku, ale nawiązujący do starożytnych i staropolskich *silva rerum* (łac. = las rzeczy, księga domowa, zbiór utworów różnych autorów i różnorodnej maści). Odznacza się nierespektowaniem jednolitych zasad gatunkowych, fragmentarycznością, łączeniem elementów wywodzących się z różnych gatunków i tradycji i w tym sensie oparty na technice collage.

<sup>16</sup> Dorobek filozoficzny i literaturoznawczy Michaiła Bachtina zyskał światową sławę dopiero w latach 60. XX wieku za sprawą Julii Kristewej, która jako pierwsza we Francji zainteresowała się tezami rosyjskiego uczonego. W Rosji, większość prac (za wyjątkiem tych dotyczących poetyki pisarstwa Dostojewskiego i François Rabelais) wydano pośmiertnie. U podstaw filozofii Bachtina leży idea dialogu i krytyka autonomii: „nic w świecie nie istnieje samo w sobie”. Swoje teorie wyprowadzał w opozycji do Rosyjskiej szkoły formalnej. Najwyżej spośród gatunków cenił powieść i to jej poświęcił najważniejsze prace.

<sup>17</sup> Praca została opublikowana pod nazwiskiem Pawła Miedwediewa. П. Медведев, *Формальный метод в литературоведении*, Ленинград 1928.

<sup>18</sup> [w:] М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979.

<sup>19</sup> Н. Лейдерман, *Теория жанра. Исследования и разборы*, Екатеринбург 2010. Naum Lejderman zaczyna od prześledzenia procesu formowania się gatunku (kluczowe dla tych rozważań są pojęcia mitu, symbolu i metafory). Badacz przekonany jest o podstawowej roli, jaką pełni gatunek w rozumieniu i interpretacji czytanego tekstu, stara się odpowiedzieć na pytanie, czym jest gatunek oraz jakie są jego funkcje? Odwołuje się do bachtinowskiej kategorii karnawału, a także pojęcia „pamięci gatunku”. Za znaczące osiągnięcie autora można uznać wyodrębnienie „nośników gatunku” (ros. носители жанра), do których należą: субъектная, пространственно-временная организация, „пневмосфера”, ассоциативный фон, интонационно-речевая организация. Patrz również: В. Козлов, Н. Л. Лейдерман, *Теория жанра*, „Вопросы литературы” 2012, nr 4. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/voplit/2012/4/k29.html> (10.10.2015).

Nic więc dziwnego, że po przełomie strukturalistycznym tradycyjne wyróżniki literatury zostały poddane rewizji. [...] Ale dla nas najistotniejsze jest to, że wyróżniki literatury wcale jej już nie wyróżniają. Jak pokazały trzy zacytowane we wstępie fragmenty<sup>20</sup> – poezja bywa „niepoetycka” i organizację językową zastępuje zapisem wizualnym; obrazowość może cechować dyskurs filozoficzny, a wersyfikacyjny „ład ponad potrzebę” wykorzystują medytacje teologiczne. Jednym słowem literatura ucieka od tego, co dotąd było uważane za nieliterackie, wkracza na cudze terytoria. Natomiast dyskursy nieliterackie chętnie sięgają po arsenał literackich środków wyrazu. [...] Jak zatem dziś wytyczać granice literatury? Rezygnacja ze swoistości oznacza rozmycie się granic i zdanie się na subiektywne decyzje czytelnika. A więc literaturą byłoby to, co odbiorca uzna za literackie? Nie satysfakcjonuje taka pragmatyczna koncepcja literackości<sup>21</sup>.

Za Seweryną Wysłouch można zadać analogiczne pytania odnośnie gatunku: jak dziś wytyczać granice gatunkowe? Czy istnieją obiektywne wyróżniki gatunku, czy podczas kwalifikacji gatunkowej liczą się jedynie sądy czytelnika? Odpowiedź nie jest prosta, klasyczne podziały na rodzaje i gatunki literackie bezsprzecznie wymagają aktualizacji. Kategoryczne stosowanie arystotelesowskiej taksonomii doprowadziłoby do sytuacji, w której większość współczesnych utworów literackich nie mogłaby być zakwalifikowana do żadnej kategorii (gatunku, rodzaju). Pozostaje również faktem, że część starożytnych gatunków, szczególnie poetyckich, współcześnie funkcjonuje wyłącznie jako forma stylizacji<sup>22</sup>. Z drugiej jednak strony, odrzucenie pojęcia gatunku, całkowita negacja kanonu i konwencji pozbawia badacza literatury podstawowego narzędzia badawczego i punktu odniesienia, bez którego trudno przeprowadzić jakąkolwiek analizę. Nawet jeśli jej wynik jest negatywny (nie znajdujemy w dziele śladów konwencji gatunkowych lub dzieło jest mieszaniną wielu konwencji), to trzeba posiadać wiedzę o gatunkach, by móc to stwierdzić. Wypada się zgodzić z cytowanym wyżej Stanisławem Balbusem, że genologia jako nauka jest potrzebna, powinna jednakże ujmować przedmiot swoich badań nie jako zespół sztywnych reguł – „martwy rezultat”, z jakim miał do czynienia Artystoteles, ale jako dynamiczny proces. Taki pogląd prezentował Michaił Bachtin mówiąc, że gatunki literackie na podobieństwo gatunków naturalnych<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Chodzi o fragmenty tekstów: 1) Stanisława Dróżdża z cyklu *Klepsydra*, 2) Jolanty Brach-Czajny z tomu *Szczeliny istnienia*, 3) fragment *Tryptyku Rzymskiego* Jana Pawła II.

<sup>21</sup> S. Wysłouch, *Ruchome granice literatury*, [w:] *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, pod red. S. Wysłouch, B. Przymuszały, Warszawa 2009, s. 15.

<sup>22</sup> Michaił Bachtin zauważa, że gatunek niepodlegający procesowi zmiany (ewolucji) w końcu umiera i staje się formą stylizacji: „Natomiast te gatunki, które z uporem trzymają się dawnego kanonu, nabierają charakteru stylizacji. W ogóle wszelka ścisła konsekwencja w realizacji gatunku prowadzi wbrew artystycznemu zamysłowi autora do stylizacji, nawet stylizacji parodystycznej”. Patrz: М. Бахтин, *Эпос и роман (О методологии исследования романа)*, [w:] *Вопросы литературы и эстетики*, tłum. W. Grajewski (ze skrótami), Moskwa 1975, [w:] *Bachtin. Dialog język, literatura*, pod red. E. Czaplejewicza, E. Kasperskiego, Warszawa 1983, s. 274.

<sup>23</sup> Naturalistyczną koncepcję gatunków literackich opartą o teorię ewolucji Karola Darwina opracował pod koniec XIX wieku Ferdinand Brunetiere. W literaturoznawstwie często przeprowadza się paralele pomiędzy teorią Darwina a genologią, z tej racji, iż przedmiotami badań obu dyscyplin jest właśnie gatunek. Zrobił to chociażby Krzysztof Uniłowski w tekście *Czy gatunki i konwencje ewoluują (dzisiaj)?* Uniłowski podkreśla, że w przypadku literatury mamy do czynienia raczej z „hodowlą” niż doбором naturalnym, jednakże zasadniczo rozwój gatunków (które wywodzą się z innych gatunków) wygląda w obu przypadkach (natura i literatura) tak samo. Różnice ewolucyjne odznaczają się „minimalnymi zmianami”, a w przypadku literatury funkcję czynnika pod wpływem którego następuje zmiana spełnia na przykład pastisz. Patrz: K. Uniłowski, *Czy gatunki i konwencje ewoluują (dzisiaj)?*, [w:] „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 52-63.

zachowują ciągłość rozumianą jednocześnie jako utrzymanie stałych cech<sup>24</sup> i podleganie stopniowym ewolucyjnym zmianom:

Gatunek literacki z samej swojej istoty prezentuje najbardziej trwałe, „odwieczne” tendencje rozwoju literatury. W gatunku zawsze zachowują się wciąż żywotne elementy archaiki. Prawda, że archaika ta może przetrwać tylko dzięki stałemu jej odnawianiu, rzec by można – jej uwspółcześnianiu. Gatunek zawsze pozostaje tenże, a nie taki sam, zawsze jest stary i nowy jednocześnie<sup>25</sup>.

Zmieniająca się forma gatunku odzwierciedla panujący w momencie powstawania konkretnego dzieła światopogląd, porządek społeczny, historyczny itd. Jak zauważył Bachtin, wynika to z wyjątkowej budowy gatunku, jego apelacji do otaczającego świata<sup>26</sup>. Współczesne definicje gatunku uwzględniają jego społeczno-historyczną rolę. Michał Głowiński pojmuje gatunek podobnie, jako strukturę podlegającą koniunkturze (sytuacji historycznej) oraz jako jednostkę semantyczną, stanowiącą formę porozumienia między nadawcą (autorem) a odbiorcą (czytelnikiem)<sup>27</sup>. W literaturze najnowszej właśnie ta funkcja wydaje się być kluczowa w odniesieniu do gatunku bajki, ponieważ wysoko skonwencjonalizowana forma szczególnie nadaje się do sygnalizacji komunikatów jakich odbiorca oczekuje od tekstu. Popularność bajki w kręgu literatury masowej jedynie potwierdza rolę schematu gatunkowego w komunikowaniu pewnych powszechnie rozumianych sensów. Z kolei postrzeganie gatunku jako struktury otwiera pole do badań strukturalnych, a więc do poszukiwań uniwersalnego modelu charakterystycznego nie tyle dla jakiegoś gatunku (np. bajki), co dla gatunku w ogóle. Dlatego też, zarówno w słowniku Janusza Sławińskiego, jak i w artykule wspomnianego Michała Głowińskiego pojawia się rola gatunku jako gramatyki literatury<sup>28</sup>. Z jednej strony zespół reguł i nakazów może być potraktowany jako pewnego rodzaju wzór lub konieczność wymagająca spełnienia przy tworzeniu tekstu (taka sytuacja miała miejsce chociażby w epoce klasycyzmu i stanowiła obszar badań poetyki normatywnej), z drugiej, na podobieństwo gramatyki języka gatunek może być pewnym nieuświadomionym schematem, gdyż nie każdy posługujący się językiem jest świadom jego reguł gramatycznych. Jak można sądzić, takie odniesienia struktury gatunku do struktury języka wydają się w pełni uzasadnione. Już Michał Bachtin zwrócił uwagę, że większość gatunków jakie znamy, za wyjątkiem powieści, ma swoje źródło właśnie w twórczości ustnej, co więcej – są one wcześniejsze niż piśmiennictwo i literatura. Bajka stanowi zatem przykład modelowy pod względem drogi rozwojowej gatunku, inaczej niż powieść, która według uczonego ciągle się przeobrażając wywiera wciąż niemały wpływ na istniejące już spetryfikowane gatunki<sup>29</sup>. Stanisław Balbus ponadto odnotowuje, że to właśnie rosyjski uczyony najwcześniej dostrzegł

<sup>24</sup> O tym, co stanowi element niezmiennie świadczący o ciągłości gatunku – decyduje utrwalona społecznie tradycja. M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, 1965, [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, oprac. E. Miodońska-Brooks, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1983, s. 93.

<sup>25</sup> M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970, [w:] *Bachtin. Dialog, język, literatura...*, op. cit., s. 287.

<sup>26</sup> П. Медведев, *Формальный метод в литературоведении*, Ленинград 1928, tłum. E. Czuplewicz (fragmenty), [w:] *Bachtin. Dialog, język, literatura...*, op. cit., s. 269.

<sup>27</sup> M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej...*, op. cit., s. 90.

<sup>28</sup> Tamże, s. 86.

<sup>29</sup> Michał Bachtin konstatuje: „Spośród wielkich gatunków jedynie powieść jest młodsza od pisma i książki, jedynie powieść jest organicznie przystosowana do nowych form niemej percepcji, czyli do cichej lektury. Najważniejsze jest jednak to, że powieść nie ma kanonu (...) Badanie innych gatunków przypomina badanie języków martwych, badanie powieści zaś – badanie języków żywych i to młodych”. Patrz: М. Бахтин, *Эпос и роман (О методологии исследования романа)*, [w:] *Вопросы литературы и эстетики*, tłum. W. Grajewski (ze skrótami), Moskwa 1975, [w:] *Bachtin. Dialog, język, literatura...*, op. cit., s. 272.

hermeneutyczny aspekt genologii<sup>30</sup>, gdzie gatunek stanowi źródło relacji i punkt odniesienia, wobec którego można dany utwór interpretować.

Gatunek literacki danego „hipertekstu” nie ma w takim ujęciu żadnego „obowiązku” realizacji jakiegokolwiek gatunkowego paradygmatu – choćby i w sensie negatywnym (z czego Todorov np. zdaje się robić uniwersalną zasadę). Musi natomiast – na różne sposoby wskazywać na rozmaite punkty genologicznych odniesień. Rzecz w tym, że owych punktów może być wiele i nie muszą one bynajmniej pozostawać ze sobą w stosunkach komplementarnych uzgodnień. Indeksy tych odniesień bywają bardzo różne – od nazw gatunkowych, arbitralnie wprowadzonych w nagłówek dzieła, do różnego rodzaju genologicznie (w tradycji literackiej) zobligowanych aluzji tematycznych, a także i „aluzji konstrukcyjnych”<sup>31</sup>.

Hermeneutyczna definicja gatunku wydaje się bardzo pojemna. W dużym uproszczeniu zgodnie z jej treścią wszystkie analizowane w niniejszej publikacji teksty można by zakwalifikować do gatunku bajki tylko na podstawie występowania w nich aluzji, odniesień, cytatów z kanonu. Podobne założenia podziela Weronika Kostecka, autorka opracowania dotyczącego baśni postmodernistycznej. W jej pracy *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku* terminem „baśń” określane są utwory w jakimkolwiek, nawet minimalnym stopniu odnoszące się do kanonu, lub jawnie ten kanon parodiujące czy demaskujące<sup>32</sup>. Kluczem do takiego hermeneutycznego rozumienia gatunku jest jego intertekstualność – potencjał znaczeń generowanych przez szereg tekstów stanowiących kanon/tradycję gatunku. Trzeba jednak dodać, że utwory odznaczające się mnogością genologicznych indeksów (jak analizowane przeze mnie powieści *Kyś* Tatiany Tolstoj, lub *Święta księga wilkolaka* Wiktora Pielewina) mogą być z powodzeniem opatrzone inną kwalifikacją gatunkową, w zależności od tego, jakie wyznaczniki formalne dostrzeżę czytelnik (baśń postmodernistyczna, może być nazwana antyutopią, powieścią, powieścią fantastyczną) lub jakie przyjmie kryterium taksonomiczne (podział według formy, treści, rodzaju). W mojej opinii model zaprezentowany przez Stanisława Balbusa oddaje trafnie sytuację tekstów poza/wielogatunkowych, odznaczających się mnogością indeksów genologicznych. Wciąż jednak w przestrzeni literackiej funkcjonują teksty kontynuujące konwencje gatunkowe, co wykazały analizy konkretnych przykładów zaprezentowane w niniejszej publikacji. Obok opisywanych przez Weronikę Kostecką baśni postmodernistycznych powstają po prostu współczesne baśnie. Nie słabnie popularność bajki satyrycznej i politycznej, a bajka zwierzęca z obszaru literatury dziecięcej przenosi się w rejony prozy intelektualnej lub filozoficznej adresowanej do dorosłych.

Na zakończenie krótkiego przeglądu teorii genologicznych chciałabym zwrócić uwagę na multimedialną (odnoszącą się do różnych sztuk) definicję gatunku sformułowaną przez Edwarda Balcerzana. Świadczy ona o tym, że dorobek rosyjskich formalistów wciąż inspiruje na równi z osiągnięciami Michaiła Bachtina. W numerze szóstym dwumiesięcznika „Teksty Drugie” z 1999 roku w całości poświęconego problemom współczesnej genologii, polski badacz stwierdza: „Czym jest gatunek? Jest powtarzalną kombinacją chwytów – decydujących o kompozycji (morfologii) tekstu, podporządkowanych jakimś celom komunikacyjnym

<sup>30</sup> Stanisław Balbus ma na myśli książkę Michaiła Bachtina poświęconą twórczości Fiodora Dostojewskiego *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970. Rosyjski uczony wskazuje w niej na karnawałowy charakter utworów Dostojewskiego oraz niejednorodność strukturalną przejawiającą się w nagromadzeniu intertekstualnych odniesień (gra semiotyczna). Poszczególne indeksy genologiczne (bo nie gatunki o pełnej strukturze) dostrzegalne wyraźnie np. w *Biesach* tworzą przestrzeń hermeneutyczną. S. Balbus, „Zagłada gatunków”, op. cit., s. 37.

<sup>31</sup> S. Balbus, „Zagłada gatunków”..., op. cit., s. 34.

<sup>32</sup> W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa 2014, s. 16-18.

i zdeterminowanych przez materiał oraz technikę przekazu (medium)<sup>33</sup>. Założenie, że istotę gatunku stanowi kombinacja chwytów powoduje, że tracą rację bytu pojęcia gatunków mieszanych, hybrydowych, bezgatunkowych, gdyż wszystkie są tym samym. Za to kluczową rolę w formowaniu się gatunku odgrywa powtarzalność (trawestacje, modyfikacje, naśladownictwo) tychże kombinacji, umotywowana historycznie i społecznie. Edward Balcerzan uwzględnia specyfikę współczesnej, multimedialnej kultury, dlatego w swojej definicji podkreśla wpływ tworzywa (dźwięk, obraz, język) oraz mediów (telewizja, radio, internet)<sup>34</sup> na kształt utworów różnych sztuk. Obie teorie – hermeneutyczna i multimedialna, dają wyobrażenie o kierunku, w jakim zmierza współczesna genologia, coraz częściej aspirująca do miana ogólnej, semiotycznej lub genologii kultury.

## 2.1. Bajka jako gatunek

Badacze badający bajkę ludową bądź literacką niejednokrotnie podkreślają intuicyjne rozpoznanie gatunku<sup>35</sup>. Władimir Propp w pracy *Русская сказка* formułuje następującą myśl:

Wszystkim nam wydaje się, że dobrze wiemy z własnego doświadczenia, czym jest bajka, mamy o niej mniej lub bardziej wyrobione zdanie, być może nawet przechowujemy ją w lirycznych wspomnieniach z dzieciństwa. Intuicyjnie chwytamy jej urok, sycimy się jej pięknem i mgliście przeczuwamy, że mamy do czynienia z czymś ważnym. Krótko mówiąc, naszym pojmowaniem i oceną bajki kieruje odczucie poetyckie<sup>36</sup>.

W innym miejscu, uczyony wskazuje na konieczność naukowego opisu bajki zarzucając poprzednikom nieprecyzyjne, bo opierające się na intuicji posługiwanie się terminem<sup>37</sup>. Każdy jakoby wie, o jakim gatunku mowa, jednak wskazanie konkretnych wyróżników okazuje się zadaniem niełatwym, szczególnie, że mamy do czynienia z postępującym wzajemnym przenikaniem się bajki ludowej oraz literackiej. Podejmująca problem Irina Łupanowa w artykule z 1981 roku *Современная литературная сказка и ее критики* podsumowuje: „Написать статью о литературной сказке так же не просто, как написать саму сказку. Потому что и писать ее и судить о ней можно лишь хорошо помня, что она возникает и развивается на прочном фундаменте сказочного фольклора”<sup>38</sup>. Zgadzam się z autorką, że rozważania na temat bajki literackiej winny poprzedzać studia na temat bajki ludowej niezależnie od tego, jak dalece współczesne bajki oddaliły się od ludowego pierwowzoru. Sformułowanie ogólnej definicji komplikuje ponadto fakt, że bajka zawsze występuje w jakiejś odmianie gatunkowej (bajka magiczna, zwierzęca, dziecięca, satyryczna, polityczna, filozoficzna

<sup>33</sup> E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6 (59), s. 10.

<sup>34</sup> Autor dzieli gatunki na monomedialne (wykorzystujące możliwości jednego urządzenia komunikacyjnego np. pisma) i polimedialne, do tych ostatnich zaliczając np. esej, reportaż, felieton. Wymienione trzy gatunki biorą swój początek w komunikacji nowożytnej, stąd stanowią modelowe przykłady dla sformułowanej przez Balcerzana teorii. E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej...*, op. cit., s. 16-17.

<sup>35</sup> Taką opinię podziela również Jolanta Ługowska, kiedy pisze o bajce, jako o „(...) określonym typie twórczości, rozpoznawalnym niemal intuicyjnie”. Patrz: J. Ługowska, *Baśń jako wprowadzenie do myślenia aksjologicznego*, [w:] *Kulturowe konteksty baśni. Tom 2. W poszukiwaniu straconego królestwa*, pod. red. G. Leszczyńskiego, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2006, s. 28. Tymczasem Piotr Matywiecki idzie o krok dalej i konstatuje słuszność jedynie intuicyjnej definicji baśni: „Nie chcę wiedzieć, co to jest baśń. Uznaję konieczność intuicyjnej – i **tylko** intuicyjnej definicji baśni (...) Albowiem baśni się nie **poznaje**, baśni się nie czyta – baśni się **zaznaje**” [wytluszczenie – P. Matywiecki]. Patrz: P. Matywiecki, *Baśń jako marzenie o sensie literatury. (Pomysły do dalszego rozwinięcia)*, [w:] *Kulturowe konteksty baśni. Tom 1. Rozigrana córka mitu*, pod. red. G. Leszczyńskiego, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2005, s. 31.

<sup>36</sup> W. Propp, *Nie tylko bajka*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 2000, s. 25.

<sup>37</sup> Tamże, s. 31.

<sup>38</sup> И. Лупанова, *Современная литературная сказка и ее критики. Заметки фольклориста*, „Проблемы детской литературы”, Петрозаводск 1981, s. 76.

itd.), a każda z nich ma inne cechy stylistyczne i funkcje, co więcej, różnią się od siebie genezą (mity bohaterskie, mity totemiczne itp.)<sup>39</sup>. Lubow Owczinnikowa w odniesieniu do tego faktu formułuje swoją teorię i nazywa bajkę wielogatunkowym rodzajem literatury (ros. „многожанровый вид литературы”)<sup>40</sup>. Sytuację terminologicznego zamętu trafnie oddają słowa Jacka Zipes'a<sup>41</sup>, zawarte we wstępie do *Oxfordzkiego Słownika bajek (The Oxford Companion to Fairy Tale)*:

There is no such thing as the fairy tale; however, there are hundreds of thousands of fairy tales. And these fairy tales have been defined in so many different ways that it boggles the mind to think that they can be categorized as a genre. In fact, the confusion is so great that most literary critics continually confound the oral folk tale with the literary fairy tale and vice versa. Some even argue, to the dismay of folklorists, that we might as well label any text or narrative that calls itself and is called a fairy tale as such since the average reader is not aware of the distinction between the oral and literary traditions or even cares about it<sup>42</sup>.

Brytyjski badacz posuwa się do zaskakującego stwierdzenia, że nie ma czegoś takiego jak bajka, są tylko konkretne bajkowe teksty. Obok trudności z definiowaniem gatunku, autor sygnalizuje problem braku wyraźnej granicy pomiędzy bajką ludową a literacką. Tradycja oraz sposób, w jaki bajka ewoluowała, spowodował – jego zdaniem – zlanie się obu w jedną „pamięć gatunku”. Dla odbiorcy nieświadomego wyznaczników gatunkowych nie ma znaczenia, czy obcuje z tekstem folkloru czy literatury. Tym bardziej nie ma on potrzeby definiowania gatunku, gdyż kieruje nim wyłącznie odczucie bajkowości oraz, jak twierdzi Jack Zipes, przekonanie o „czarowości”<sup>43</sup> gatunku, która w wyniku analiz teoretyczno-literackich może zostać zatracona<sup>44</sup>.

---

<sup>39</sup> Erna Pomierancewa w publikacji poświęconej rosyjskiej bajce ludowej na wstępie zastanawia się: „Кажется что общего у волшебной сказки, действие которой развивается в тридевятом царстве, тридесятом государстве, герой которой побеждает трехглавого змея (...) с басней о хитрой лисе, обманувшей волка „серого дурака”, или с рассказом о ловком мужике, одержавшем верх над глупым барином. Сказки эти различаются не только тематически, а всем характером своих образов, особенностями композиции, художественными приемами, одним словом, всем своим стилем”. Patrz: E. Померанцева, *Русская народная сказка*, Москва 1963, s. 4.

<sup>40</sup> Według rosyjskiej badaczki każda z odmian posiada swoją dominantę – harmonijny obraz świata, fabułę przygodową, aspekt dydaktyczny itd. Patrz: Л. Овчинникова, *Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика: Диссертация на соискание научной степени доктора филологических Наук*, Москва 2001, s. 342.

<sup>41</sup> Prace Jacka Zipes'a weszły już do kanonu zachodnich badań nad bajką. Profesor germanistyki Uniwersytetu w Minnesocie skłania się ku socjologicznej interpretacji gatunku. Marginalizuje rozważania na temat formy czy wyznaczników genologicznych, skupiając się na sposobie ewolucji bajki, procesach adaptacji i transformacji, znaczeniu, jakie pełniła i pełni w społeczeństwach, aspektach psychologicznych itd. Podkreśla oralne źródło gatunku i rolę folkloru w tekstach współczesnych. Autor m.in. opracowań: *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*, Princeton 2012; *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*, Routledge, New York-London, 2006.

<sup>42</sup> J. Zipes, *Introduction. Towards a Definition of Literary Fairy Tale*, [w:] *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford 2000, s. xv.

<sup>43</sup> Niektórzy z badaczy zadając sobie pytanie, w jaki sposób baśń wpływa na odbiorcę, wskazują właśnie na „oczarowanie” lub „uwodzenie”. Należy do nich także Bruno Bettelheim, przy czym źródeł czarowości gatunku upatruje w jej wartościach literackich. Patrz: B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. D. Danek, Warszawa 2010, s. 35. Pierre Péju poświęca wiele miejsca tym zagadnieniom w swojej pracy *Dziewczynka w baśniowym lesie*. Według niego, baśń uwodzi i oczarowuje czytelnika/słuchacza poprzez obrazy – niesamowite, tajemnicze, budzące emocje i zapadające w pamięć. Francuski myśliciel jest przeciwnikiem strukturalistycznej i psychoanalitycznej analizy baśni, gdyż obie metody zatracają ich tajemnicę i głębię. Kładzie nacisk na dialektykę snucia narracji i przyjemność słuchania. Patrz: P. Péju, *Dziewczynka w baśniowym lesie*, tłum. M. Pluta, Warszawa 2008, s. 21-26.

<sup>44</sup> Parafrazuję w tym miejscu myśl Jacka Zipes'a, który w dalszej części wstępu śmiało stwierdza: „There is even a strong general tendency among many readers in the West to resist defining the fairy tale. It is as though one should not tamper with sacred material. By dissecting the fairy tale, one might destroy its magic, and it appears that this magic has something to do with the blessed realm of childhood and innocence”. J. Zipes, *Introduction. Towards a Definition of Literary Fairy Tale...*, op. cit., s. xv.

Mimo trudności z dotarciem do znaczenia pojęcia, zarówno w mediach, w życiu codziennym, jak i w niektórych pracach badawczych termin *bajka* (ros. сказка) wciąż funkcjonuje jako nadrzędny wobec odmian gatunkowych<sup>45</sup>. Niniejsza publikacja odzwierciedla ten stan rzeczy – poszczególne części zostały poświęcone konkretnym odmianom bajki – baśniom, bajkom satyrycznym i zwierzęcym, natomiast w całości praca stanowi próbę ukazania jak najpełniejszego obrazu współczesnej rosyjskiej bajki literackiej. Na wstępie chciałabym zastanowić się, jakie są zatem konstytutywne cechy gatunku, rozpoznawalne we wszystkich odmianach bajki?

Określenia gatunkowe występujące w różnych językach europejskich wskazują na starożytne pochodzenie gatunku bajki, który uformował się w czasach niepiśmiennych, a następnie funkcjonował równoległe ze swoją literacką wersją. Odzwierciedlają również pogląd głoszony przez folklorystów o uniwersalnym (międzynarodowym) charakterze gatunku, występującym w folklorze wszystkich narodów świata. Polski termin *bajka* zawiera w sobie rdzeń *baj* (od prasłowa *ba-*, czyli „mówić”) i związany jest z czynnością „bajania”, „bajdurzenia”<sup>46</sup>, ale, jak podkreśla Waclaw Woźnowski, również „czarowania” i „zamawiania”<sup>47</sup>. Podobnie rzecz się ma w języku rosyjskim, gdzie słowo *сказка* wyprowadza się od czasowników *казати*, *казати* oznaczających czynności „mówić”, „opowiadać”. Zanim jednak na Rusi zaczęto używać terminu *сказка*, czyli około XVII wieku, posługiwano się określeniem *баснь*, które, jak łatwo można zaobserwować, posiada ten sam rdzeń co termin polski<sup>48</sup>. Również angielskie (*tale*, *fairy tale* – „opowieść”, „opowieść o wróżkach”) niemieckie (*marchen* – „opowiadka”) i francuskie (*conte* – „opowieść”) terminy potwierdzają, że bajka ludowa narodziła się z żywiołu mowy. Stefania Skwarczyńska nazwę „bajka” zaliczyła do „nazw genologicznych eksponujących gatunek przez charakter jego tworzywa i formę podawczą”<sup>49</sup>. Zapewne bajka stanowi pochodną także określonych potrzeb człowieka, wśród których jako dominującą trzeba wymienić potrzebę rozrywki. W zależności od okoliczności i odmiany gatunkowej bajka wyzwała śmiech i dostarczała przeżyć estetycznych (obcowanie z pięknem i dobrem) czy w końcu generowała bunt wobec władzy, niwelowała dysonans pomiędzy kulturą oficjalną a życiem codziennym. Bajka towarzyszyła człowiekowi w jego codziennych obowiązkach, jak również podczas odpoczynku. Właśnie ludyczność (orientacja na rozrywkę, zabawę), związana z codzienną egzystencją (profanum) odróżniała bajkę od pokrewnych jej pod względem struktury mitów oraz opowieści bohaterkich, spełniających w pierwszej kolejności funkcje religijne lub poznawcze.

Władimir Propp podjął trud sformułowania ogólnej definicji bajki ludowej, na podstawie danych uzyskanych z porównania jej z innymi gatunkami folkloru, badań historycznych gatunku (geneza, ewolucja bajki) i ustaleń światowej sławy folklorystów, do których należą między innymi Anti Aarne, Jakub i Wilhelm Grimm, Johannes Bolte i Georg Polivka, a wśród Rosjan – Aleksander Wiesielowski, Aleksander Nikiforow). W rezultacie autor *Morfologii bajki* doszedł do wniosku, że najbardziej precyzyjnie bajkę określił dotychczas Aleksander Nikiforow, którego poniższą definicję rozwinął, omawiając szczegółowo i uzupełniając odpowiednim komentarzem. „Сказки – это устные рассказы, бытующие в народе с целью

<sup>45</sup> W *Słowniku terminów literackich* pod. red. Janusza Sławińskiego znajdziemy następującą wzmiankę: „Termin bajka używany bywa w j. polskim także w sensie szerszym, obejmującym baśń (np. J. Krzyżanowski, „Polska bajka ludowa w układzie systematycznym”). Patrz: J. Sławiński, *Bajka*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod. red. J. Sławińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002, s. 55-56.

<sup>46</sup> A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927. Źródło internetowe: [https://pl.wikisource.org/wiki/Słownik\\_etymologiczny\\_języka\\_polskiego/baj](https://pl.wikisource.org/wiki/Słownik_etymologiczny_języka_polskiego/baj) (10.08.2015).

<sup>47</sup> W. Woźnowski, *Dzieje bajki polskiej*, Warszawa 1990, s. 6.

<sup>48</sup> В. Пропп, *Русская сказка*, Ленинград 1984, s. 33.

<sup>49</sup> S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. III, Warszawa 1965, s. 351. Cytuję za: W. Woźnowski, *Dzieje bajki polskiej...*, op. cit., s. 6.



развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением”<sup>50</sup>. Ostatecznie, jako cechy konstytutywne bajki Władimir Propp wskazał – narracyjność (tym samym, bajka sytuuje się wśród gatunków epickich), ludyczność (gatunki artystyczne, cele estetyczne) oraz nieprawdopodobieństwo opisywanych zdarzeń i w końcu szczególną, wyróżniającą bajkę poetykę (budowa kompozycyjno-stylistyczna)<sup>51</sup>. Trzeba jednak dodać, że typologia bohaterów, rodzaj środków stylistycznych, kompozycja utworu, formuły językowe i wszystko, co kryje się pod słowem „poetyka”, zmienia się w zależności od odmiany gatunkowej bajki, stąd nie jest możliwe wskazanie tych elementów w ogólnej definicji.

## 2.2. Bajka ludowa a literacka

*И однако есть какие-то незыблемые, от фольклора идущие „правила игры”, есть такие приметы жанра, без которых сказка перестает быть сказкой*<sup>52</sup>  
(Irina Łupanowa)

Zasygnalizowany przeze mnie wcześniej problem różnic i podobieństw, jakie zachodzą pomiędzy bajką ludową a literacką zgłasza wielu badaczy, zarówno tych zajmujących się folklorem, jak i literaturoznawców. Świadczy to o potrzebie uporządkowania wiedzy oraz postawienia granic pomiędzy tekstem ludowym a literackim, które mimo że reprezentują ten sam gatunek winny być badane przy pomocy metod odpowiednich dla danego materiału. Jolanta Ługowska w 1981 roku opublikowała przełomowe na gruncie polskiego bajkoznaństwa studium na temat bajki, zatytułowane *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, w którym szczegółowo rozważa różnice pomiędzy tekstami folkloru a autorskimi baśniami<sup>53</sup>. Nie tracące na aktualności wnioski autorki przedstawię w formie tabeli.

---

<sup>50</sup> А. Никифоров, *Русская детская сказка драматического жанра*, Сказочная комиссия в 1927 году, Ленинград 1928, s. 36-59.

<sup>51</sup> W. Propp, *Nie tylko bajka...*, op. cit., s. 38-43.

<sup>52</sup> И. Лупанова, *Современная литературная сказка...*, op. cit., s. 76-90.

<sup>53</sup> J. Ługowska, *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, „Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, nr 214, Wrocław 1981. Praca Jolanty Ługowskiej cytowana jest nader często. Nie traci do dziś na aktualności także dzięki temu, że autorka formułując wnioski opierała się na dorobku klasycznych teoretyków gatunku (Max Luth, Władimir Propp), oraz w oparciu o semiotyczną teorię tekstu Jurija Lotmana i najnowsze badania strukturalistów np. Rolanda Barthesa.

	Sposób istnienia	Obieg i sposób percepcji	Stosunek do kodu gatunkowego
<b>Bajka ludowa</b>	Kanał mowy, różne tworzywa semantyczne: język, gesty, mimika.	Bezpośredni kontakt z nadawcą, „tekst otwarty”, model autokomunikacji <sup>54</sup> .	Tradycja ustna, zbiorowa, aktualizacja w momencie opowiadania, orientacja na kod.
<b>Baśń literacka</b>	Forma zobiektywizowana, tekst pisany, tworzywem tylko język.	Kontakt pośredni z czytelnikiem, tekst skończony, zamknięty, indywidualna sytuacja odbioru.	Wypowiedź autorska, kontekst artystyczny, luźny związek z kodem, może naruszać reguły.

Różnice pomiędzy tekstem folkloru a literatury uwidocznione w tabeli mają swoje źródło w sposobie istnienia (mowa a tekst), który warunkuje pozostałe właściwości. Oralny charakter bajki ludowej wiąże się z anonimowością tekstu, orientacją na kod i jego aktualizacją. Bajka literacka, autorska, kieruje się prawami tekstu pisanego, w którym obok stałych cech gatunkowych pojawiają się elementy nie występujące w ludowych opowieściach – modelowy narrator, czytelnik, indywidualny światopogląd artystyczny i moralny autora, w myśl którego autor narusza w formie i treści reguły konwencji. Skłonna jestem przyznać rację Irinie Łupanowej, która uważa bajkę literacką za gatunek z pogranicza literatury i folkloru: „[...] авторская сказка – жанр пограничный, она обнаруживает закономерности, свойственные и фольклору и литературе”<sup>55</sup>. Oczywiście jest również, że bajka literacka charakteryzuje się dużo większą swobodą w podejściu do konwencji. Jolanta Ługowska dowodzi, że bajka ludowa swoje istnienie na płaszczyźnie literatury zawdzięcza dwóm procesom – adaptacji oraz transformacji. Przy czym większość adaptacji przybliżyła tekst do ludowego oryginału, a gros przekształceń semantycznych w sferze kodu gatunkowego (transformacji) sytuuje utwór w kręgu autorskiej literatury fantastycznej<sup>56</sup>. Właściwie od XVI wieku, kiedy pojawiły się pierwsze samodzielne literackie adaptacje baśni ludowych<sup>57</sup> (wcześniej bajki występowały w tekstach retorycznych, kazaniach, kronikach i tekstach literatury pięknej w charakterze alegorycznej ilustracji lub motywu wykorzystanego w ramach dzieła reprezentującego odmienny gatunek<sup>58</sup>), bajka zaczyna stopniowo uniezależniać się od folkloru. Zaobserwować można stałą dwutorowość w ewolucji gatunku – z jednej strony wciąż adaptowane i przekształcane są bajki ludowe, z drugiej, występuje niezliczone bogactwo bajek autorskich, niekoniecznie inspirowanych wątkami ludowymi, a zrodzonych jedynie z fantazji autora. Violetta Wróblewska w pracy *Przemiany gatunkowe baśni literackiej*

<sup>54</sup> Jolanta Ługowska odwołuje się do koncepcji autokomunikacji Jurija Łotmana. Bajki ludowe nie opierały się na kanale przepływu informacji Ja-Ty, jak większość komunikatów, ale stanowiły przekaz treści, których ogólny zakres znany jest zarówno nadawcy, jak i odbiorcy, gdyż odnosi się ona do kolektywnych doświadczeń/sytuacji egzystencjalnych. W modelu autokomunikacji ważny jest sam akt wypowiedzi – powtarzalny, zakładający odnawianie i przypominanie pewnego precedensowego układu fabuły (logika działań bohaterów). Ważne, że po obu stronach aktu komunikacji istnieje możliwość dopełniania komunikatu treścią. Tamże, s. 22-23.

<sup>55</sup> И. Лупанова, *Современная литературная сказка...*, op. cit., s. 82.

<sup>56</sup> J. Ługowska, *Ludowa bajka...*, op. cit., s. 31-59.

<sup>57</sup> Jak podaje Jack Zipes w swoim *Słowniku bajek*, za pierwsze na terenie Europy nowożytnie baśnie literackie uznaje się dwutomowe dzieło Giovanniego Straparole *Le piacevoli notti* wydane w latach 1550-1553 w Wenecji. Prawie 100 lat później (1634-1636) powstała *Baśń nad baśniami* znana również pod tytułem *Pentamerone* autorstwa Giambattisty Basile. Informację przytaczam za Weroniką Kostecką, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa 2014, s. 96.

<sup>58</sup> Więcej na ten temat w części poświęconej współczesnym baśniom.

XIX i XX wieku podjęła próbę systematyzacji obecnie funkcjonujących typów baśni i zaproponowała obok podziału baśni na ludowe i literackie wprowadzenie rozróżnienia na baśń literacką tradycyjną (adaptowane wątki ludowe) i literacką baśń nowoczesną, która porusza nowe tematy i nowe wątki<sup>59</sup>. Spostrzeżenia badaczki są istotne, jako że kryterium związku tekstu literackiego z folklorem z powodzeniem można zastosować do wszystkich odmian gatunkowych bajki. Trzeba jednak podkreślić, że nawet autorska oryginalność w sferze podejmowanych tematów czy rozwiązań fabularnych nie niweluje całkowicie związku bajki literackiej z ludowym pierwowzorem. We wszystkich definicjach bajki literackiej uwzględniono przejawiającą się w różnym stopniu orientację na folklor, jeśli nie w sferze tematyki, stylistyki, motywów, to w obszarze aksjologii. Władimir Anikin stwierdza: „Литературная сказка может быть создана лишь при условии творческого отношения писателя к фольклору, при условии проявления в сказочном повествовании авторской индивидуальности, при условии переработки того, что донес до нас сказочный эпос, на основе глубокого изучения действительности – первого источника всякого творчества”<sup>60</sup>. Pragnę zwrócić uwagę na kategoryczność, z jaką formułuje swój pogląd już na początku XX wieku Władimir Anikin, równą tej obserwowanej obecnie u Jacka Zipes'a, który otwarcie zwalcza pojawiające się coraz częściej opinie o odrębności lub niezależności bajki literackiej od oralnych korzeni<sup>61</sup>. Z drugiej strony, Anikin podkreśla, że bajkę literacką cechuje swoboda wobec kanonu objawiająca się twórczym przekształcaniem tekstów ludowych. Procesy transformacji, jakim poddawana jest bajka na przestrzeni dziejów, zależą w równej mierze od czynników historycznych, społecznych co kulturalnych. Wielce istotne są na tym polu spostrzeżenia m.in. Marka Lipowieckiego, który w kontekście bajki literackiej operuje pojęciem „pamięć gatunku”, zaczerpniętym bezpośrednio z książki Michaiła Bachtina o Fiodorze Dostojewskim. „Pamięć gatunku bajki” oznacza, że każdy kolejny utwór powstały w tradycji gatunku odnosi się nie tylko do jego oralnych korzeni, ale również asymiluje elementy literackiej tradycji poprzedzającej powstanie tego utworu<sup>62</sup>. Rzeczywiście, rozmaite koniunktury i preferencje (autorów lub czytelników) zmieniają oblicze gatunku, jednak nie wykraczają (lub nie powinny wykraczać) poza pewien próg, po przejściu którego tekst przestaje być bajką. Postawienie takiej granicy, przynajmniej na poziomie rozważań metaliterackich (dla recepcji utworu nie ma on większego znaczenia) jest w mojej opinii konieczne, by móc kontynuować naukowy opis gatunku. Bez granic gatunkowych, wszelkie przyporządkowania tracą rację bytu. W następnych rozdziałach postaram się zatem odpowiedzieć na nasuwające się w związku z powyższym pytanie, gdzie przebiega linia demarkacyjna pomiędzy bajką a nie-bajką lub parafrazując motto Iriny Łupanowej, jakie są niezbywalne „zasady gry”, bez których bajka przestaje być bajką?

<sup>59</sup> V. Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003, s. 107.

<sup>60</sup> В. Аникин *Русская народная сказка: Пособие для учителя*, Москва 1959, s. 245.

<sup>61</sup> J. Zipes, *Preface*, [w:] *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*, Princeton 2012, s. xii.

<sup>62</sup> Mowa tu zarówno o dziełach, które weszły do kanonu bajek, jak też o tych reprezentujących inne gatunki i przynależących do kanonu literatury światowej. М. Липовецкий, *ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ (на материале русской литературы 1920-1980-х годов)*, Свердловск 1992. Tekst dostępny w pliku tekstowym. Źródło internetowe: <http://www.studfiles.ru/preview/3828180/> (10.10.2015).

### 2.3. Próba re-definicji

Wracając do ogólnej definicji gatunku, w sytuacji naporu literatury ponowoczesnej, intertekstualnej i ambiwalentnej wobec konwencji, należy zastanowić się nad aktualnością charakterystyki zaproponowanej przez Władimira Proppa z uwzględnieniem literackiego charakteru badanych przeze mnie tekstów. Nie budzą większych wątpliwości użyte w definicji kategorie narracyjności czy epickości bajki. Choć motywy z bajek pojawiają się i w poezji<sup>63</sup>, współczesne bajki literackie to w przeważającej większości krótsze lub dłuższe opowiadania prozą. Trzeba jednak przyznać, że w literaturze odnajdziemy wiele przykładów wybitnych bajkowych dramatów lub ich teatralnych realizacji. Łatwość odgrywania bajek na scenie, przekształcania tekstu bajkowego w scenariusz i scenopis, może mieć swoje źródło w potencjale dramatycznym, jaki tkwił w bajce ludowej i ujawniał się każdorazowo podczas opowiadania przez bajarza (gesty, mimika, widownia, pora dnia itp.), a także w pierwszorzędnej roli dialogu w konstrukcji fabuły. W sytuacji snucia opowiadania bajarz stawał się jednocześnie jej narratorem – „sprawcą” opowiadania, przy czym rola opowiadacza ograniczała się do kolekcjonowania dostępnych tradycyjnie motywów i wątków, a nie do wymyślania nowych. Niezależnie od typu opowiadania bajarz przedstawiał wydarzenia zazwyczaj przy pomocy zobiektywizowanej narracji trzecioosobowej o sprawozdawczym charakterze. Jolanta Ługowska stwierdza, że narrator w bajce ludowej chowa się za tekstem nie ujawniając specjalnie swojej obecności ani emocji, gdyż jest maksymalnie zorientowany na konstrukcję świata przedstawionego<sup>64</sup>. Bajkopisarze różnych epok nierzadko starają się na powrót odtworzyć sytuację opowiadania i stosują narrację skazową (gawędziarską), w której narrator ujawnia się zwracając bezpośrednio do czytelnika. Tym samym, stwarzają iluzję bezpośredniego kontaktu opowiadacz-słuchacz i nawiązują do oralnych źródeł gatunku. Jak zauważa Jolanta Ługowska, rozbudowany poziom znaków językowych narracji, a także wyraźnie zarysowana postać podmiotu mówiącego odpowiadają za epicki charakter bajki literackiej<sup>65</sup>. Istotną różnicę pomiędzy narracją ludową a narracją w bajce literackiej stanowi możliwość wartościowania i oceniania przez opowiadacza wydarzeń oraz sposobu postępowania bohaterów. Narrator bajki literackiej może wyrażać indywidualny światopogląd autorski w odróżnieniu od neutralnego emocjonalnie ludowego bajarza, który przekazywał światopogląd kolektywu.

Współcześnie bajka pozostaje niezmiennie gatunkiem ludycznym. Służy zabawie, rozrywce, realizując, jak gdyby przy okazji, bardziej istotne cele. Właściwości bajki, takie jak atrakcyjność, bycie zajmującą („интересность”<sup>66</sup>, „занимательность”) wymieniane coraz częściej w opracowaniach krytycznych gwarantują jej liczne grono odbiorców, i niestety, plasują wśród gatunków literatury popularnej. Tymczasem poziom literacki wielu współczesnych

---

<sup>63</sup> Z poetów tworzących w XX wieku wystarczy wspomnieć chociażby Konstantego Balmonta, Aleksieja Riemizowa, Władimira Wysockiego, a ze współczesnych Dmitrija Bykowa. W świecie literackim zachodnim (USA) i w Rosji od lat 70. XX wieku funkcjonuje także zjawisko „poezji fantastycznej”, czerpiącej inspirację z fantasy i science-fiction oraz horroru. Jednakże jej status gatunkowy pozostaje kontrowersyjny. Źródło internetowe: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Фантастическая\\_поэзия](https://ru.wikipedia.org/wiki/Фантастическая_поэзия) (10.10.2015).

<sup>64</sup> J. Ługowska, *Ludowa bajka magiczna...*, op. cit., s. 44.

<sup>65</sup> Tamże, s. 50.

<sup>66</sup> Termin *интересность* pojawia się w pracach rosyjskiego filozofa Michaiła Epsteina, który twierdzi, że atrakcyjność stała się kategorią we współczesnej kulturze dominującą. Patrz: М. Эпштейн, *Интересное*, [w:] tegoż, *Знак пробела: О будущем гуманитарных наук*, Москва 2004, s. 485-496. Interesujące mają być nie tylko dzieła sztuki, ale tezy naukowe, przedsięwzięcia społeczne itd. Szczególną rangę tej właściwości literatury fantastycznej nadaje Konstantin Frumkin, twierdząc, iż w czasach zwątpienia w prawdę i realność fantastyka wzbudza żywe zainteresowanie w związku z „efektem niespodzianki”, „nowości” i „zdziwienia”. Przytaczam za Izabelą Zawalską, patrz: I. Zawalska, *Współczesne rosyjskie badania literackie o fantasy i fantastyczności*, [w:] *Horyzonty wyobraźni. Fantazja i fantastyczność we współczesnej kulturze*, pod red. J. Kornhausera, D. Zając, Kraków 2012, s. 33-34.

bajek nie ustępuje utworom zaliczanym do tzw. literatury wysokiej<sup>67</sup>. Opierając się na spostrzeżeniach Marka Lipowieckiego, pragnę jednakże podkreślić, że bajka literacka cele ludyczne, a więc rozrywkowe oraz estetyczne (od początku odróżniająca bajkę od innych gatunków folkloru), intensyfikuje do takiego stopnia, że czyni z nich dominantę gatunkową. Szczególnie ważny dla ciągłości gatunku w kulturze staje się obecny w bajce tzw. „gen zabawy”, wywodzący się z ludowej kultury śmiechu. Bazując na tym stwierdzeniu rosyjski uczony proponuje następującą definicję gatunku bajki literackiej:

Впрочем, сознавая неокончателность данных выводов о жанровой специфике литературной сказки, нельзя не согласиться с тем, что, рассматривая произведение как бы на пересечении этих двух параметров: фантастической картины мира и игрового начала – можно достаточно отчетливо отделять литературные сказки от произведений других жанров, тем самым решая проблему отбора материала<sup>68</sup>.

Pod hasłem „игровое начало” kryje się cały obszar znaczeń, począwszy od karnawałowego odczucia świata przez możliwość nieskrępowanej gry wyobraźni autora, jak również swobodne operowanie wątkami, motywami, tematami, nawet niektórymi elementami struktury zaczerpniętymi z bajki ludowej.

Moje największe wątpliwości budzi definiowanie bajki poprzez nieprawdopodobieństwo lub fantastyczność wydarzeń. Współcześnie w odniesieniu do świata przedstawionego w bajkach używa się zamiennie określeń: „cudowność”, „niezwykłość”, „nierealność”, „nienaturalność” lub najczęściej, „fantastyczność”. W kontekście bogactwa gatunkowego prozy fantastycznej, w rosyjskim literaturoznawstwie określanej niekiedy mianem *ultra-fiction*<sup>69</sup>, termin bezwzględnie wymaga uściślenia jako nazbyt ogólny. Badając pokrewne bajce gatunku folkloru, Władimir Propp doszedł do wniosku, że bajkowe nieprawdopodobieństwo od fantastycznych zdarzeń przedstawianych w mitach, bylinach, podaniach, legendach i innych gatunkach ludowych opowieści odróżnia fakt, iż wydarzenia stanowiące treść bajek są przedmiotem obopólnej (opowiadacza i słuchacza) niewiary, inaczej niż w tekstach religijnych czy historycznych (podania)<sup>70</sup>. Również Erna Pomierancewa sądzi podobnie i wskazuje na „поэтический вымысел” jako cechę konstytutywną dla gatunku bajki. Zwraca przy tym uwagę na szczególny jego charakter:

В этом определении<sup>71</sup> отмечена очень существенная сторона сказки, вернее, творческого метода сказки, существенная особенность ее фантастики, а именно то, что в ней не только изображаются фантастические лица и предметы, но то, что и реальные явления представлены сказкой в фантастическом аспекте<sup>72</sup>.

<sup>67</sup> O wychodzeniu literatury fantastycznej, w tym bajki, z kręgu pop-literatury wspomina w artykule poświęconym literaturze fantastycznej rosyjska krytyk literacka – Natalia Iwanowa. Н. Иванова, *Ultra-fiction, или Фантастические возможности русской словесности*, „Знамя” 2006, nr 11. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/11/iv1.html> (10.10.2015).

<sup>68</sup> М. Липовецкий, *ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ...*, op. cit. Tekst dostępny w pliku tekstowym. Źródło internetowe: <http://www.studfiles.ru/preview/3828180/> (10.10.2015).

<sup>69</sup> Н. Иванова, *Ultra-fiction...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/11/iv1.html> (10.10.2015); С. Чупринин, *Еще раз к вопросу о картографии вымысла*, „Знамя” 2006, nr 11. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/11/ech19-pr.html> (10.10.2015).

<sup>70</sup> W. Propp, *Nie tylko bajka...*, op. cit., s. 41.

<sup>71</sup> Erna Pomierancewa swój wniosek konstruuje w oparciu o tezę Iwana Porfiriewa autora opracowania *История русской словесности* z 1904 roku, który zauważa, że fikcja w bajce różni się np. od fikcji w powieści tym, że ukazuje bohaterów i przedmioty, których w rzeczywistości nie ma lub które istnieją, jednak posiadają nierzeczywiste właściwości. Е. Померанцева, *Русская народная сказка...*, op. cit., s. 6.

<sup>72</sup> Tamże, s. 6.

W ten sposób rozumiany termin „fantastyczność” obejmuje wszystkie typy bajek, w tym satyryczne i obyczajowe, a nie tylko magiczne. Mimo to nadal można zauważyć brak precyzji, bo cóż znaczy sformułowanie fantastyczny aspekt? I co w takim razie odróżnia współczesną bajkę od innych gatunków prozy fantastycznej – horrorów, powieści fantasy, science-fiction, antyutopii? Nasuwające się automatycznie stwierdzenie, że w bajkach mamy do czynienia po prostu z fikcją literacką nie rozwiązuje problemu, ale poniekąd uświadamia, dlaczego akurat ten gatunek folkloru wywarł tak ogromny wpływ na literaturę i pozostaje żywy do dzisiaj, podczas gdy inne, oparte na wierze, bądź faktach historycznych (legendy, byliny, podania) stanowią jedynie relikty folkloru lub zostały wchłonięte przez inne gatunki fantastyczne.

Problem ontologii fantastyki frapuje światowej sławy literaturoznawców właściwie od lat 60. XX wieku, kiedy to nastąpił ogólnoswiatowy wzrost popularności tego typu literatury. Wśród zajmujących się tym zagadnieniem znajdują się takie postaci świata nauki jak Tzvetan Todorov, Roger Caillois, John R.R. Tolkien oraz Stanisław Lem. Wszyscy wymienieni i wielu innych nie mają wątpliwości, że współczesna literatura fantastyczna ma swoje źródło w bajce, a szczególnie w baśni. Ten stan rzeczy odnotowuje również współczesny rosyjski badacz fantastyki – Konstantin Frumkin, autor zasługującego na wzmiankę dzieła *Психология и философия фантастики*:

Не будучи уверенными в правомерности такой оценки (chodzi o wcześniej rozpatrywane przez autora stwierdzenie, że fantastyka ma swoje źródło w mitologii – P. W.-W.), большинство авторов начинают историю фантастики со сказки. В данном пункте фантаствоведение заимствовало логику рассуждений у специалистов по фольклору. Последние говорят, что сказка возникла из разложения мифа. Фантастovedы, соответственно, говорят, что разложение мифа породило фантастику (а сказка является ее первой разновидностью). Стоит вспомнить, что по мнению некоторых специалистов (например, американского литературоведа Наторпа Фрая) сказка была первой формой литературы вообще, – а значит литература возникла как фантастика<sup>73</sup>.

Wspomniany w cytacie Northop Frye, amerykański literaturoznawca odważnie uznał fantastyczność lub też jak kto woli fikcyjność, za wyznacznik literackości<sup>74</sup>, jego słowa potwierdzają jedynie powszechnie uznany fakt, że to ludyczność i związane z nią cele estetyczne (a nie utylitarne, religijne itd.) stały się domeną literatury.

Władimir Anikin oprócz konieczności dookreślenia fikcji, z jaką mamy do czynienia w bajce wskazuje również obszary, w jakich należy takie spostrzeżenia formułować: „Существенным дополнением к определению должно стать указание на самый характер и свойства самого сказочного вымысла. Надо охарактеризовать вымысел с точки зрения его отношения к реальности, исторического происхождения и понять идейно-художественные функции”<sup>75</sup>. O przyrodzie bajkowej fikcji decydują na równi – stosunek do świata realnego, geneza oraz funkcje i to właśnie w tych obszarach poruszają się badacze próbując odpowiedzieć na pytanie o charakter bajkowego nieprawdopodobieństwa. Na przykład Władimir Propp zaznacza, że bajka jest świadomą fikcją poetycką<sup>76</sup>, lecz znów

<sup>73</sup> К. Фрумкин, *Психология и философия фантастики*, Москва 2004. Źródło internetowe: <https://www.litmir.co/br/?b=81971> (10.10.2015).

<sup>74</sup> N. Frye, *Mit: fikcja i przemieszczenie*, tłum. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 2, s. 290-294, 300.

<sup>75</sup> В. Аникин, *Сказки*, [w:] *Устное русское народное творчество*, Москва 2001, s. 447.

<sup>76</sup> W. Propp, *Nie tylko bajka...*, op. cit., s. 42.

nasuwa się pytanie – cóż to znaczy? Współcześnie dla odróżnienia fikcji bajkowej od fikcji literackiej w klasycznym rozumieniu, w rosyjskich studiach nad fantastyką (ros. фантастование) zaczęto stosować termin *явный вымысел*, co na język polski należy przetłumaczyć jako „jawna lub szczególna fikcja” (tłum. Izabela Zawalska)<sup>77</sup>. Termin ten w zasadzie oddaje to, co miał na myśli Propp i inni folklorysty stosujący wyrażenie *установка на вымысел*. Biorąc pod uwagę stosunek do rzeczywistości, bajka przynależy do gatunków tzw. niemimetycznych<sup>78</sup>, podobnie jak cała reszta współczesnej literatury fantastycznej i część gatunków liryki. W przeciwieństwie do gatunków mimetycznych nie dąży ona do twórczego naśladowania rzeczywistości i z natury przeczy kategorii mimesis<sup>79</sup> będąc kreacją, mającą wprawdzie swoje źródło w realnym życiu, ale zrodzoną z ludzkiej fantazji<sup>80</sup>. Innymi słowy, bajka jest ucieczką od rzeczywistości, dokonującą się przy pomocy cudowności, absurdu lub zwierzęcej alegorii. Przeobraża niedoskonały świat realny. Na pytanie, w jakim celu, najczęściej pada odpowiedź następująca: by dać wyraz najgłębszym marzeniom człowieka o powszechnej sprawiedliwości, szczęściu, dobrobycie, życiu wiecznym itd. Irina Łupanowa mówi wprost, że bajka służy w pierwszej kolejności przezwyciężeniu dylematów moralnych, dlatego tworzy świat idealny, w którym zło, zdrada, nienawiść, niesprawiedliwość zostają pokonane<sup>81</sup>. Podobne stanowisko zajmuje Andriej Siniawski, autor wyjątkowej książki poświęconej bajce rosyjskiej, wielokrotnie cytowanej przeze mnie w niniejszej rozprawie. Sam tytuł publikacji *Иван Дурак. Очерк русской народной веры* zapowiada główną myśl towarzyszącą Adriejowi Siniawskiemu, a mianowicie, iż bajka przede wszystkim stanowiła odzwierciedlenie, sposób utrwalania i przekazywania przyszłym pokoleniom ludowego światopoglądu<sup>82</sup>. Z kolei John R.R. Tolkien, w swoim słynnym esej *O baśniach* rozważając funkcję fantastyczności w baśni, dochodzi do bardzo istotnych wniosków. Stwierdza mianowicie, że najważniejszym celem baśni jest uzdrawianie<sup>83</sup>: „Recovery (which includes return and renewal of health) is a re-gaining – regaining of a clear view”<sup>84</sup>, co można pojmować również jako przywracanie duchowej równowagi i w tym miejscu, według mnie, Tolkien dotyka sedna znaczenia nieprawdopodobnego

<sup>77</sup> Termin wprowadza Jelena Kowtun w pracy *Художественный вымысел в литературе XX века*, Москва 2008. Patrz również: I. Zawalska, *Współczesne rosyjskie badania literackie o fantasy i fantastyczności...*, op. cit., s. 28.

<sup>78</sup> Pojęcie funkcjonuje w polskim literaturoznawstwie i światowym („non-mimetic” literature). Np. G. Trębicki, *Kulturowe taksonomie literatury niemimetycznej*, [w:] *Zagadnienia rodzajów literackich*, Łódź 2011, s. 269-279.

<sup>79</sup> Rozwinięta przez Arystotelesa w *Poetyce* kategoria estetyczna nazywała relację między dziełem sztuki, a światem wobec niego zewnętrznym. Relacja ta ma charakter twórczego odwzorowywania rzeczywistości – świata przyrody oraz uczuć. Patrz: *Mimesis*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, op. cit., s. 310-311.

<sup>80</sup> Nie znajduję miejsca na rozwinięcie tego arcyciekawego zagadnienia, jakim jest rozróżnienie fantazji i wyobraźni oraz ich roli w kulturze. Krzysztof Bak opisując kategorie fantazji i wyobraźni stwierdza, iż do XVIII wieku traktowane były synonimicznie, a potem nastąpiło ich rozdzielenie. Fantazja – jego zdaniem – zyskuje charakter podważający reguły oraz utożsamiana jest z kobiecością, natomiast wyobraźnia, jest sprawą męską, zespala i ustanawia prawa. K. Bak, *Todorov and after: kilka refleksji o współczesnych badaniach nad fantastyką*, [w:] *Horyzonty wyobraźni. Fantazja i fantastyczność we współczesnej kulturze*, pod red. J. Kornhausera, D. Zając, Kraków 2012, s. 12-13.

<sup>81</sup> W pracy Iriny Łupanowej czytamy: „Сказка в первую очередь посвящена решению нравственных проблем. Внутри сказочного «справедливого» макро-мира помещен микромир, в котором буквально бушуют порочные страсти – злоба, ненависть, приводящие к предательству и измене. Сказка призвана утвердить справедливость. В противовес реальной действительности, где торжествует зло, она создает идеальный мир, где побеждают благородство, доброта и бескорыстие”. Patrz: И. Лупанова, *Современная литературная сказка и ее критики. Заметки фольклориста*, „Проблемы детской литературы”, П. 1981, s. 76-90.

<sup>82</sup> Podstawą książki jest cykl wykładów wygłoszonych w latach 1987-1979 przez A. Siniawskiego na Sorbonie. Pierwsze wydanie miało miejsce w Paryżu w 1991 roku. Informację przytaczam za: A. Woźniak, *Ułuda i cud. W świecie sztuki Andrieja Siniawskiego-Abrama Terca*, Lublin 2004, s. 372.

<sup>83</sup> Polskie tłumaczenie terminu podają za: J.R.R. Tolkien, *Potwory i krytycy*, tłum. R. Stiller, Kraków 2010.

<sup>84</sup> Cytuję fragment eseju J.R.R. Tolkiena *On Fairy-Stories (O baśniach)*, wygłoszonego w 1939 roku, a opublikowanego m.in. w zbiorze *The Monsters and the Critics, and the Other Esseys*, Londyn 1983, s. 146.

w bajce. Wartości terapeutyczne baśni doceni w swojej fundamentalnej pracy z lat 70. XX wieku psychoanalityk Bruno Bettelheim, upatrujący w „fantazjującej przesadzie baśniowej” prawdy psychologicznej. Według uczonego rola fantastyki w bajkach sprowadza się do kierowania uwagi nie ku realnym faktom, ale ku procesom wewnętrznym zachodzącym w odbiorcy<sup>85</sup>.

Refleksje Johna R.R. Tolkiena i Bruno Bettelheima mówiące o demaskującej oraz terapeutycznej roli fantastyczności w baśniach zbiegają się z przemyśleniami Michaiła Bachtina na temat śmiechu karnawałowego. Domeną ludowego śmiechu jest dotarcie do obiektywnej prawdy o człowieku<sup>86</sup>. Bajka ludowa niewątpliwie nosi w sobie gen karnawału, związany ze sferą *profanum*, w jakiej bytowała, i wyrażający się stosunkiem do mitu, który stopniowo desakralizowała i wypierała. Jak pokazuje historia gatunku – ze względu na niesamowitość treści – bajki nie były akceptowane przez kulturę oficjalną (chrześcijańską) i ewoluowały w przestrzeni kontrkultury. Natomiast w literaturze co najmniej do XIX wieku bajka zajmowała w hierarchii gatunków miejsce poślednie. Tatiana Czernyszewa w opracowaniu *Природа фантастики* wielokrotnie podkreśla silny związek pomiędzy fantastyką a karnawałowym przekształcaniem rzeczywistości, rządzącymi się pospołu prawami gry, zabawy, śmiechu i swobodą w wywracaniu „do góry nogami” realnego świata. Ów związek fantastyki i karnawału umocnił się szczególnie w bajce literackiej, by potem przeniknąć do innych gatunków fantastycznych (np. fantasy). Pamięć kodu karnawału staje się według Czernyszewej cechą konstytutywną gatunku „narracji typu bajkowego”<sup>87</sup>: „[...] повествование сказочного типа в литературе как бы объединяет в себе свойство сказки создавать особую среду, изолированную от реальной действительности и живущую по своим законам, и карнавальную игровую перестройку мира”<sup>88</sup>.

Niestety, autorytety badające zagadnienie fantastyczności w literaturze skupiają się głównie na bajce magicznej, pomijając w swoich rozważaniach inne odmiany tego gatunku. Jak gdyby nieprawdopodobieństwo w baśni było czymś innym niż nieprawdopodobieństwo w bajce zwierzęcej czy obyczajowej. Przekonana jestem, że takie myślenie nie jest zasadne. Poszczególne odmiany bajki wzajemnie uzupełniają się, ubogacając jej fantastyczne *uniwersum*, które spaja orientacja na ludową aksjologię. Stanisław Lem w *Fantastyce i futurologii*, tworząc teoretyczne podwaliny *science-fiction* również wychodzi od baśni i podkreśla, że od pozostałych gatunków fantastycznych, oprócz nie budzących zdziwienia elementów cudownych (Stanisław Lem bazuje na teorii Rogera Caillois, w myśl której baśń dzieje się w całości w świecie magicznym, w którym nie istnieje różnica między nadprzyrodzonym jako niemożliwym a przyrodzonym jako możliwym), odróżnia ją stan pełnej homeostazy panujący w świecie

<sup>85</sup> B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne...*, op. cit., s. 61.

<sup>86</sup> Bachtin pisze: „Śmiech to nie tylko zewnętrzna, ale istotna wewnętrzna forma; nie można jej zamienić na powagę, nie niwecząc i nie wypaczając treści prawdy odkrytej przez śmiech. Uwalnia on nie tylko od cenzury zewnętrznej, ale przede wszystkim od wielkiego wewnętrznego cenzora – od strachu wpajanego człowiekowi przez tysiąclecia, strachu wobec świętości, wobec autorytarnych zakazów, wobec przeszłości i wobec władzy. Ujawnia prawdziwe znaczenie pierwiastka materialno-cielesnego. Otwiera oczy na sprawy nowe i przyszłe. Umożliwia więc nie tylko wypowiedzenie antyfeudalnej prawdy ludowej, ale pomaga w samym jej odkryciu i uformowaniu wewnętrznym”. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go*, tłum. A.A. Goreniewie, Warszawa 1975, [w:] *Bachtin. Dialog, język, literatura*, pod red. E. Czuplejewicza, E. Kasperskiego, Warszawa 1983, s. 157.

<sup>87</sup> Termin Tatiany Czernyszewej wymaga wyjaśnienia, gdyż pod „narracją typu bajkowego”, kryją się w jej teorii zarówno współczesne baśnie jak i utwory fantasy. W mojej opinii nie można postawić między nimi znaku równości, choć zachodzą liczne podobieństwa. Teorię Czernyszewej rozwinęła Jelena Kowtun w swojej pracy uwzględniając różnice pomiędzy modelem rzeczywistości bajkowej i tej spotykanej w fantasy. Por.: E. Ковтун, *Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века)*, Москва 1999, s. 283. Korzystałam z wersji elektronicznej książki, źródło internetowe: [http://www.slavcenteur.ru/Proba/Kovtun/kovtun\\_poetika.pdf](http://www.slavcenteur.ru/Proba/Kovtun/kovtun_poetika.pdf) (10.10.2015).

<sup>88</sup> Т. Чернышева, *Природа фантастики*, Иркутск 1984. Źródło internetowe: <https://www.litmir.co/br/?b=72733> (10.10.2015).



przedstawionym: „Zyski i straty, wskrzeszenia i zgony są w nim porozdzielane idealnie według zasług. [...] fizyka tego świata, jest jak biologia naszego organizmu, co każdą zadaną ranę w końcu zagoi<sup>89</sup>”. Ta sama zasada równowagi i idealnej sprawiedliwości (taka, która w życiu realnym nie zdarza się, lub zdarza się nieczęsto, a której wszyscy pragną) kieruje przecież logiką bajek zwierzęcych i obyczajowych, w których biedny zawsze góruje nad bogatym, mądry nad głupim, sprytny nad silnym itd. Jedność fantastycznego świata bajki w jej wszystkich odmianach odnotowuje także Tatiana Czernyszewa, wskazując na brak dyferencjacji pierwiastka cudowności i realności. Taki stan rzeczy autorka upatruje w odmitologicznej genezie bajkowej fantastyki. Ogniwem spajającym wszystkie odmiany bajki jawi się obraz „gadającego zwierzęcia” (ros. говорящее животное), najlepiej wyrażający dawną wiarę człowieka w mityczny „złoty wiek”, kiedy nie było rzeczy niemożliwych, a wszystkie istoty żywe były sobie równe<sup>90</sup>.

Przekonująco prezentuje się jedna z najnowszych teorii poświęcona rozumieniu fantastyczności w literaturze autorstwa Jeleny Kowtun. Zrodzona na gruncie rosyjskiej nauki może być ważnym głosem w ogólnoswiatowej dyskusji toczącej się wokół fantastyki. Autorka obszernej pracy *Художественный вымысел в литературе XX века*, rezygnuje w ogóle z pojęcia gatunku, tworząc ontologię fantastyki w oparciu o koncepcję „narracji o niezwykłym”, a jako element rozróżniający utwory „jawnej fikcji” wskazuje sposób dokonującego się w nich przekształcenia rzeczywistości (charakter przesłanki fantastycznej). Jelena Kowtun dąży do uchwycenia istoty fantastyczności, która w opinii badaczki została umiejscowiona nie w strukturze, ale poza nią (w przestrzeni mentalnej, przechowującej wyobrażenia o tym, co możliwe i niemożliwe), dlatego bywa wyczuwana przez twórców oraz odbiorców intuicyjnie i jest tak trudna do zwerbalizowania. Badaczce udało się stworzyć ogólną charakterystykę modeli realności dla takich typów narracji o niezwykłym jak fantastyka naukowa, fantasy, mit, bajka oraz satyra. Bajkowy model charakteryzuje maksymalne oddalenie od świata realnego i orientacja na folklor, szczególnie w obszarze moralności. Jest to model antropocentryczny, zamknięty, potencjalnie niemożliwy<sup>91</sup>. W tej kwestii Jelena Kowtun zgadza się z Tatianą Czernyszewą. Równie istotny wydaje się wniosek dotyczący „iluzji realności”, polegającej na braku magicznej jakości świata przedstawionego, przy zachowaniu cudownego ładu<sup>92</sup>. Skoro współczesne bajki rezygnują niekiedy z elementów magii na rzecz „zwykłego cudu”, a jednak zachowują swoją gatunkową tożsamość (ciągłość), świadczyć to może o podstawowej roli bajkowej moralności, opartej na uniwersalnych kategoriach Dobra i Zła oraz afirmacji wartości istoty ludzkiej. Sytuacja komplikuje się nieco, jeżeli weźmiemy pod uwagę inne typy bajek niż czarodziejska, w których niezwykłość nie jest tak ostentacyjna, a odwieczna walka Dobra za Złem ustępuje miejsca bardziej przyziemnym konfliktom (mądrość-głupota, bieda-bogactwo, praca-lenistwo) itd. Jelena Kowtun rozwiązuje ten problem tworząc osobny model umowności satyrycznej i filozoficznej. Separuje go od modelu umowności bajkowej, jednocześnie nie wykluczając wzajemnego przenikania się tych modeli. Wspomina o synkretycznym charakterze (mogą posługiwać się środkami poetyckimi charakterystycznymi dla innych typów narracji o niezwykłym) satyrycznego

<sup>89</sup> S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 1, Kraków 1970, s. 66.

<sup>90</sup> Т. Чернышева, *Природа фантастики...*, op. cit. Źródło internetowe: <https://www.litmir.co/br/?b=72733> (10.10.2015).

<sup>91</sup> Dla lepszego ukazania sposobu, w jaki klasyfikuje utwory Jelena Kowtun zaznacza, że np. model fantasy opiera się na elemencie cudowności, apeluje do podświadomych skojarzeń i sfery emocji, autorzy utworów tego modelu starają się uwzględnić obszary ignorowane przez rozum i tym samym przedstawić najlepiej rzeczywistość, toteż Jelena Kowtun określa ten model jako „rzeczywistą realność”. Jest to model antropocentryczny, w którym ogromną rolę odgrywa koncepcja osoby, nierzadko tworzy mitologiczny obraz świata wyrażony w kosmogonicznej fabule. „Science fiction z kolei, to rodzaj „racjonalnej” jawnej fikcji podlegającej zasadzie „potencjalnie możliwe”, utwory pretendują do logicznego umotywowania przesłanek, absolutyzacji podlegają intelektualne możliwości człowieka. E. Ковтун, *Поэтика необычайного...*, op. cit., s. 285-287.

<sup>92</sup> Podobne spostrzeżenia poczynił Stanisław Lem. Patrz: S. Lem, *Fantastyka i futurologia...*, op. cit., s. 67.

i filozoficznego typów narracji, do jakich należało by zakwalifikować bajkę satyryczną czy zwierzęcą. Jako dominującą cechę tychże wskazuje alegoryczność w połączeniu z komizmem lub powagą<sup>93</sup>. Ostatecznie powstaje zbiór utworów należących jednocześnie do modelu umowności bajkowej, satyrycznej i filozoficznej i te właśnie nazwałabym bajkami.

Na podstawie przytoczonych opinii ośmielę się sformułować pogląd, że fantastyczność bajki powinna być rozpatrywana głównie w kontekście funkcji jaką pełni w tekście. Zwłaszcza że, współcześnie już nie obecność motywów, wątków, bohaterów czy innych elementów struktury może decydować o przynależności do gatunku bajki, ponieważ postmodernistyczna estetyka gry i cytatu sprowadziła je do roli chwytów. Orientacja na uniwersalne kategorie etyczne, jak dobro, piękno, sprawiedliwość i przede wszystkim przekonanie o ich obiektywnym istnieniu, w mojej opinii, wyróżnia bajkę literacką spośród innych gatunków prozy, również fantastycznej. Specjaliści-*сказковеды*, wyczuwając tę subtelną aksjologiczną różnicę pomiędzy bajką a „chwytami bajkowości”, stosują odpowiednie rozróżnienia terminologiczne coraz częściej pojawiające się w naukowych opracowaniach na ten temat, a mianowicie – antybajka, bajka – parodia, baśń/bajka postmodernistyczna.

Uwzględniając omówione zastrzeżenia, co do ogólnej definicji bajki ludowej sformułowanej przez Władimira Proppa, moja autorska definicja bajki literackiej mogłaby prezentować się następująco: bajka literacka to gatunek epicki z pogranicza folkloru i literatury. Główną cechą bajki jest nieprawdopodobieństwo (fantastyczność), w stosunku do realnej rzeczywistości wydarzenia są potencjalnie niemożliwie (dlatego nie budzą grozy, czy niepokoju), czego mają świadomość zarówno autor, jak i czytelnik. Świat przedstawiony w bajkach jest zamknięty, odizolowany od rzeczywistości, a w jego ramach nie istnieje pojęcie cudu (latający dywan czy śpiewający kołacz są tak samo rzeczywiste, jak stare koryto). Obok funkcji ludycznej, najważniejszą rolę bajek stanowi przywracanie duchowej równowagi osiąganego zarówno przez pozytywne zakończenia fabuły bajek magicznych, jak i śmiech czy groteskę w bajkach zwierzęcych i satyrycznych.

#### **2.4. Eklektyzm metodologiczny**

Decentralistyczny oraz pluralistyczny charakter współczesnej literatury niewątpliwie wpływa na rodzaj narzędzi badawczych stosowanych przez literaturoznawców. W kwestii wyboru warsztatu metodologicznego przyświecała mi zatem koncepcja, która określeń roboczo mianem „strategii wielości metodologii”, w założeniu umożliwiająca zbadanie tak różnorodnego materiału, z jakim miałam do czynienia. Kryje się pod nią umyślne sięganie do różnorodnych teorii i narzędzi badawczych w związku ze specyfiką gatunku i poszczególnych tekstów. Zaskakująco duża liczba koncepcji metodologicznych, spośród których może wybierać badacz współczesnej bajki, oddaje skomplikowaną naturę gatunku, a także trudności z jego definiowaniem, z jakimi borykali się badacze na przestrzeni wieków. Jednocześnie mnogość narzędzi badawczych umożliwia wielostronne spojrzenie na tekst i otwiera rozmaite ścieżki jego interpretacji. To także znak czasów, bowiem jak już wspominałam, najnowszą myśl literaturoznawczą cechuje decentralizacja, wielość teorii i narzędzi badawczych. O słuszności wybranej przeze mnie strategii może świadczyć podobne podejście zastosowane przez Weronikę Kostecką w badaniach nad baśniami postmodernistycznymi, a określone przez nią mianem „eklektyzmu metodologicznego”.

---

<sup>93</sup> Е. Ковтун, *Поэтика необычайного...*, op. cit., s. 289.

Zadawanie baśniom rozmaitych „pytań” możliwe jest dzięki zastosowaniu zróżnicowanych metod badawczych. W konsekwencji ów eklektyzm metodologiczny pozwala w różnorodny sposób interpretować daną opowieść oraz poddać analizie wieloaspektowość jej przeobrażeń w stosunku do tradycji literackiej. Badanie baśni postmodernistycznej, z natury niejednorodnej, wymaga też niejednorodnej metodologii<sup>94</sup>.

Jak zauważa badaczka, istotny elementem eklektyzmu metodologicznego stanowi zadawanie tekstowi pytań. Co więcej, w moim przekonaniu współczesne bajki narzucają poprzez swoją budowę, temat, aluzje, rodzaj pytań, jakie można im zadać, a więc również dobór narzędzi i odpowiednich metod. Weronika Kostecka wymienia sześć kierunków badawczych, które ukształtowały się w XX wieku w badaniach nad baśnią (i bajką) a do dziś pozostają aktualne, są to: ujęcie folklorystyczne (Aarne-Thomson); strukturalne (Władimir Propp); literackie (Max Luth, Pierre Peju); psychoanalityczne (Bruno Bettelheim), historyczno-socjologiczne oraz feministyczne<sup>95</sup>. Żadne z nich nie może być uznane za dominujące, bądź jedynie słuszne, a wszystkie się dopełniają. Stosowane przeze mnie narzędzia pokrywają się z wymienionymi przez Weronikę Kostecką, choć wielość teorii i nazwisk, do których odwołuję się w trakcie prac analitycznych obejmuje nie tylko badania nad bajką, ale niejednokrotnie wykracza poza jej obszar.

Zdobyczą genologów jest niewątpliwie wielostronne ujęcie gatunku i wyróżnienie szeregu cech, które rzutują na sposób badania konkretnych tekstów stanowiących jego reprezentację. Tak więc, skoro sam gatunek rozumiemy jako rodzaj struktury, to jedynie wypadkową takiego założenia jest badanie bajki w jej poszczególnych odmianach pod kątem budowy formalnej, z zamierzeniem dotarcia do istoty gatunku, która będzie powtarzalnym schematem, możliwym do zlokalizowania w wielu utworach. Ujęcie strukturalistyczne dominuje w moich rozważaniach o bajce współczesnej. Uwagę swoją koncentruję na formie utworu, analizie poszczególnych elementów, z jakich się składa. Jeden z rozdziałów rozprawy poświęciłam w całości analizie morfologicznej według metody Władimira Proppa. Co więcej, nazwisko uczonego – twórcy „gramatyki bajki”, którego osiągnięcia inspirują chociażby współczesnych narratologów, towarzyszy moim badaniom nieustannie, jako że jego ustalenia w kontekście definicji gatunku pozostają nadal aktualne, a jedynie w niektórych aspektach wymagają uwspółcześnienia. Kierunek badań nad bajką ludową wyznaczony przez autora *Morfologii bajki* kontynuują między innymi Jurij Judin (bajka obyczajowa) i Jewgienij Kostiuchin (bajka zwierzęca) oraz polska folklorystka Violetta Wróblewska, toteż do badań tych uczonych odwołuję się nieraz w niniejszej rozprawie. Niemniej ważny dla moich rozważań jest dorobek rosyjskich formalistów: Wiktora Szklowskiego, Jurija Tynianowa czy Borisa Eichenbauma. W trakcie analizy poszczególnych tekstów okazało się, że wielu współczesnych rosyjskich autorów-postmodernistów, wykorzystuje bajkowość jako chwyt. Pojęcie chwytu (ros. прием) okazało się wielce użyteczne w nazywaniu różnorodnych stylistycznych zabiegów mających na celu zaskoczenie, zadziwienie, szokowanie odbiorcy. Rosyjscy formaliści upowszechnili także drugie z kluczowych dla współczesnych bajek pojęć, tj. skaz. Zresztą ta forma narracji pojawia się jako element stylizacji w wielu utworach prozatorskich nawiązujących do folkloru lub go parodiujących.

---

<sup>94</sup> W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, op. cit., s. 87.

<sup>95</sup> Tamże, s. 57.

Tam, gdzie strukturalizm i teorie zrodzone na jego gruncie pozostają bezradne, czyli w obszarach dotyczących filozofii, hermeneutyki bajki, socjologii czy psychologii zastosowanie mają przede wszystkim teorie Michaiła Bachtina, szczególnie koncepcja literatury karnawałowej, gatunków mowy czy ludowego śmiechu. Bliskie są mi przemyślenia na temat bajki rosyjskiej zawarte w dziele Andrieja Siniawskiego *Иван Дурак. Очерк русской народной веры* oraz wybitnego znawcy współczesnej literatury rosyjskiej Marka Lipowieckiego autora pracy *Поэтика литературной сказки*. Podczas analiz współczesnych baśni, podobnie jak Weronika Kostecka, niejednokrotnie korzystałam z dorobku teoretyków psychoanalizy i stosowanej przez nich terminologii (archetyp, symbol, kompleks, stereotyp). Z kolei tekst poświęcony baśniom kobiecym Anny Białko wkracza w obszary krytyki feministycznej i genderowej. W praktyce oba kierunki badawcze – psychoanaliza i krytyka feministyczna, wykorzystane zostały w ramach inspirującego mnie w wielu miejscach rozprawy projektu *Bajki rozebrane* autorstwa Katarzyny Miller i Tatiany Cichockiej.

Tymczasem postmodernistyczny charakter literatury, w tym również badanych przeze mnie bajek, narzuca powszechnie przyjętą już terminologię zaczerpniętą z teorii m.in., Julii Kristewej, Rolanda Barthes'a, Jacques'a Derridy czy w końcu Michela Foucaulta (dyskurs, intertekstualność, śmierć autora, dekonstrukcja, opresja kultury itd.) oraz podpowiada krąg istotnych zagadnień z zakresu poetyki współczesnej literatury, jak aksjologiczny relatywizm, parodyjność, estetyka gry, komercyjność, kicz, antyestetyka itp. Ważnym pojęciem operacyjnym, przydatnym podczas analizy tekstów z kręgu kultury rosyjskiej okazało się określenie „proza inna”, którego wykładnię w pracy *Model prozy innej* zastosowała Anna Skotnicka. W wielu aspektach pozostaje wierna tradycyjnej, filologicznej metodzie analizy tekstu, zakładającej umieszczenie go w kontekście sytuacji historycznej oraz biografii autora, a następnie badanie struktury formalnej i wreszcie interpretację tekstu lub całego zbioru bajek. Podczas prezentacji bajek zwierzęcych Ludmiły Ulickiej i Andrieja Stiepanowa wykorzystuję również metodę komparatystyczną, pozwalającą wykazać podobieństwa oraz różnice w ramach utworów reprezentujących ten sam gatunek. Zabrakło natomiast odwołań do teorii postkolonialnych, queerowych i badań kulturowych choć zapewne ich zastosowanie doprowadziłoby do ciekawych wniosków. Stosunkowo rzadko cytuję bezpośrednio semiotyków literatury Jurija Łotmana czy Umberto Eco, aczkolwiek nieobce jest mi pojmowanie tekstu jako systemu znaków podlegającego autorskiemu modelowaniu, jak również operowanie terminami z obszaru semiotyki kultury (np. znak, model, kod, przekaz itd.).

Eklektyzm metodologiczny ma oczywiście swoje wady. Ktoś mógłby argumentować, że brak w pracy uporządkowania, jednolitego stanowiska badawczego, że wnioski formułowane w różnych obszarach literatury czy tekstu nie odpowiadają w pełni żadnej z teorii. Mając jednak na uwadze wyjątkowy, synkretyczny charakter gatunku bajki, uważam, że oglądać z wielu stron, by dać choćby częściową odpowiedź na pytanie jaka jest naprawdę.

### 3. Miejsce bajki we współczesnej kulturze

Badacz współczesnej bajki literackiej obok pytań dotyczących genezy i definicji gatunku musi zmierzyć się z problemem statusu gatunku we współczesnej kulturze, czyli udzielić odpowiedzi na pytania o miejsce bajki pośród innych sztuk i gatunków literatury, o sposób w jaki oddziałuje na inne gatunki oraz o zasięg recepcji. Można zaobserwować, że zainteresowanie takim czy innym gatunkiem wiąże się ze szczególnym statusem, jaki w danym momencie dziejów ów gatunek sztuki osiąga w kulturze. Przykładowo, popularność bajki i innych gatunków folkloru w twórczości poetów i pisarzy epoki romantyzmu wiązała się z rozwojem folklorystyki, badaniami szkoły mitologicznej, w konsekwencji z powstaniem pionierskich publikacji naukowych. Z podobną sytuacją mamy do czynienia obecnie. Prawdopodobnie przełom XX i XXI wieku będzie identyfikowany jako moment supremacji estetyki bajkowej (lub baśniowej), między innymi ze względu na globalny sukces, jaki w tym czasie osiągnęła saga Joanne K. Rowling o Harrym Potterze<sup>96</sup> opisująca zmagania młodego czarodzieja z potęgą zła. Saga pretenduje do miana lektury pokolenia końca lat 80. XX wieku<sup>97</sup>. W internetowych rankingach na najbardziej wpływową książkę zajmuje czołowe miejsca<sup>98</sup>. Jak twierdzi Władimir Aleksandrow, za sprawą sagi o Harrym Potterze literatura dziecięca stała się nieoczekiwanie ważnym elementem pop-kultury, który może konkurować z produkcjami muzycznymi i grami komputerowymi<sup>99</sup>. Z kolei Wiktor Sońkin podkreśla, że niebywały sukces Harrego Pottera anonsuje niebanalną wiedzę o nas samych, jeszcze nie do końca przez współczesnych rozpoznana<sup>100</sup>.

Zasięg oddziaływania tej współczesnej baśni jest ogromny – do 2007 roku sprzedano 325 milionów egzemplarzy, przetłumaczono ją na 67 języków, nakręcono filmowe adaptacje, wydano gry komputerowe, planszowe, karciane, zorganizowano festiwale i muzea, a sprzedaż gadżetów wciąż przynosi krociowe zyski itd<sup>101</sup>. Naukowcy wielu dziedzin humanistyki w sadze Joanne K. Rowling doszukują się aspektów filozoficznych, antyreligijnych, socjologicznych, homoseksualnych itd<sup>102</sup>. Psychologowie z kolei doceniają pozytywny wpływ, jaki podobno

<sup>96</sup> Saga obejmuje siedem tomów przygód czarodzieja publikowanych w latach 1997-2007: *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*, *Harry Potter i Komnata Tajemnic*, *Harry Potter i więzień Azkabanu*, *Harry Potter i Czara Ognia*, *Harry Potter i Zakon Feniksa*, *Harry Potter i Księżę Półkrwi*, *Harry Potter i insygnia Śmierci*. Wszystkie części zostały zekranizowane i odniosły niebywały sukces. Seria o Harrym Potterze wywołuje nadal kontrowersje w środowiskach chrześcijańskich, które zarzucają książce propagowanie magii i okultyzmu, ukazywanie zwykłych ludzi nieposiadających magicznych zdolności (określanych mianem „mugole”) w negatywnym świetle. Akcja osadzona jest w czasach współczesnych (lata 90. XX wieku) i rozgrywa się głównie w przestrzeni szkoły dla młodych czarodziejów (Hogwart), a częściowo we współczesnym Londynie. Harry okazuje się utalentowanym adeptem magii, wraz z przyjaciółmi mierzy się z siłami zła uosabianymi przez czamoksiężnika Voldemorta.

<sup>97</sup> Hanna Kozłowska na stronach „New York Times” nazywa pokolenie dorastające na książkach o Harrym Potterze milenijnym i odnotowuje jego aktywność w sieci i na portalach społecznościowych. Źródło internetowe: <http://op-talk.blogs.nytimes.com/2014/09/17/can-harry-potter-change-the-world/> (10.10.2015).

<sup>98</sup> Dane dotyczą rankingu na najbardziej wpływową książkę przeprowadzonego przez pracowników Facebooka a przytaczam je za Hanną Kozłowską. Z rankingu wynika, że saga o Harrym Potterze wyprzedziła m.in. powieści – *Zabić drozda*, *Władca Pierścieni* oraz Biblię. Patrz: H. Kozłowska *Can „Harry Potter” change the world?*, „The New York Times” 17.09.2014. Źródło internetowe: <http://op-talk.blogs.nytimes.com/2014/09/17/can-harry-potter-change-the-world/> (10.10.2015).

<sup>99</sup> В. Александров, *Кто придумал футбол или Гарри Поттер в школе и дома*, [w:] Владимир Губайловский, Владимир Александров, Ирина Роднянская, *Гарри Поттер на мировой сцене*, „Новый мир” 2001, nr 7. Źródło internetowe: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2001/7/aleks.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/7/aleks.html) (10.10.2015).

<sup>100</sup> В. Сонькин, *“Гарри Поттер” как феномен мировой литературы*, „Иностранная литература” 2009, nr 7. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/inostran/2009/7/za30.html> (10.10.2015).

<sup>101</sup> Źródło internetowe: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Harry\\_Potter](https://pl.wikipedia.org/wiki/Harry_Potter) (10.10.2015).

<sup>102</sup> W artykule Patricii Cohen *The Phenomenology of Harry, or the Critique of Pure Potter* („The New York Times” 19.07.2003) przytoczone zostały liczne przykłady prac akademickich poświęconych sadze o Harrym Potterze badających utwór w kontekście filozofii stoików (Edmund Kern), wartości demokratycznych, prawa angielskiego, moralności chrześcijańskiej itd. Źródło internetowe: <http://www.nytimes.com/2003/07/19/arts/19POTT.html> (10.10.2015).

wywiera na szerzenie tolerancji wśród młodzieży<sup>103</sup>. Saga doczekała się licznych nagród<sup>104</sup>, a jej autorka została mianowana Oficerem Orderu Imperium Brytyjskiego. Czytelnicy organizują *fan cluby* i fora internetowe, powstają blogi i *fanfiki* poświęcone książkom o Harrym Potterze. Jako ciekawostkę przytoczę fakt, że w Rosji wydawnictwo „Эксмо” w 2002 roku zapoczątkowało serię książek o przygodach Tanii Grotter<sup>105</sup> autorstwa Dmitrija Emca wzorującą się, a nawet miejscami parodiującą sagę Joanne K. Rowling. Do 2011 roku ukazało się aż trzynaście tomów, co świadczy o tym, że seria cieszy się niezwykle powodzeniem na lokalnym – rosyjskim rynku.

Mając na uwadze również inne tytuły dzieł literackich osiągających w tym samym czasie co saga Joanne K. Rowling globalny sukces – *Władca pierścieni* John'a R.R. Tolkiena<sup>106</sup>, *Kroniki Narnii* Clive'a S. Lewisa czy *Gra o tron* Georg'a R. R. Martina<sup>107</sup> można wnioskować, że współczesna pop-kultura od lat 90. XX wieku (pierwszy tom przygód Harrego ukazał się w 1997 roku) bazuje w dużej mierze na baśniowości, która, jak można sądzić, gwarantuje komercyjny sukces. Intertekstualne gry z baśniową tradycją, co odnotowuje Weronika Kostecka, toczą się właściwie we wszystkich obszarach kultury – obok literatury przede wszystkim w kinie, telewizji (seriale), w sieci (gry komputerowe) oraz obejmują takie dziedziny sztuki jak plakat, fotografia, komiks, malarstwo<sup>108</sup>. Przykładem interesującego przedsięwzięcia podejmującego temat bajkowości w sztuce współczesnej może posłużyć wystawa zatytułowana *Inne bajki*, jaka została zaprezentowana w roku 2009 w Krakowie w Pawilonie Wyspiańskiego<sup>109</sup>. Niewątpliwie, to nowoczesne media i znaczny kapitał, jaki za nimi stoi ułatwiły komercyjny sukces serii o Harrym Potterze, jak i innym kultowym tytułom ostatniego dwudziestolecia. Podstawowe prawo ekonomii głosi jednak, że popyt warunkuje podaż. Zatem musiały zaistnieć pewne koniunkturalne okoliczności, które umożliwiły powodzenie baśni w kulturze współczesnej. Trzeba również odnotować, że popularność baśniowej estetyki przypadająca na lata milenijne zdecydowanie przyćmiewa niesłabnące przecież od lat 60. XX wieku zainteresowanie czytelników fantastyką, zarówno spod znaku klasycznych gatunków *fantasy* czy *science fiction*, jak i bestsellerowych horrorów Stephena Kinga.

<sup>103</sup> Patrz: H. Kozłowska, *Can „Harry Potter” change the world?*, „The New York Times” 17.09.2014. Źródło internetowe: <http://op-talk.blogs.nytimes.com/2014/09/17/can-harry-potter-change-the-world/> (10.10.2015)

<sup>104</sup> Między innymi: 2000, 2008 British Book Awards; 2010 – Literacka nagroda Hansa Christiana Andersena oraz liczne wyróżnienia w kategorii literatury dla dzieci.

<sup>105</sup> Pierwszy tom przygód małej czarodziejki nosi tytuł *Таня Гроттер и магический контрабас* i do tego stopnia wzorowany był na powieści J.K. Rowling, że uznano go za plagiat, a autorowi wytoczono proces. Stopniowo autor Dmitrij Emc coraz bardziej uniezależniał się od pierwowzoru. Seria o Tanii Grotter w środowisku krytyków literackich wciąż wzbudza kontrowersje – jedni widzą w niej oryginalny rosyjski produkt, inni nieudolny plagiat. Patrz: С. Ермеева, *О множественности миров*, „НЛО” 2003, nr 64, s. 440.

<sup>106</sup> Nieprzypadkowo napisana w latach 50. XX wieku trylogia J.R.R. Tolkiena *Władca Pierścieni* osiągnęła globalny sukces dopiero po jej ekranizacji, która miała miejsce na początku XXI wieku w latach 2001-2003.

<sup>107</sup> Kultowy serial telewizyjny oparty na książkowej sadze G. R. R. Martina był emitowany w telewizji HBO w latach 2011-2015. Opowiada o walczących ze sobą księstwach, z których każde rości sobie prawo do hegemonii w królestwie. Serial adresowany do widzów dorosłych zyskał ogromną popularność, mimo kontrowersyjnych, perwersyjnych scen erotycznych i epatowania przemocą. Wypełniony jest motywami baśniowymi (smoki, czary), fantastycznymi (zombie, ludzie lodu) i mitologicznymi (święte drzewa, animizm, kult zwierząt itd.).

<sup>108</sup> Weronika Kostecka wskazuje na takie produkcje filmowe, jak *Shrek*, *Nieustraszeni braci Grimm*, *Królowna Śnieżka i łowca*, *Zaczarowana*. Wśród baśniowych seriali wyróżniają się emitowane od 2011 roku w USA – *Grimm* oraz *One Upon a Time (Dawno, dawno temu)*. Badaczka wymienia również popularną serię komiksów Billa Willingham (wydawaną od 2002 roku) zatytułowaną *Baśnie*, plakaty Doroty Walentynowicz zebrane w cykl *Bajki* oraz inspirowane baśniami fotografie m. in. Diny Goldstein, Miwy Yanagi czy Annie Leibovitz. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, op. cit., s. 249-257.

<sup>109</sup> W opisie wydarzenia na stronach Krakowskiego biura festiwalowego czytamy: „Był to projekt wychodzący naprzeciw rosnącemu w kulturze wysokiej i popularnej w ostatnich dwóch dekadach zainteresowaniu baśniowością i dzieciństwem”. W ramach wystawy zaprezentowano prace i instalacje wykonane w różnych technikach przez polskich artystów takich jak, Agata Biskup, Wojtek Bąkowski, Przemek Czepurko, Paweł Duczmał, Tomek Siwiński, Honza Zamojski. Źródło internetowe: <http://biurofestiwalowe.pl/wystawy/inne-bajki.html> (10.10.2015).

Środowiska naukowo-badawcze nie mogły zatem pozostać obojętne na skalę zjawiska, toteż naraz pojawiają się artykuły krytyczne oraz publikacje poświęcone potteromanii, a w konsekwencji gatunkom fantastycznym (w tym bajce), ich miejscu i znaczeniu w kulturze<sup>110</sup>. Na całym świecie odbywają się liczne konferencje naukowe (jak chociażby te, cyklicznie organizowane przez PCAACA – Popular Culture Association American Culture Association), których tematem jest fantastyczność, bajkowość, wyobraźnia, folklor i ich obecność w różnych obszarach kultury<sup>111</sup>. Zainteresowanie środowiska akademickiego obiektem przynależącym do kultury masowej znamionuje przemiany na gruncie samej nauki, która w obliczu pop-kulturowych fenomenów musi zrewidować swoje cele i jak zauważa Swietłana Jermiejewa, traci wobec nich uprzywilejowaną pozycję.

Сокращение временного разрыва между появлением феномена и началом его изучения заставляет искать новые способы взаимодействия. В этой ситуации наука утрачивает свое привилегированное положение, становится лишь одной из возможностей понимания и самопонимания культуры. Можно относиться к этому с ревностью. А можно – с пониманием того, что Бог по милости своей не оставляет человека в одиночестве<sup>112</sup>.

Nie mogą ująć uwadze ciekawe inicjatywy będące odpowiedzią instytucji kulturalnych na oczekiwania odbiorców w tej dziedzinie. W 2005 roku powstało Europejskie Centrum Bajki im. Koziołka Matołka w Pacanowie, a następnie powołano Muzeum Bajki Se-Ma-For w Łodzi (2005). W Rosji w tym samym czasie otworzono Музей русской сказки (2005). Po sukcesie sagi o Harrym Potterze powstała mobilna wystawa *The Harry Potter Exhibition* pod egidą Warner Bros Studio w Londynie (2009), w USA na Florydzie wybudowano park rozrywki *The Wizarding World of Harry Potter* (2010), natomiast w estońskim Haapsalu zaczęto obchodzić festiwal bajki – Fairy Tale Festival (od 2009). Warto przy tym mieć na uwadze, że wymienione przedsięwzięcia to jedynie niewielki fragment aktywności uczestników i odbiorców współczesnej pop-kultury związany z renesansem gatunku.

---

<sup>110</sup> Wymienię jedynie kilka tytułów, o jakich dotąd nie wspominałam: Melissa Anelli *Harry A History. The true story of a boy wizard, his fans, and life inside the Harry Potter phenomenon*; praca zbiorowa pod red. Weroniki Kosteckiej i Macieja Skowry *Harry Potter. Fenomen społeczny – zjawisko literackie – ikona popkultury*; Michael Maar *Warum Nabokov Harry Potter gemocht hatte. Literarkritisches Essay* 2002); Jekaterina Lewko *Динамика волшебного мира Дж. К. Роулинг*, Irina Kaspe *Народ за Гарри Поттера*; praca zbiorowa pod red. Grzegorza Leszczyńskiego *Kulturowe konteksty baśni T. 1 i 2* i wiele innych.

<sup>111</sup> W sprawozdaniu Swietłany Jermiejewej z konferencji “Гарри Поттер и узники философской комнаты: порядок фантастического в современной российской культуре”, jaka odbyła się w 2003 roku na RGGU (Русский государственный гуманитарный университет) w Moskwie czytamy o jednoczeniu sił środowisk naukowych ponad podziałami w celu zbadania fenomenu Harrego Pottera. Patrz: С. Ермеева, *О множественности миров...*, op. cit., s. 437-441. Przykłady innych konferencji poświęconych tej tematyce: Международная научная конференция „Русская фантастика на перекрестке эпох и культур” (2006, МГУ Moskwa); Международная научная конференция „Иные времена: эволюция русской фантастики на рубеже тысячелетий” (2008 Czelabińsk); IV Międzynarodowa Interdyscyplinarna Konferencja Naukowa „Bajka, baśń, legenda, mit – magiczny pierwiastek utworu” (cykliczna, 2015, Kemerowo-Olsztyn), Międzynarodowa Konferencja Naukowa z cyklu „Fantastyczność i cudowność” (cykliczna, Uniwersytet Zielonogórski, publikacje m.in. *Fantastyczność i cudowność. Fantasy w badaniach naukowych*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Zielona Góra 2009); „Potęga bajki” (2010, UJ Kraków) i inne.

<sup>112</sup> С. Ермеева, *О множественности миров...*, op.cit., s. 441.

Nic zatem dziwnego, że Weronika Kostecka w ślad za Cristiną Bacchilega<sup>113</sup> w swojej monografii *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku* diagnozuje w obliczu takiej sytuacji renesans baśni<sup>114</sup>. Z kolei Krzysztof Bak we wstępie do zbioru *Horyzonty wyobraźni: Fantazja i fantastyczność we współczesnej kulturze* powtarza za Marienne Wunsch, że obecnie mamy do czynienia z koniunkturą na fantastyczność, zarówno w literaturze, jak w badaniach naukowych<sup>115</sup>. Podobne stanowisko reprezentuje Aleksandr Gienis, a punktem wyjścia dla jego jednoznacznej konstatacji, że to właśnie bajka zawładnęła współczesną literaturą, okazuje się saga o Harrym Potterze.

Сегодня фантастическое не нуждается в алиби. С тех пор как Гарри Поттер стал главным героем нашего еще незрелого столетия, писатели всех стран и народов вступили в борьбу за его наследство. Мы живем в эпоху, переплавившую магический реализм в обычную сказку, упразднившую критерий правдоподобного для детей любого возраста. Свои первые книги Роулинг выпускала в «слепых» обложках, чтобы взрослые не стеснялись читать их в метро. Сейчас в этом нет нужды. Выдавлив другие жанры в нон-фикшн, сказка захватила единоличную власть над словесностью. В том числе и отечественной, что доказывают старые герои новой русской прозы – Сорокин и Пелевин. Первый сочиняет сказки для гностиков, второй – для агностиков. [...] С тех пор как истощенная расточительным постмодернистским эпилогом литература, впав в детство, вернулась к своему истоку и стала тем, чем, в сущности, всегда была – рассказом о чудесах. За что мы ее готовы простить и снова полюбить<sup>116</sup>.

Wydaje się, że rosyjski krytyk pisząc w cytowanym fragmencie o „wpadnięciu literatury w dziecięcość” ma na myśli nie tylko element nieprawdopodobieństwa czy cudowności, cechujące współczesną literaturę fantastyczną, ale również uwzględnia horyzont oczekiwań czytelnika znużonego konwencją postmodernistycznego *simulacrum* i tęskniącego za naiwną – dziecięcą wiarą w cuda. Jak gdyby współczesne bajki i baśnie miały go na powrót przekonać o istnieniu dobra, które zawsze zwycięża zło. W tym duchu można zinterpretować konstatację Ryszarda Waksmund, że baśń „zawsze pociągając nas będzie atawistyczną siłą doznań dzieciństwa i rudymentów naszej tożsamości”<sup>117</sup>. Tymczasem wprowadzenie przez obu badaczy kontekstu dzieciństwa otwiera istotny problem, jakim jest „podwójny” status bajki – przynależącej jednocześnie do obszaru literatury dla dzieci, jak i dla dorosłych. Przy czym, co odnotowują właściwie wszyscy badacze, współcześnie coraz częściej mamy do czynienia z bajką/baśnią dla dorosłych lub adresowaną do obu grup czytelniczych. To znamienne, gdyż pod tym względem gatunek wraca do swoich oralnych korzeni, kiedy to funkcjonując w ramach folkloru był

<sup>113</sup> C. Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1997, s. 2. Cytuję za: W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa 2014, s. 248.

<sup>114</sup> W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, op. cit., s. 9 i 247.

<sup>115</sup> Patrz: K. Bak, *Todorov and after: kilka refleksji o współczesnych badaniach nad fantastyką*, [w:] *Horyzonty wyobraźni. Fantazja i fantastyczność we współczesnej kulturze*, red. D. Zając, J. Kornhauser, Kraków 2012, s. 7. Ponadto Krzysztof Bak stwierdza: „Zgodnie z elementarnymi prawami recepcyjnymi monografia Todorova czerpie zysk z boomu literatury, którą opisuje. Subwersywna wobec wszelkich granic fantastyka zajmuje kluczowe miejsce w estetyce postmodernistycznej”. Tamże, s. 18.

<sup>116</sup> А. Генис, *Чудеса в решете. „Гарри Поттер” для взрослых*, „Иностранная литература” 2006, nr 1. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/inostran/2006/1/ge10.html> (10.10.2015).

<sup>117</sup> R. Waksmund, *Baśń sponiewierana (Kartka z dziejów gatunku)*, [w:] *Kulturowe konteksty baśni, t. 1. Rozigrana córka mitu*, pod red. G. Leszczyńskiego, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2005, s. 55.



przeznaczony dla słuchacza bez względu na jego wiek. Władimir Gubajłowski zauważa na przykład, że za sukces Harrego Pottera odpowiedzialni są właśnie dorośli czytelnicy, gdyż to ich zachwyty (i pieniądze) pomógł przekroczyć Joanne K. Rowling granicę literatury dedykowanej jednemu adresatowi (dziecku)<sup>118</sup>.

Zasygnalizowane przez Aleksandra Gienisa rozczarowanie czytelnika relatywistycznym, rozmytym postmodernistycznym światopoglądem i jednoczesna tęsknota za zastygłym w gatunku bajki pierwotnym kodeksem moralnym stanowią niewątpliwie ważną przyczynę wzrostu globalnej popularności gatunku zarówno wśród jego odbiorców, jak i twórców, świadomie decydujących się na wybór tej konwencji gatunkowej. Podobne stanowisko prezentuje Jurij Ammosow, twierdząc, że sukces Harrego Pottera to właściwie świadectwo kryzysu postmodernizmu.

Успех книги Роулинг – свидетельство кризиса постмодернизма. «Деконструировав» идеалы и реальности, постмодернизм деконструировал в итоге и самого себя. Люди устали от вечной иронии. Им хочется серьезности, хочется приобщиться к извечному конфликту бытия. Самоуспокоению людей положены пределы свыше: живую душу оказалось невозможно утопить в нравственном релятивизме постмодерна. Это произошло еще до того, как извечный конфликт властно напомнил о себе разрушенными башнями на Манхэттене. Романы Роулинг и идейно, и стилистически стали провозвестниками литературы нового времени, где на смену побегу от реальности придет желание встречать ее грудью, а темный и вялый слог сменит живая и звучная речь<sup>119</sup>.

Jak zauważa autor, nastanie literatury „nowego czasu” – literatury poważnych tematów, wielkich narracji, ukazujących odwieczny konflikt dobra ze złem przypieczętował atak terrorystyczny na World Trade Center. To wydarzenie wstrząsnęło ludźmi na całym świecie, ożywiając budzącą się zwykle w okresie zagrożenia i konfliktów tęsknotę za stanem błogości i szczęśliwości, w myśl słów Natalii Iwanowej: *Реальность пугает – человек прячется в сказку*<sup>120</sup>. Związek pomiędzy sytuacją historyczną – wydarzeniami zapowiadającymi moment przełomu i zmian cywilizacyjnych a wzrostem popularności gatunków bajkowych odnotowuje również Mark Lipowiecki:

Таким образом, литературная сказка неизменно активизируется в периоды значительных историко-культурных переломов, когда меняется духовная ориентация общества, когда осуществляется переход от разрушающейся старой концепции личности к еще не сформировавшейся новой, что, естественно, сказывается на глубокой перестройке всей художественной системы<sup>121</sup>.

<sup>118</sup> Patrz: В. Губайловский, *Чужое детство*, [w:] В. Губайловский, В. Александров, И. Роднянская, *Гарри Поттер на мировой сцене...*, op. cit. Źródło internetowe: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2001/7/aleks.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/7/aleks.html) (10.10.2015).

<sup>119</sup> Ю. Аммосов, *Поттер must die. Детская книга была эпосом, а эпос обернулся трагедией*, „Вопросы литературы” 2005, nr 4, s. 163.

<sup>120</sup> I dalej: „Реальность необъяснима, тревожна, опасна – человек тренирует свою психику триллером и детективом с фантастическими допущениями и элементами. Человек с воображением преодолеет и выкарабкается; человек без воображения исчезнет в угрожающей реальности. Литература спасает – и себя и человека вместе. Значит, у нее есть будущее”. Patrz: Н. Иванова, *Ultra-fiction, или Фантастические возможности русской словесности*, „Знамя” 2006, nr 11. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/znania/2006/11/iv1.html> (10.10.2015).

<sup>121</sup> М. Липовецкий, *ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ...*, op. cit. Tekst dostępny w pliku tekstowym. Źródło internetowe: <http://www.studfiles.ru/preview/3828180/> (10.10.2015).

Rosyjski badacz dostrzega prawidłowości w orientacji na pamięć gatunku bajki. Okazuje się, że z renesansem gatunku mamy do czynienia cyklicznie<sup>122</sup> pod wpływem ważnych wydarzeń historycznych i zwykle znamionuje on przewartościowanie kategorii w obszarze życia duchowego człowieka oraz jego działalności artystycznej.

Z drugiej strony nie można zapominać, iż postmodernizm, który jakoby uległ wyczerpaniu w obszarze ideologicznym oraz aksjologicznym nadal inspiruje w sferze estetyki, przynajmniej w niektórych jej aspektach. Ulubione przez postmodernistów, a zapożyczone u modernistów techniki parodii, intertekstualność, sarkazm, karnawałowy charakter prozy, nobilitacja literatury i sztuki masowej wciąż wykorzystywane są przez współczesnych pisarzy, reżyserów, artystów. Gatunki wywodzące się z folkloru, a już szczególnie bajki i baśnie stanowią nieprzebrane źródło cytatów, obiekt polemik czy parodii. Jak twierdzi Ludmiła Safronowa: „Наиболее постмодернистский, демократичный способ существования получают в современном литературном процессе в основном именно ориентирующиеся на постфольклор жанры”<sup>123</sup>. Badaczka popularności bajki literackiej upatruje w wyjątkowej strukturze gatunku – w podwójnym kodzie jaki w sobie niesie – z jednej z strony, to gatunek prezentujący ogólnie znany kod kulturowy (przewidywalny, apelujący do mitycznej, kolektywnej podświadomości), a z drugiej dający autorowi i czytelnikowi nieograniczoną swobodę wyboru odpowiednio w modelowaniu (autor) i interpretowaniu (czytelnik) takich wartości tekstu jak wiara/niewiara, dydaktyka/gra, anonimowość/tekst autorski: „Эта избыточность сказки как традиционно коллективного производимого текста по отношению к его литературному авторству и оказывается одним из самых востребованных в постмодернистском искусстве аспектов этого жанра”<sup>124</sup>. Apelacja do świadomości i twórczości kolektywnej, jaka ma miejsce w bajkach, przede wszystkich realizowała się w mitach. Popularność tych gatunków oznacza także powrót motywów mitologicznych, które bajka literacka z łatwością asymiluje w warunkach współczesności.

Wśród globalnych przyczyn popularności baśniowej estetyki trzeba jeszcze wskazać co najmniej dwie – triumf literatury gatunkowej oraz głód opowieści, przy czym obie znamionują nastanie nowej, po-postmodernistycznej epoki w kulturze. Nie wymaga specjalnych dowodów wielkie zainteresowanie, jakim cieszą się kryminały, horrory, romanse, antyutopie, dystopie, powieści fantasy i science fiction, powieści przygodowe itd., gdyż z łatwością można zaobserwować w księgarniach, internecie czy bibliotekach, w jaki sposób różnicują się gusta czytelników, co promują sprzedawcy lub co zamawia się w największej ilości egzemplarzy. Tymczasem na pytanie dlaczego akurat dzisiaj triumfuje literatura gatunkowa, trafnie odpowiedział Paweł Basinski, upatrując w gatunku literackim narzędzia demokratycznego, przy pomocy którego pisarz – artysta nawiązuje do tego, co w kulturze kolektywne, tradycyjne, ogólnie przyjęte i trwałe w opozycji do literatury bezgatunkowej indywidualistycznej, eksperymentalnej a zorientowanej na uzewnętrznianie się twórcy.

---

<sup>122</sup> Cykliczność nie dotyczy występowania bajki, lecz w ogóle gatunków (systemów gatunkowych) będących częścią procesu historyczno-literackiego. Problematykę tę podjął Naum Lejderman w dziele *Теория жанра*, opierając się w znacznym stopniu na ustaleniach, jakie w kwestii ewolucji gatunku poczynił Michaił Bachtin. Patrz rozdział: *О цикличности историко-литературных систем*, [w:] Н. Лейдерман, *Теория жанра...*, op. cit., s. 488-497.

<sup>123</sup> Л. Сафронова, *Проблема автора и героя и жанр литературной сказки (на материале сказки Л. Петрушевской „Жил-был будильник”*. Źródło internetowe: <http://newwave.at.ua/publ/1-1-0-47> (10.10.2008).

<sup>124</sup> Tamże. Źródło internetowe: <http://newwave.at.ua/publ/1-1-0-47> (10.10.2008).

В литературе восторжествовал Жанр. Иначе быть не могло, и странно, почему это так не нравится писателям, почему они продолжают настаивать на ценности “самовыражения” в то время, когда “самовыражение” объективно перестало быть абсолютной ценностью. Потому что “самовыражаться” стало безопасно, комфортно и бессмысленно, если нечего “выразить”, кроме самого себя горячо любимого<sup>125</sup>.

Wydaje się zatem, że sukces gatunku ma związek z uwzględnieniem potrzeb czytelnika masowego (mniej lub bardziej wymagającego), z którego piętno adresata „drugiej kategorii” zdjęli wcześniej pisarze postmoderniści. Tymczasem popularność literatury gatunkowej, to także symptom znudzenia hybrydycznymi/bezgatunkowymi formami literatury. Głód opowieści wśród czytelników i pisarzy obwieszcza na łamach magazynu „Książki” zarówno Andrzej Sapkowski<sup>126</sup>, jak i Salmon Rushdi. Według obu autorów tę pierwotną potrzebę zaspokajają najpełniej teksty nawiązujące do gatunków wywodzących się z ludowej twórczości oralnej – bajek, baśni, legend, podań, byliczek itd. oraz co istotne, o treści fantastycznej. Salmon Rushdi w wywiadzie udzielonym w związku z publikacją najnowszej powieści *Dwa lata, osiem miesięcy i dwadzieścia osiem nocy*, w której wciela się w rolę Szeherazydy podsumowuje: „Czego dzieci chcą jako pierwszego? Żeby snuć im opowieści. To absolutnie najbardziej podstawowa ludzka potrzeba, i myślę, że nigdy jej nie zatracimy. Gdy realny świat wariuje, to ten, który pokazuje wariactwo, zachowuje najbardziej trzeźwą głowę”<sup>127</sup>. Kilkadziesiąt lat wcześniej w tym duchu formułował swoje tezy francuski myśliciel Paul Ricoeur – „człowiek jest zwierzęciem nie tylko rozumnym, *animal rationale*, ale też opowiadającym *homo narrans*, to opowieść jest podstawowym narzędziem budowania własnej tożsamości”<sup>128</sup>.

Powyższe wypowiedzi potwierdzają myśl, że podejmując temat renesansu bajki we współczesnej kulturze, nie można pominąć roli, jaką gatunek ten pełni w rozwoju psychicznym człowieka. Ostatnio można zaobserwować wzmożoną aktywność psychologów, którzy analizując popularność wybranych współczesnych kulturowych tekstów sięgają do teorii psychoanalitycznych Zygmunta Freuda oraz Gustawa Junga (archetypy i symbole), bądź ustaleń zasłużonego w badaniach na baśniami i ich wpływem na psychikę dziecka Bruno Bettelheima. Realny wpływ na obecny kształt psychoanalizy miały prace Jacques'a Lacana, który – zainspirowany dorobkiem językoznawców – stworzył koncepcję wywłaszczonego przez język podmiotu. Podkreślał uniemożliwiającą samorozumienie rolę języka i kultury – reprezentantów porządku symbolicznego<sup>129</sup>. Od lat 90. XX wieku prężnie rozwija się psychologia narracyjna i teoria skryptów, jakie zmieniły radykalnie podejście do tematyki dzieciństwa oraz bajkowości (np. Jadwiga Wais *Ścieżki baśni*.

<sup>125</sup> П. Басинский, *Ключ на старт*, [w:] *Литературные «нулевые»: место жительства и работы. Круглый стол. Главные тенденции, события, книги и имена первого десятилетия*, „Дружба народов” 2011, nr 1. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2011/1/kr14.html> (10.10.2015).

<sup>126</sup> Na pytanie co jest, a co nie jest literaturą? Andrzej Sapkowski odpowiada: „Nie lubię książek, które książkami nie są. Albowiem nie są opowieścią (...) Nie lubię książek, w których autorzy, miast snuć opowieść, próbują zniesławić swych wrogów (...) Nie lubię książek, które mówią o tym, jacy są ich autorzy. Lubię książki mówiące o tym, jacy są ich bohaterowie”. A. Sapkowski, *Andrzej Sapkowski*, rozm. przepr. Donata Subbotko, „Książki” 2015, Nr 3, s. 86-88. Andrzej Sapkowski jest autorem bestsellerowej pięciotomowej sagi o Wiedźminie (*Krew Elfów* 1994, *Czas Pogardy* 1995, *Chrzest Ognia* 1996, *Wieża Jaskółki* 1997, *Pani Jeziora* 1999) i jednym z najlepiej rozpoznawalnych polskich pisarzy w świecie. W badaniach rosyjskich wymienia się nazwisko Polaka, jako przedstawiciela niezwykle popularnego w Rosji gatunku słowiańskiego fantasy. Patrz: А. Фокин, *Славянское fantasy: жанр или симулякр*, Международный научный симпозиум „Славянские языки и культуры в современном мире” – Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет, 21-24 марта 2012, s. 322-323; Źródło internetowe: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Славянское\\_фэнтези](https://ru.wikipedia.org/wiki/Славянское_фэнтези) (10.10.2015).

<sup>127</sup> S. Rushdie, *Ludzie, bez religii byłoby wam lepiej!*, rozm. przepr. M. Rachid Chehab, „Książki” 2015, nr 5, s. 79.

<sup>128</sup> Cytuję za: A. Burzyńska, M. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006, s. 185.

<sup>129</sup> Tamże, s. 63-64.

*Symboliczne wędrówki do wnętrza duszy*, 2007; Katarzyna Miller i Tatiana Cichocka *Bajki rozebrane*, 2009), do łask wróciła także bajkoterapia. Wszystko dlatego, że znaczenie tekstów przyswajanych w dzieciństwie okazuje się być niezmiernie ważne w rozwoju osobowości człowieka, a twórcy – artyści i pisarze świadomie odwołują się do tej wyuczonej w dzieciństwie matrycy „skryptów”.

Na koniec rozważań na temat bajkowości we współczesnej kulturze pragnę poruszyć jeszcze jedno istotne zagadnienie, a jest nim obecność bajki w przestrzeni mediów elektronicznych. Internet, telewizję czy kino zazwyczaj traktuje się i bada jako kanały komunikacji, które wspomagają popularyzację bajkowych gatunków. Być może dzieje się tak dlatego, iż kultura mediów elektronicznych inaczej określana *erą wtórnej oralności* współgra z niektórymi cechami prozy ludowej, mającymi źródło w oralnym i anonimowym bytowaniu. Dzisiaj w świecie mediów elektronicznych na powrót totalną okazuje się narracja, uczestnictwo, wspólnotowość/ zbiorowość oraz zważywszy na internet – anonimowość<sup>130</sup>. Uczestnikom „globalnej wioski” zdaje się odpowiadać szczególnie ludyczny i demokratyczny charakter bajki. Jednakże dominacja kultury obrazkowej nad kulturą pisma musiała wpłynąć w istotny sposób na kształt współczesnej bajki literackiej. Temat ten podjęła Jadwiga Kwiek w tekście *Baśniowość w kulturze mediów elektronicznych*. Badaczka zwraca uwagę między innymi na degradację, jakiej uległa baśń w „erze wtórnej oralności”. Spłyceciu uległo zwłaszcza przesłanie baśni, wypaczone zostały jej podstawowe sensory i zadania. Takie teksty niewiele mają dzisiaj wspólnego z tradycyjną baśnią. Przykładowo, kultura wizualna obejmująca oprócz filmów również gry komputerowe czy na przykład reklamy, w przeciwieństwie do tradycyjnych baśni ludowych i literackich osłabia „ja” podmiotowe oraz mechanizmy wewnętrznej regulacji kładąc nacisk na przekonanie, że wybawienie pochodzi z „zewnątrz”. Utrwała zachowania naśladowcze i mechanizmy popędowo-sytuacyjne (baśnie – odwrotnie, według badań Bruno Bettelheima – uczyły panowania nad nimi), a także promuje postawę buntu oraz kontestacji wobec zła. Temat seksualności współczesne media traktują instrumentalnie, podczas gdy baśnie traktowały go niezwykle poważnie i przestrzegały przed zbyt wczesnym wchodzeniem w tę sferę życia człowieka, w sposób symboliczny uczyły radzić sobie z popędami i dylematami. Skłonna jestem także uznać słuszność konstatacji Jadwigi Kwiek, iż nadmierne eksploatowanie formalnych cech baśni w wytworach współczesnej kultury (tekstach, filmach, grach), to znaczy nadmierne operowanie motywami, typami bohaterów, formułami itd., nie idzie w parze z wartościami, jakie się za tymi zabiegami kryją.

Podsumowując, wypada stwierdzić, że renesans bajki w Rosji należy badać na tle globalnej tendencji fascynacji współczesnej pop-kultury baśniowością i fantastycznością z uwzględnieniem specyfiki lokalnej sytuacji literackiej. Siła oddziaływania bajki (zarówno baśni, jak i bajki zwierzęcej) na wszystkie dziedziny sztuk osiągnęła na przełomie XX i XXI wieku niebywałą skalę. Niewątpliwie mamy współcześnie do czynienia z procesem ewolucji archaicznego gatunku, jakim jest bajka, przy czym zmiany mogą przybierać kierunek dwubiegunowy – wzbogacanie gatunku lub zubażanie go (dekonstrukcja). Powszechność bajkowych motywów, postaci, formuł oraz przekonanie o intertekstualnym i kosmopolitycznym charakterze bajek będących „tekstem kultury” skierowanym do wszystkich bez względu na wiek, umiejscawia dzisiaj bajkę w hierarchii gatunków bardzo wysoko i potwierdza konieczność pogłębienia nad nią badań naukowych.

---

<sup>130</sup> Termin „oralność wtórna” wprowadził Walter J. Ong. Patrz: W. J. Ong, *Wtórna oralność*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, Warszawa 2005. W „erze oralności wtórnej” mamy do czynienia z nadmiarem narracji. Przy jednoczesnym braku czasu na interpretację informacji, jakie do nas docierają, powstaje chaos identyfikacyjny. Z kolei uczestnictwo i wspólnotowość realizują się w „globalnej wiosce” coraz częściej przy pomocy internetu oraz mediów społecznościowych. Kulturę mediów elektronicznych cechują: nacisk na obraz, narrację, jednoczesność, bliskość, natychmiastową gratyfikację i szybką reakcję emocjonalną. J. Kwiek, *Baśniowość w kulturze mediów elektronicznych*, [w:] *Kulturowe konteksty baśni. Tom 2. W poszukiwaniu straconego królestwa*, Poznań 2006, s. 127-129.

### 3.1. Renesans bajki w Rosji

Bajka zajmowała i zajmuje do dzisiaj szczególne miejsce w kulturze rosyjskiej. Twórcy każdej epoki świadomie sięgali po bajkową konwencję, odnawiając ją zgodnie z duchem czasów. Bajka pełniła w literaturze rosyjskiej na zmianę funkcje czysto rozrywkowe, kiedy indziej utylitarne lub nawet służebne wobec ustroju politycznego. Taki stan rzeczy nie powinien dziwić, jeśli weźmiemy pod uwagę niezwykle silny związek kultury rosyjskiej z folklorem. Jak odnotowuje Dmitrij Lichaczow, począwszy od XVII wieku mamy do czynienia z organicznym związkiem folkloru i rosyjskiej literatury, zarówno w obszarze tematyki, aksjologii, jak i estetyki.

Литература не только заимствует темы и сюжеты из былин, лирических и исторических песен, из сказок, но сильнее, чем прежде, испытывает на себе влияние художественной системы фольклора, его эстетических принципов. Авторы вносят в свои произведения пословицы и поговорки, целые куски фольклорных текстов. В демократической сатире отчетливо звучит народный юмор, сказываются народные представления о мире и народной оценке социальных отношений<sup>131</sup>.

Odzwierciedleniem symbiozy literatury i folkloru stała się twórczość Aleksandra Puszkina. Nawiasem mówiąc, wpływ ludowej kultury oralnej na jego pisarstwo wyniesiono w czasach radzieckich do rangi bodajże najwyższego atutu i znaku rozpoznawczego. Historia literatury rosyjskiej wszakże pokazuje, że większość rosyjskich pisarzy i poetów nawiązywała do folkloru, bardziej lub mniej świadomie uczestniczyła w utrwalaniu ludowego światopoglądu lub czerpała z poetyki folkloru przekazując potomnym niepochwytną „rosyjską duszę”<sup>132</sup>, która przeniknąwszy do literatury niezmiennie wyróżnia ją na tle innych literatur europejskich i światowych<sup>133</sup>. Orlando Figes ponadto konstatuje, że literatura rosyjska, w większym stopniu niż zachodnia, wyrastała z ustnych tradycji gawędziarskich, czemu w dużej mierze zawdzięcza swą niezwykłą siłę i oryginalność<sup>134</sup>. Ta ścisła relacja ma swoje źródło chociażby w sięgającym końca XVIII wieku systemie wychowania dzieci szlacheckich. Opiekę nad nimi z reguły powierzano mamkom i nianiom wywodzącym się z ludu. A zatem wychowankowie mieli bliski kontakt z kulturą ludową, a zarazem otrzymywali staranne wykształcenie w duchu europejskim. Jak zauważa Orlando Figes: „Trudno się więc dziwić, że przedstawiciele rosyjskiej elity kulturalnej tak pasjonowali się folklorem – bo dzięki niemu wracali do szczęśliwego

<sup>131</sup> Д. Лихачев, *Взаимодействие литературы и фольклора. Исторические песни: [Русская литература XVII в.]*, [w:] *История всемирной литературы: в 9 т., т. 4*, Москва 1987, s. 359. Studia porównawcze z dziedziny folkloru i literatury prowadzili również Fiodor Busłajew (*Исторические очерки русской народной словесности и искусства*, 1881) oraz Aleksandr Wiesielowski, natomiast na gruncie polskiego literaturoznawstwa Julian Krzyżanowski (*Parelele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*).

<sup>132</sup> Przyjęło się by określać mentalność Rosjan stereotypowo przy pomocy określenia „dusza rosyjska”. Z perspektywy Zachodu jest ona zagadkowa i nieodgadniona, a wyróżnia ją jakoby między innymi czułość, prostolinijność, dobroć, umiłowanie wolności itp. Określenie funkcjonuje także w kulturze i filozofii rosyjskiej, szczególnie popularne stało się w kręgach słowianofilskich, gdyż sprzyjało kreowaniu poczucia wyjątkowości na tle innych narodów. W kontekście „fenomenu duszy rosyjskiej” najczęściej cytuje się słynny wiersz Fiodora Tiutczewa z 1866 roku: *Умом Россию не понять, Аришином обцим не измерить: У ней особенная стать – В Россию можно только верить*. O znaczeniu pojęcia „duszy rosyjskiej” dla Rosjan piszą szczegółowo w artykule Феномен „русской души” Nadieżda Romach i Olga Kozina. Patrz: O. Kozina, P. Romach, *Феномен „русской души”*, „Аналитика культурологии” Электронное научное издание, 2010, nr 1. Źródło internetowe: [http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/277-article\\_38-7.html](http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/277-article_38-7.html) (10.10.2015).

<sup>133</sup> W tym kontekście warto wspomnieć publikację na temat historii i kultury Rosji autorstwa badaczki amerykańskiej Suzzane Massie *Land of the Firebird: The Beauty of Old Russia*, Hearttree Press 1980. Przekład rosyjski ukazał się dopiero dwadzieścia lat później: С. Масси, *Земля Жар птицы. Краса былой России*, tłum. Галина Корнева, Татьяна Чебоксарова, Санкт-Петербург 2000, ss. 576.

<sup>134</sup> O. Figes, *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*, tłum. W. Jeżewski, Warszawa 2002, s. 85.

dzieciństwa”<sup>135</sup>. Za kolejną przyczynę stanowiącą o wyjątkowym miejscu, jakie zajmują gatunki folkloru w literaturze rosyjskiej można uznać niepiśmienność ludu rosyjskiego i głębokie podziały pomiędzy wykształconą arystokracją a ubogą warstwą poddańczą. Świadczą o tym statystyki – w momencie rewolucji październikowej 1917 roku około 60% ludności Rosji nie umiała czytać ani pisać<sup>136</sup>. W takiej sytuacji twórczość oralna odgrywała ogromną rolę w życiu społecznym. Bajka stanowiła obok pieśni i anegdoty najważniejszą składową kulturę. Ludyczność tych gatunków, ich nieoficjalny, karnawałowy charakter również nie są bez znaczenia, gdyż w czasach ucisku (czy to carskiego, czy władzy sowieckiej) twórczość ludyczna pełniła rolę „ucieczki od niemożliwego”<sup>137</sup>, zapewniając niezbędny każdemu uczestnikowi kultury margines wolności. Wszystkie trzy wymienione gatunki nie straciły na swojej popularności również współcześnie. Ich wyjątkowy potencjał kulturotwórczy dostrzegł na przykład Andriej Siniawski (pseud. Abram Terc) – jeden z najbardziej intrygujących myślicieli rosyjskich XX wieku, autor powieści, esejów, prac naukowych, dysydent, prekursor idei postmodernistycznych. Anna Woźniak w monografii poświęconej twórczości Andrieja Siniawskiego wskazuje na dyskurs folkloru jako dominujący w świadomości estetycznej autora opracowania na temat rosyjskiej bajki *Иван Дурак. Очерк русской народной веры*<sup>138</sup>. Wskazane gatunki wraz z legendą miejską i czastuszką odradzają się obecnie w warunkach ulicznej przestrzeni miasta i, co istotne, internetu. Zachowując większość cech swoistych dla ludowej twórczości oralnej (anonimowość, nieoficjalny charakter, narracyjność, komizm) wpływają na formowanie się neofolkloru, będącego coraz częściej przedmiotem badań współczesnych etnografów, socjologów, kulturologów i literaturoznawców. Jakkolwiek popularność anegdoty, bajki czy pieśni w kulturze rosyjskiej przewyższa znaczenie tych gatunków w kulturze Zachodu, to jednak samo zjawisko rozkwitu twórczości oralnej i anonimowej, a także powstawania nowych gatunków (blogi, tweet'y itd.) posiada niewątpliwie zasięg globalny.

Wzmożone zainteresowanie gatunkami bajkowymi obserwowane mniej więcej od końca lat 90. XX wieku w Rosji świadczyć może o nastaniu renesansu bajki, która obecna w kulturze od dawna podlega odnowieniu, uwspółcześnieniu i docenieniu. Pod wpływem światowej koniunktury na baśniowość literatura rosyjska wydała własne owoce i nadała „czasowi

<sup>135</sup> O. Figes, *Taniec Nataszy...*, op. cit., s. 97.

<sup>136</sup> Podaję dane uogólnione. Naukowcy podkreślają znaczne dysproporcje pomiędzy analfabetyzmem na wsi i w mieście (do 1917 roku odpowiednio 63% i 29,5%), a także ze względu na płeć (mężczyźni byli lepiej wykształceni niż kobiety) oraz rozbieżności związane z metodologią badania analfabetyzmu. Należy również pamiętać, że dane dotyczą rejonów w europejskiej części Rosji. W części azjatyckiej analfabetyzm był znacznie wyższy. Źródło internetowe: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Грамотность> (10.10.2015). Patrz także: *Грамотность*, [w:] *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона (В 86 томах с иллюстрациями и дополнительными материалами)*, С.-Петербург 1890-1907. Źródło internetowe: <http://www.vehi.net/brokgauz/>.

<sup>137</sup> Takim terminem posłużyła się Oglja Lebeduszkina w artykule *Бегство от „нельзя”* poświęconym literaturze dziecięcej. Autorka wspomina w nim o „prawie Etkinda” (prawo zachowania duchowej energii) w myśl którego, w czasach ograniczenia swobody wypowiedzi literackiej energia i talent twórców skierowane są na inne obszary sztuki: „Позднее я понял, что существует “закон сохранения духовной энергии”: если людям нельзя писать стихи или романы, создавать философские системы и современное искусство, они проявляют свои таланты в других, доступных им областях; тогда возникают блестящие шахматисты, музыкальные исполнители, авторы стихов и повестей для детей, переводчики. Расцветом этих “разрешенных” и даже поддерживаемых... областей отличалась российская культура советского периода”. Е. Эткинд, *“Маленькая свобода”. Послесловие. Маленькая свобода. Двадцать пять немецких поэтов за пять веков. В переводах Ефима Эткинда. Обратная антология*, Санкт-Петербург 1998, s. 548. Cytuję za: O. Lebeduszkina, *Бегство от „нельзя”*, „Дружба народов” 2008, nr 2. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2008/2/le12.html> (10.10.2015).

<sup>138</sup> Anna Woźniak zauważa liczne odniesienia do folkloru w pracach i tekstach beletrystycznych Andrieja Siniawskiego. Nawiązania obecne są w obszarach narracji (fenomen stylu pisarza łączący cechy rozprawy naukowej i skazu), autorskich masek (figura błazna), estetyki ludowego śmiechu (komizm, satyra, ironia) oraz ulubionych gatunków (baśń, anegdota, pieśń kryminalna). A. Woźniak, *Uhuda i cud...*, op. cit., s. 209-243 i 372-392.

bajek” wymiar głębszy (filozoficzny) i jeszcze bardziej powszechny (obejmujący wszystkie bajkowe gatunki) niż ogarnięta potteromanią kultura Zachodu. Jednakże diagnozowanie zjawiska renesansu bajki w Rosji w oderwaniu od ogólnej sytuacji, w jakiej znajduje się współczesna literatura rosyjska, skutkowałoby pewnym przekłamaniem rzeczywistości, gdyż mogłoby powstać złudne wrażenie, że obok bajkowości i fantastyki nie innego nie zaprzęta uwagi autorów i czytelników.

Po rozpadzie ZSRR, który nastąpił ostatecznie w 1991 roku, Rosja znalazła się w głębokim kryzysie tożsamości. Społeczeństwo po prawie 80. latach funkcjonowania w ramach totalitarnego systemu opartego na wierze w słuszność ideologii i niezniszczalność imperium znalazło się na rozdrożu. Nowa sytuacja została odzwierciedlona w literaturze, która zachłysnęła się postmodernizmem idealnie odpowiadającym sytuacji utraty centrum. Literatura stopniowo ulegała decentralizacji i zróżnicowaniu na wiele nurtów, niejednokrotnie sobie przeciwstawnych, które obecnie nie tworzą dającej się sklasyfikować spójnej całości.

К началу XXI века литература осознает кризисность своего существования, обнаруживает множественность путей тупикового развития, дробится и капсулируется; полемика почти обесмысливается и минимизируется – литература все более обособляется в кружке, элитарном салоне или объединении и одновременно приобретает “массового” читателя. Литературные явления становятся предметом одноразового употребления – и закрытых интерпретаций. Общациональные критерии подвергаются сомнению. Идет борьба между каноническим и неканоническим подходом к литературе: побеждают деиерархизация, эгалитаризм и релятивизм. Литературный империализм сменяется литературной демократией, упраздняющей понятие маргинальности. В критике предлагаются модели сосуществования множества литератур внутри русской литературы, “мультилитературы”, литературной “радуги”. Речь идет об одном и том же<sup>139</sup>.

W warunkach kryzysu literaturocentryzmu, ustępującego aktualnie miejsca kulturze masowej podlegającej ścisłym prawom ekonomii – popytu i podaży, trudno mówić o jednej tendencji dominującej. Równolegle, obok siebie funkcjonuje literatura ultra-fiction oraz non-fiction, masowa oraz elitarna (ros. высокая словесность), literatura internetu i ta, drukowana w literackich czasopismach. Wciąż silne są kierunki i tendencje zaobserwowane w literaturze postsowieckiej – nowy realizm, neostymentalizm, neomitologizm, neobarok, proza kobieca itd., lecz pojawiają się także nowe – literatura mniejszości seksualnych (homoliteratura), literatura „męska” („macho”), twórczość „padonków” itp. Być może zamiast o tendencjach stosowne byłoby dziś mówienie o trendach i modach literackich, gdyż wzrost zainteresowania danym typem literatury (lub pisarzem go reprezentującym) mija nader szybko. Wszystko zależy od gustu czytelnika, który zdaje się być obecnie jedyną miarą i równocześnie gwarancją sukcesu. W związku z tym twórcy, którzy mają ambicję pisać nie tylko dla siebie, ale również dla czytelnika, powinni mieć na względzie obowiązujące trendy<sup>140</sup>.

<sup>139</sup> Н. Иванова, *Ускользающая современность. Русская литература XX-XXI веков: от "внекомплектной" к постсоветской, а теперь и всемирной*, „Вопросы литературы” 2007, nr 3, s. 41.

<sup>140</sup> Paweł Basiński, analizując literaturę rosyjską przełomu XX i XXI wieku (ros. нулевые), konstatuje, że pisarze, którzy nie byli w stanie zmienić swojego nastawienia i uwzględnić popytu na dany typ literatury wypadli z obiegu. „В “нулевые” я с ужасом наблюдал, как погибала (не в буквальном смысле, конечно) добрая половина моих литературных друзей и врагов. Они категорически отказываются понимать новый формат эпохи и продолжают писать “просто тексты”, не чувствуя, не “врубаясь”, что времена “просто текстов” уже закончились”. П. Басинский, *Ключ на старт...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2011/1/kr14.html> (10.10.2015).

Pierwszym zwiastunem formowania się w środowisku krytycznoliterackim przekonania o renesansie gatunku bajki był niewielki artykuł Jana Szenkmana zamieszczony w dzienniku „Независимая Газета” (08.09.2005). Autor obwieszcza w nim nastanie nowej tendencji w rosyjskiej literaturze wraz z końcem lat 90. XX wieku. „Лишь в самом конце девяностых, когда бури стали стихать и жизнь в новых условиях стала казаться возможной, муки по созданию современной мифологии привели к реальному результату. На свет появилась новая русская сказка. О массивной атаке этого жанра свидетельствуют сегодня и полки книжных супермаркетов, и издательские планы, престижные премии, и даже списки бестселлеров”<sup>141</sup>. Tendencję zaobserwowaną przez Jana Szenkmana potwierdził styczniowy numer czasopisma literackiego „Иностранная литература” z 2006 roku, zatytułowany *Взрослая жизнь сказки*. W numerze opublikowano szereg bajkowych tekstów autorów zagranicznych, w tym *Две волибные истории* Zbigniewa Brzozowskiego, Vikrama Seth'a *Крокодил и павиан*, *Зверская сказка* oraz fragment powieści Paoli Capriolo *Сон о ягненке* i wiele innych. Obok beletrystki znalazły się w numerze eseje takie jak, godny uwagi tekst Ludmiły Pietruszewskiej opowiadający o jej podróży do Kopenhagi – rodzinnego miasta Hansa Christiana Andersena, a także *Ребенок и тень* Ursuli le Guin, czy *Оз – это о нас* Johna Updike'a. Część artykułów krytycznych poświęcona była fenomenowi angielskiej autorki książek o Piotrusiu króliku – Beatrix Potter, ze względu na przypadający w 2006 roku jubileusz 140-lecia urodzin. Dobór utworów zaprezentowanych w tym wydaniu czasopisma dawał wyobrażenie o różnorodności i jednocześnie żywotności bajkowej konwencji po którą, jak można było wywnioskować na podstawie wykazu nazwisk pisarzy, coraz śmieiej sięgają autorzy z różnych stron świata, reprezentujący rozmaite style literackie i gatunki. Moją uwagę przykuł tekst Dmitrija Wiedieniapina *Разговор с идеальным читателем* zawierający fragment przemowy wygłoszonej przez Izaaka Singera przy okazji wręczenia mu Nagrody Nobla. Issak Singer, autor *Sztukmistrza z Lublina*, miał w swoim dorobku bajki oraz opowiadania dla dzieci i jak się okazuje, postrzegał dziecięcego czytelnika jako idealnego. Jego charakterystyka pokrywa się w znacznym stopniu z oczekiwaniami współczesnego masowego odbiorcy literatury, dla którego pierwszorzędne znaczenie ma „przyjemność tekstu”<sup>142</sup>. Wciągająca fabuła (zaprezentowana z talentem i w zaskakującej formie) powinna nieść ze sobą jasne przesłanie utwierdzające czytelnika w istnieniu dobra i piękna, bądź przestrzegające przed złem i upadkiem. Jeśli czytelnik nie znajduje przyjemności w lekturze, to odkłada książkę, a publikacja nie ma szans utrzymać się na rynku, nawet przy głębokim przesłaniu, jakie ze sobą niesie lub niekwestionowanym nowatorstwem formalnym.

---

<sup>141</sup> Jan Szenkman wnioskuje na temat bajkowej tendencji w literaturze rosyjskiej opierając się na publikacjach takich pisarzy jak: Marina Wiszniewiecka, Ludmiła Pietruszewska, Borys Akunin, Władimir Tucznow, Dmitrij Bykow, Dmitrij Stachow, Aleksandr Kabakow. Я. Шенкман, *О нас любимых на сон грядущий*, „Независимая газета” 08.09.2005. Źródło internetowe: [http://www.ng.ru/subject/2005-09-08/1\\_onas.html](http://www.ng.ru/subject/2005-09-08/1_onas.html) (10.10.2015).

<sup>142</sup> Określenia takiego użył Roland Barthes w swojej książce *Le plaisir du texte* (1973). Autor zastanawia się w niej nad rodzajami i źródłem przyjemności, jakie czerpiemy z literatury. „Co się dzieje z czytelnikiem przyjemności, a co z czytelnikiem rozkoszy? W pierwszym wypadku mamy proces, który psychoanaliza określa jako dążenie do umocnienia ego (ja), do napompowania go pełnią kulturowej samowiedzy i płynącego stąd samoutwierdzenia, samozadowolenia. W drugim przypadku ja ulega „zaćmieniu”, światło świadomości przygasa, ego traci kontrolę, na scenę występuje Inny, nasza nieświadomość. Każdy czytelnik jest rozpolowiony (psychoanaliza używa metafory „rozłupania”), będąc zarazem – na przemian – czytelnikiem przyjemności i rozkoszy”. Patrz: R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997.



Niedługo potem, bo w listopadzie tego samego roku w jedenastym numerze czasopisma literackiego „Знамя”<sup>143</sup> dwoje rosyjskich krytyków jednocześnie – Natalia Iwanowa (*Ultra-fiction, или фантастические возможности русской словесности*) i Sergiej Czuprinin (*Еще раз к вопросу о картографии вымысла*) zamieściło artykuły stanowiące próbę systematyzacji współczesnej rosyjskiej prozy fantastycznej. Symptomatyczne, cały numer czasopisma poświęcony został właśnie literaturze (poezji i prozie) *ultra-fiction*, w ramach której bajka zyskuje wciąż na popularności. Definicję pojęcia formułuje jego orędowniczka – Natalia Iwanowa: „Ultra-fiction – сплав “высокого” с “низким”, заумного с интересным, странного и непривычного – с принятым в серьезной словесности вниманием и уважением именно что к литературному слову. Увлекательного – с “элитарным”<sup>144</sup>. Proza *ultra-fiction* według autorki zajmuje obszar zaskakująco rozległy i stanowi odpowiedź na sytuację współczesnej literatury zmuszonej do wyjścia z zamkniętego kręgu intelektualnej elity, osvajania nowych terytoriów oraz przekraczania granic, a wszystko po to, by zaskarbić sobie uwagę i przychyłność czytelnika (figurą-znakiem tych przemian autorka obwieszcza Aleksieja Słapowskiego i jego powieść *Синдром феникса*). *Ultra-fiction* sytuuje się na biegunie przeciwnym do równie popularnej obecnie prozy *non-fiction* i obejmuje takie gatunki jak: antyutopia (Władimir Wojnowicz *Москва 2042*, Wasylj Aksionow *Москва Ква-ква* oraz *Остров Крым*, Dmitrij Bykow *ЖД*, Olga Sławnikowa *2017*, Władimir Sorokin *День опричника*), bajka (Aleksander Kabakow *Московские сказки*, bajki Ludmiły Pietruszewskiej, twórczość Maksa Fraja), powieść fantastyczna (Władimir Makanin *Лаз* oraz *Оставший*), historia alternatywna (Wiacesław Piecuch *Роммат* oraz *Центрально-Ермолаевская война*) i neomit (Marina Wiszniewiecka *Кащей и Ягда или небесные яблоки*, German Sadułajew *Илли*) i inne. Wprawdzie Natalia Iwanowa nie posługuje się pojęciem renesansu, lecz zauważa, że aktualnie w prozie *ultra-fiction* ma miejsce aktualizacja drzemiących od wieków w rosyjskiej literaturze pokładów fantastyczności, wcześniej wybrzmiewających w prozie między innymi Aleksandra Puszkina, Mikołaja Gogola, Fiodora Dostojewskiego czy Michaiła Bułhakowa. Jak twierdzi badaczka, za przykład zaobserwowanego przez nią dwubiegunowego podziału rosyjskiej literatury przełomu XX i XXI wieku można uznać różnice w estetyce twórczości dwóch wielkich pisarzy emigracyjnych – Andrieja Siniawskiego i Aleksandra Sołżenicyna. Pierwszy z nich uosabiać miał żywioł fantastyczności w rosyjskiej literaturze, drugi wręcz przeciwnie w swojej twórczości dążył do maksymalnego realizmu w ukazywaniu świata i wydarzeń, czego wyrazem stał się monumentalny *Archipelag Ghuag*<sup>145</sup>.

Szczególnie dla mnie cenne w rozważaniach Natalii Iwanowej okazało się wyodrębnienie cechy wspólnej charakteryzującej współczesną rosyjską literaturę fantastyczną, w tym również najnowszą bajkę literacką. Jak zauważa autorka, bez względu na wybrany przez pisarza gatunek i rodzaj estetyki (groteska, satyra, patos) – literatura *ultra-fiction* w głębokiej warstwie ideologicznej

<sup>143</sup> Numer 11/2006 czasopisma „Знамя” w całości poświęcony został twórczości z gatunku *ultra-fiction*. Opublikowano w nim teksty poetyckie (np. Aleksandr Lewin *Сказ о коте Пбоюле и государевом Инсекторе*, Olga Rodionowa *Сезам, Сезам*, Jewgienij Orłow *время мёбиуса*) i prozatorskie (m.in. Aleksiej Słapowski *Синдром феникса*, Marina Wiszniewiecka *Небесный меч. Фрагмент*, Anatolij Korolow *Коллекция пепла*, Maks Fraj *ЖД-ДО*, Фигль-Мигль *Мысли о заведомо ложном*, German Sadułajew *Илли*) reprezentujące stare (bajka, antyutopia, alegoria) i nowe gatunki (ros. жутик – opowieść grozy, sen, maskarada, para-historia), a także recenzje (np. Stas Jefrosinin *Виктор Пелевин. Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре*) oraz krytykę poświęconą zjawisku (Natalia Iwanowa, Sergiej Czuprinin). Źródło internetowe: <http://mag.russ.ru/znamia/2006/11/> (10.10.2015).

<sup>144</sup> Н. Иванова, *Ultra-fiction, или Фантастические возможности русской словесности...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3/iv7.html> (10.10.2015).

<sup>145</sup> Tamże. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3/iv7.html> (10.10.2015).

apeluje do terażniejszości<sup>146</sup>. Ponadto Natalia Iwanowa, dociekając przyczyn atrakcyjności *ultra-fiction*, odnotowuje godzien podkreślenia paradoks, do jakiego dochodzi w gatunkach fantastycznych, w których pełna swoboda w doborze środków artystycznych, kreowaniu fabuł i światów łączy się ze ścisłym, formalnym uporządkowaniem, jakiemu musi podlegać tekst fantastyczny: „Эстетика фантастического не только соблазнительна – расширением возможностей литературы вплоть до создания особого “чудесного мира”, – она, эта эстетика, еще и обяывает: к определенной строгости и стройности, опрятности и ясности – иначе фантастические элементы и сами рассыплются и развалят всю структуру”<sup>147</sup>.

Tymczasem Siergiej Czuprinin podejmujący się z encyklopedycznym zapalem klasyfikacji literatury *ultra-fiction*<sup>148</sup> rozumie pod tym terminem raczej literaturę gry, zabawy i wyobraźni. W jej obecnej popularności nie widzi nic dziwnego, a wręcz przeciwnie, dostrzega naturalną kolej rzeczy:

Так заведено от века: подъем писательского и читательского внимания к литературе факта, к дневникам и мемуарам, к физиологическим очеркам и эссеистике – ко всему тому, словом, что с некоторых пор объединяют в разряде non fiction, – тут же в качестве противовеса порождает ultra fiction, т.е. литературу игровую, пьющую не из реки по имени Факт, а из – уж простите мне эту красоту – родников воображения и вымысла. [...] Вот и сейчас: non fiction берет рубеж за рубежом в борьбе за интерес читателей и кошельки покупателей. Но не в одиночестве, и давно уже так ходко не шли анекдоты и сказки, былички и небылицы, давно уже писатели с таким, как в нулевые годы, азартом не играли со словом, хронотопом и/или с образом автора<sup>149</sup>.

Kartografia fikcji – jak określa swoją klasyfikację współczesnych gatunków fantastycznych Siergiej Czuprinin, odbiega znacznie od tej zaprezentowanej przez Natalię Iwanową i pod tym względem stanowi jej uzupełnienie. Autor artykułu miał na uwadze głównie nowe lub nieoczywiste, dotąd słabo zdefiniowane gatunki prozy fantastycznej, oparte na twórczych przekształceniach w obszarze chronotopu i kategorii autora. Badacz odnotowuje pojawienie się takich typów literatury jak literatura autora-widmo (ros. автор фантомный), historia alternatywna, biografia alternatywna (np. Michaił Armaliński *Тайные записки А. С. Пушкина*), literatura grozy i horroru<sup>150</sup>, proza spiskowa, realizm magiczny, literatura maski (trawestacja), literacka mistyfikacja, pseudotłumaczenia, słowiańska *fantasy*<sup>151</sup> i *fan-fiction*. Nietrudno

<sup>146</sup> Н. Иванова, *Ultra-fiction, или Фантастические возможности русской словесности...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3/iv7.html> (10.10.2015).

<sup>147</sup> Tamże. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3/iv7.html> (10.10.2015).

<sup>148</sup> Przegląd tendencji fantastycznych we współczesnej literaturze rosyjskiej zaprezentowany przez Siergieja Czuprinina został przez redaktorów czasopisma opatrzony tytułem „encyklopedia” i nawiązuje do projektu literackiego, a właściwie słownika jego autorstwa: *Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям* (2007). Patrz: С. Чупринин, *Еще раз к вопросу о картографии вымысла*, „Знамя” 2006, nr 11. Źródło internetowe: <http://mag.russ.ru/znamia/2006/11/ech19.html> (10.10.2015).

<sup>149</sup> Tamże. Źródło internetowe: <http://mag.russ.ru/znamia/2006/11/ech19.html> (10.10.2015).

<sup>150</sup> Siergiej Czuprinin zauważa, że horrory w rosyjskiej literaturze nigdy nie cieszyły się (i nadal nie cieszą) sukcesem tak dużym, by triumfować na listach bestsellerów. Tradycja literatury grozy (lit. gotyckiej) wydaje się być w Rosji słaba. Większą popularnością cieszą się opowieści oparte na motywach ludowych byliczek (ros. страшилки). Tamże. Źródło internetowe: <http://mag.russ.ru/znamia/2006/11/ech19.html> (10.10.2015).

<sup>151</sup> Do autorów gatunku określanego terminem słowiańska *fantasy* (ros. фэнтези славянское/фэнтези славянская) lub rosyjska *fantasy* zaliczani są w pierwszej kolejności Maria Siemionowa – autorka powieści *Волкодав*, Jurij Nikitin (seria *Трое из леса*), a także Michaił Uspienski twórca komicznego cyklu opowieści zainspirowanego rosyjskimi bylinami *Приключения Жихаря*. Charakterystyczne dla tej odmiany literatury *fantasy* jest umieszczenie akcji w realiach prastłowiańszczyzny, wykorzystywanie elementów mitologii i demonologii słowiańskiej. Ponadto akcja toczy się zgodnie z regułami *fantasy* heroicznej opartej na zaczerpniętym z baśni motywie wędrowki z przeszkodami i walki ze złem. Patrz: С. Чупринин, *Фэнтези славянское*, [w:] *Жизнь по понятиям...*, op. cit, s. 620-621.

zauważyć, że klasyfikacja Siergieja Czuprinina nie uwzględnia najbardziej znanych gatunków *ultra-fiction* – bajek, baśni, antyutopii, science-fiction, fantasy, a koncentruje się wokół mniej oczywistych metamorfoz prozy fantastycznej<sup>152</sup>. Przytaczając przykłady tekstów i twórców badacz nie powołuje się na głośne obecnie nazwiska. Wszystko to jednak nie zmienia faktu, że wraz z Natalią Iwanową Siergiej Czuprinin diagnozuje triumf literatury *ultra-fiction* i dostrzega nowe kierunki oraz możliwości jej rozwoju.

Niedługo później, bo w marcowym numerze magazynu literackiego „Дружба народов” (3/2007) ukazał się niezwykle istotny dla moich badań artykuł Olgi Lebeduszkinej *Шехерезада жива пока... О новых сказках и сказочниках*, w którym to badaczka ogłasza nastanie „czasu bajek” w rosyjskiej literaturze i przedstawia krótko twórczość kilku wybranych przez siebie autorów – bajkopisarzy. „Тем временем вдруг обнаружилось: пока угрюмые молодые реалисты ополчались на стареющих постмодернистов, в литературу пришли сказочники. И среди них оказались люди разных поколений, убеждений и эстетических пристрастий”<sup>153</sup>.

KoniecznIE trzeba wspomnieć, że tekst rozwijał myśli i obserwacje badaczki sygnalizowane już w jej tekstach wcześniejszych. Jeszcze zanim Natalia Iwanowa i Siergiej Czuprinin ogłosili triumf literatury *ultra-fiction*, w pierwszym numerze czasopisma „Дружба народов” z roku 2006 został opublikowany artykuł Olgi Lebeduszkinej zatytułowany *Про людей и нелюдей*, w którym badaczka przygląda się kultowym bohaterom współczesnej prozy rosyjskiej (m.in. twórczość Wiktora Pielewina, Władimira Sorokina, Ludmiły Pietruszewskiej, Siergieja Łukianienko oraz Borysa Akunina) i dochodzi do wniosku, że postaci fantastyczne (mutanty, wampiry, zwierzęta, wilkołaki) coraz częściej wypierają konwencjonalnego bohatera-człowieka z kart literatury: „По крайней мере, герои бестселлеров последнего времени дружно свидетельствуют о том, что быть человеком нынче немодно”<sup>154</sup>. Kontynuując ten kierunek badań obejmujący literaturę fantastyczną i bajkową w numerze 23/2006 gazety dla nauczycieli *Первое сентября* badaczka zamieszcza tekst *Время сказок*, który rozpoczyna słowami:

Время сказок бывает в каждой человеческой жизни несколько раз. Сначала в младенческом полусне мы слышим их с родного голоса, потом постепенно обучаемся складывать крупные буквы в слова по книжке с чудесными историями, потом забываем эти истории надолго, чтобы открыть заново, усаживаясь с той же книжкой у детской кровати... Но иногда взрослые начинают зачитываться сказками для взрослых. Когда время сказок приходит в литературу, одни называют это синдромом безвременья, другие – бегством от действительности, третьи – спасением. Однако, как ни назови, всё равно получается, что именно сказке и писатели, и читатели сегодня доверяют больше<sup>155</sup>.

<sup>152</sup> Sam autor artykułu przyznaje się, że jego systematyka obejmuje jedynie „część” materiału: „(...) тех фантазий и придумок, на которые так горазды сегодняшние писатели”. С. Чупринин, *Еще раз к вопросу о картографии вымысла...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://mag.russ.ru/znamia/2006/11/ech19.html> (10.10.2015).

<sup>153</sup> О. Лебедушкина, *Шехерезада еще жива, пока...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2007/3/le12-pr.html> (10.10.2015).

<sup>154</sup> О. Лебедушкина, *Про людей и нелюдей*, „Дружба народов” 2006, nr 1. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2006/1/le10-pr.html> (10.10.2015).

<sup>155</sup> О. Лебедушкина, *Время сказок*, „Первое сентября” 2006, nr 23. Źródło internetowe: <http://ps.1september.ru/article.php?ID=200602329> (10.10.2015).

Zasięg oddziaływania tej publikacji na środowisko krytyczno-literackie był jednak nieporównywalnie mniejszy niż tekstu *Шехерезада жива пока...* zamieszczonego rok później w magazynie „Дружба народов”, stanowiącego rozszerzoną i poprawioną wersję pierwowzoru oraz powtarzającego jego główne tezy. Olga Lebieduszkina nastanie czasu bajek ogłasza na podstawie ogólnej analizy rynku wydawniczego, a właściwie ówczesnych bestsellerowych tytułów i kultowych postaci oraz w oparciu o spostrzeżenia dotyczące *ultra-fiction* poczynione przez Natalię Iwanową. Tytułem wprowadzenia do własnych rozważań na temat renesansu bajki w Rosji odwołuje się do wspomnianych przeze mnie „bajkowych” numerów czasopism „Знамя” oraz „Иностранная литература”. Ich ukazanie się ma być dowodem na dostrzeżenie zjawiska przez środowisko krytyków i badaczy literatury oraz na popularność gatunku wśród poetów i pisarzy.

Wśród nowych bajkopisarzy badaczka wymienia jedynie kilka nazwisk – Ludmiłę Pietruszewską, Aleksandra Kabakowa, Ludmiłę Ulicką oraz Maksa Fraja i pisarzy publikujących w zainicjowanej przez niego serii *Русские инородные сказки* – Linor Goralik, Ksenię Bukszę, Feliksa Maksymowa, Jelenę Eftang. Analizie ich bajkowej twórczości poświęca drugą część swojego artykułu. Śledząc główne motywy i tematy w bajkowych tekstach określa dwa kierunki (bajka zaangażowana społecznie, bajka podejmująca problematykę egzystencjalną), jakie bajka przyjmuje pod piórem wymienionych w artykule pisarzy: „Наверное, можно было бы провести некую черту, и так было бы удобнее: Петрушевская и Кабаков воссоздают сегодня социальное измерение сказки, “фрамовские” авторы – эстетическое и экзистенциальное”<sup>156</sup>.

W pierwszej kolejności przyczyn globalnej mody na bajkę Olga Lebieduszkina upatruje w jej antymitologicznym charakterze. Jak poświadczają badania Władimira Proppa i Eleazara Mieleńskiego bajka powstała w procesie desakralizacji mitu – to gatunek ludyczny, związany ściśle ze sferą profanum i chociaż z mitem ma strukturalnie wiele wspólnego, ideologicznie sytuuje się na biegunie przeciwnym<sup>157</sup>. Stąd następujący wniosek badaczki, że popularność bajki jest wyrazem nieufności wobec uproszczonej mitologicznej wizji świata i rzeczywistości: „В этом смысле всякий сказочник – агностик, сомневающийся в понятности и доступности мифологической картинке мира. Именно так – картинке, а не картины. Поэтому обращение к сказке порождается не недоверием к реальности и не капитуляцией перед ней, а недоверием к ее упрощенным образам”<sup>158</sup>. Stanowisko odmienne w tej kwestii zajmuje inna rosyjska krytyk literacka – Walerija Pustowaja, która w swoim tekście z 2009 roku zatytułowanym *Свято и тать. Современная проза между сказкой и мифом* podtrzymuje opinię o bajkowym „boomie”, aczkolwiek polemizuje z antymitologiczną tezą Olgi Lebieduszkińskiej zadając pytanie retoryczne: „Что же профанирует современный сказочник – какое святое этот культурный герой крадет для простого люда?”<sup>159</sup>. Walerija Pustowaja słusznie zauważa, że część współczesnych bajkopisarzy

<sup>156</sup> О. Лебедушкина, *Шехерезада еще жива, пока...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2007/3/le12-pr.html> (10.10.2015).

<sup>157</sup> Eleazar Mieleński wskazuje na następujące różnice pomiędzy mitem i bajką: „Основные ступеньки процесса трансформации мифа в сказку: деритуализация и десакрализация, ослабление строгой веры в истинность мифических «событий», развитие сознательной выдумки, потеря этнографической конкретности, замена мифических героев обыкновенными людьми, мифического времени – сказочно-неопределенным, ослабление или потеря этиологизма, перенесение внимания с коллективных судеб на индивидуальные и с космических на социальные, с чем связано появление ряда новых сюжетов и некоторых структурных ограничений”. Е. Мелетинский, *Миф, сказка, эпос*, [w:] tegoż, *Поэтика мифа*, Москва 1976, s. 264.

<sup>158</sup> О. Лебедушкина, *Шехерезада еще жива, пока...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2007/3/le12-pr.html> (10.10.2015).

<sup>159</sup> В. Пустовая, *Свято и тать*, „Новый мир” 2009, nr 3, s. 149.

koncentruje się na dekonstrukcji bajkowego gatunku, a demitologizacja rzeczywistości obecna w ich utworach ma charakter wtórny i związana jest raczej z sytuacją historyczną (np. obecnością cenzury), totalitarnych systemów politycznych lub kulturowych – narzucających pewien schemat myślenia. Nieufność wobec kanonu – religijnego, etycznego, mitologicznego obraca się również przeciw bajce, stającej się obiektem parodii i eksperymentu. Tymczasem Walerija Pustowaja konstatuje, że w ramach bajkowego „boomu” funkcjonuje także tendencja przeciwna – powstaje szereg tekstów oryginalnych, nie cytujących kanonu, ale jednocześnie zachowujących ideologiczny patos, sentymentalny i moralizatorski charakter gatunku bajki<sup>160</sup>. Skłonna jestem podzielić stanowisko Walerii Pustowej, która w obecnej sytuacji modę na bajkę wywodzi z tej samej, co Olga Lebiyduszkina tęsknoty współczesnego człowieka za prostą prawdą o życiu, lecz uznaje, że to bajka przejąwszy dziś funkcję mitu zaspokaja te pragnienia: „Путь сбежавшей от мифа сказки обратно к мифу мы проделаем в четыре шага”<sup>161</sup>. Cztery kroki, o których mowa w cytacie, nawiązują do podziału współczesnych bajkopisarzy na cztery grupy: demiurgów (Maks Fraj, Olga Lukas, Piotr Bormor), ludzi (Ludmiła Pietruszewska, Aleksander Kabakow, Marina Wiszniewiecka), bohaterów (Anna Starobiniec, Iwan Borowikow) oraz bogów (Denis Osiokin). Warto podkreślić, że polemika, jaką rozpoczęła Walerija Pustowaja dotyczy przede wszystkim współczesnych baśni (bajek magicznych) genetycznie najsilniej związanych z mitem, tymczasem przedmiot sporu nie został w żadnym z omawianych artykułów jasno określony – czy mowa o baśni, czy o bajce zwierzęcej i satyrycznej również? Jakie cechy przypisuje się gatunkowi bajki, o jakim mowa? Prawdą jest, że współczesne baśnie, bądź utwory nawiązujące do baśniowej struktury i aksjologii często umieszczane są w kontekście nurtu neomitologizmu, a to ze względu na genetyczny związek obu gatunków – wspólne elementy struktury, motywy, archetypiczne postaci itd. Ludmiła Safronowa celnie zauważa, że w związku bajki z mitem istotne są także inne czynniki niż tylko podobieństwo formalne. Bajka literacka pełni dzisiaj rolę pomostu pomiędzy kolektywną świadomością mitologiczną a indywidualnym odbiorcą literatury, asymiluje mit i współczesność: „Можно предположить, что погружение в жанровые традиции сказки, актуализирующие видовую, биологическую сущность человека, его коллективное бессознательное, излечивает, прежде всего, самого автора и, во вторую очередь, его имплицитного читателя, от страха смерти”<sup>162</sup>. Mit i bajkę, szczególnie bajkę magiczną zbliża również funkcja kompensacyjna. Wydaje się, że człowiek wciąż potrzebuje i korzysta z właściwości terapeutycznych tych gatunków. Tymczasem współcześnie przede wszystkim zmieniło się samo rozumienie pojęcia mit. Nie jest on już tylko opowieścią wyjaśniającą świat i dającą odpowiedź na pytania egzystencjalne, ale może stać się narzędziem manipulacji, fałszywą prawdą, nadbudowanym znaczeniem, co stało się oczywiste po publikacji *Mitologii* Rolanda Barthes'a<sup>163</sup>.

<sup>160</sup> Kluczowym dla rozważań Walerii Pustowej staje się rozróżnienie na bajkę postmodernistyczną, stanowiącą zlepek aluzji (ros. „Лишенный стержневой структуры событий сказочный антураж рассыпается бисером бессвязных мотивов”), a bajkę literacką właściwą, która pozostaje wierna kanonowi w obszarze struktury oraz baśniowej aksjologii, opartej na przekonaniu o istnieniu innej rzeczywistości, wyobrażeniu o królestwie śmierci (ros. царство смерти). Stosunek współczesnych autorów do konwencji bajki może być krańcowo różny (od dekonstrukcji struktury, do jej pełnego odtworzenia itd.), wedle niego badaczka grupuje bajkopisarzy. Patrz: В. Пустовая, *Свято и тать...*, op. cit., s. 149-150.

<sup>161</sup> В. Пустовая, *Свято и тать...*, op. cit., s. 150.

<sup>162</sup> Л. Сафронова, *Проблема автора и героя и жанр литературной сказки (на материале сказки Л. Петрушевской „Жил-был будильник”*. Źródło internetowe: <http://newwave.at.ua/publ/1-1-0-47> (10.10.2008).

<sup>163</sup> R. Barthes, *Mythologies*, Editions de Seuil, 1957. Polski przekład: R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2008.

Omawiając przyczyny renesansu bajki w Rosji Olga Lebeduszkinina obok globalnych wzięła pod uwagę również czynniki lokalne. Zwróciła uwagę na zawężającą się przestrzeń rozpoznawalnych cytatów i niestałość kanonu literackiego<sup>164</sup>. W społeczności, w której każdy czyta co innego, a znajomość rosyjskiej literatury klasycznej nie jest już powszechna, bajki okazują się być tym polem intertekstualnym, który zachowuje swoją jedność – tekstem kultury łatwo przez wszystkich rozpoznawalnym. Kolejną przyczyną popularności gatunku bajki – jak odnotowuje Olga Lebeduszkinina – ma natomiast swoje źródło w powodzeniu audiobooków na rosyjskim rynku wydawniczym. Audiobook tworzy sytuację zamiany czytelnika w słuchacza, a narratora w opowiadacza, przywraca tym samym literaturze charakter twórczości oralnej oraz znamionuje powrót do czasów „przedpiśmiennych”. Na tej podstawie badaczka przepowiada mające nadejść wkrótce zwycięstwo krótkiej formy fabularnej, gdyż taka najbardziej nadaje się do odsłuchiwania. Sytuację już teraz chętnie wykorzystują rosyjscy bajkopisarze wydający równoległe z książkami papierowymi ich wersje audio<sup>165</sup>. Jako ostatnią przyczynę, mającą niemały wpływ na umocnienie się tendencji renesansu w rosyjskiej literaturze i krytyce Olga Lebeduszkinina wskazuje przypadające na początek XXI wieku jubileusze wielkich światowych bajkopisarzy: 225-lecie urodzin Ernsta Hoffmana i 200-lecie urodzin Hansa Christiana Andersena. W związku z jubileuszami, zapewne nie tylko w Rosji, ale i w całej Europie, ukazały się wznowienia bajek i baśni ich autorstwa, dzienników<sup>166</sup>, biografii oraz szereg publikacji krytycznych i naukowych w czasopismach literackich.

Podsumowując pierwsze dziesięciolecie XXI wieku dla czasopisma „Дружба народов” (1/2011) Olga Lebeduszkinina za wyróżniające się tendencje literackie uznaje silną pozycję eseistyki, wyjście fantastyki z literackiego „getta” i konsekwentnie – „czas bajek”. Co ważne, bajka według badaczki stała się językiem opisu rzeczywistości (podobne stanowisko prezentowała Natalia Iwanowa) świadomie wybieranym przez autorów. Gatunek uległ odnowie, autorzy nie odwołują się już do typowych motywów i bohaterów, stawiają na oryginalność: „В общем, одним из самых эффективных языков описания современной реальности стали сказки, по делу названные сказками, и выдаваемые за сказки несказочные истории, а вовсе не изображение типических характеров в типических обстоятельствах”<sup>167</sup>. Można z całą pewnością stwierdzić, że odwoływanie się do konwencji bajki w przypadku utworów „niebajkowych”, o których wspomina Olga Lebeduszkinina to rodzaj autorskiej strategii – bajkowość zaczęła pełnić rolę literackiego chwytu, mającego przyciągnąć uwagę czytelników, zaktualizować i w zajmujący sposób przekazać treści dotyczące odwiecznych dylematów ludzkości.

Przeprowadzony przeze mnie przegląd artykułów poświadczających renesans bajki w Rosji uzmysławia zasięg zjawiska. Liczba wymienionych nazwisk autorów oraz tytułów współczesnych bajek zaskakuje i zarazem znamionuje wysoki status gatunku we współczesnej literaturze. Jednakże nietrudno dostrzec dużą subiektywność w interpretacji zjawiska i brak

<sup>164</sup> О. Лебедушкина, *Шехерезада еще жива, пока...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2007/3/le12-pr.html> (10.10.2015).

<sup>165</sup> W formie audio zostały wydane między innymi bajki Ludmiły Pietruszewskiej *Настоящие сказки*, Dmitrija Bykowa *Как Путин стал президентом США*, Borysa Akunina *Сказки для идиотов*, Władimira Wojnowicza *Сказки для взрослых*, Andrieja Stiepanowa *Сказки не про людей* oraz cała kolekcja bajek i opowiadań Maksa Fraja, spośród których wyróżnić należy trzyczęściowy cykl *Сказки старого Вильнюса*.

<sup>166</sup> Wydarzeniem wydawniczym w Polsce okazały się dzienniki Hansa Christiana Andersena wydane w 2014 roku w tłumaczeniu Bogusławy Sochańskiej. Patrz: *Andersen. Dzienniki 1825-1875*, tłum. B. Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2014.

<sup>167</sup> О. Лебедушкина, *Время тихих мятежников*, [w:] *Литературные «нулевые»: место жительства и работы. Круглый стол. Главные тенденции, события, книги и имена первого десятилетия*, „Дружба народов” 2011, nr 1. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2011/1/kr14.html> (10.10.2015).

jasnych kryteriów, jakimi kierowały się Natalia Iwanowa, Olga Lebieduszkina czy Waleria Pustowaja w doborze przykładów bajkopisarzy. Jedynie ostatnia z wymienionych w swoim artykule podjęła próbę zdefiniowania tego, co rozumie pod terminem bajka<sup>168</sup>, choć już w samym tekście można zaobserwować brak konsekwencji w zastosowaniu własnej definicji<sup>169</sup>. Nie ma także mowy o jakiegokolwiek klasyfikacji współczesnych bajek, czy to ze względu na cechy formalne, gatunkowe, stosunek do tradycji, typy bohaterów czy w końcu poruszaną tematykę. W takiej sytuacji konieczne wydaje się szczegółowe określenie przedmiotu badań i zastosowanie kryterium wyboru tekstów spośród pokaźnej liczby utworów pretendujących do miana bajek współczesnych.

### 3.2. Kryteria doboru tekstów

Nadrzędnym celem niniejszej rozprawy jest prześledzenie zmian, jakim uległ gatunek bajki literackiej w literaturze rosyjskiej. Wyznaczając jasne granice gatunku i definiując główne odmiany gatunkowe bajki poddałam analizie teksty zarówno spełniające wymogi konwencji, jak i te, które wykorzystują bajkowość jedynie jako chwyt. Przy okazji rozważań genologicznych moim zamiarem była również prezentacja twórczości współczesnych bajkopisarzy, odzwierciedlająca różnorodność i skalę zjawiska.

Kryteria doboru tekstów do analizy zastosowałam dwojakie, nazwę je umownie – kryterium autora i kryterium tekstu. W pierwszej kolejności zależało mi, aby uwzględnić teksty tych pisarzy, którzy w artykułach poświęconych modzie na bajkę oraz fantastykę wymieniani bywali najczęściej. Do takich należą niewątpliwie Ludmiła Pietruszewska, Aleksander Kabakow oraz Wiktor Pielewin. Ich utwory stały się przedmiotem zainteresowania Natalii Iwanowej, Olgi Lebieduszkinej i Walerii Pustowej. Ponadto, uznałam, że warto przyglądnąć się bajkom znanych osobowości świata literatury, o których krytycy nie wspominali, a których bajki odznaczają się wysokim kunsztem artystycznym i stanowią uzupełnienie ich dorobku twórczego. W tej grupie autorów znaleźli się: klasyk literatury radzieckiej, autor powieści o przygodach Iwana Czonkina – Władimir Wojnowicz; jeden z najbardziej aktywnych krytyków współczesnej literatury i zarazem poczytny pisarz – Dmitrij Bykow oraz autor bestselleru ostatnich lat *Смерть приходит по интернету* – Władimir Tuczow. Wszyscy są autorami bajek satyrycznych z politycznym podtekstem, znajdujących się poza polem uwagi krytyków literackich, którzy właściwie pominęli przedstawicieli tego gatunku bajki w swoich artykułach. Niestety, ze względu na konieczność samoograniczenia się w wyborze materiału nie zdecydowałam się na szczegółową analizę serii wydawniczej ФРАМ. Bajkom Maksa Fraja i innych autorów cyklicznie publikowanych w tomach serii *Русские инородные сказки* wiele miejsca poświęciły Olga Lebieduszkina i Waleria Pustowaja, ja natomiast uznałam, że same w sobie stanowią tak obszerny materiał badawczy, iż należało by im poświęcić oddzielną rozprawę. Co więcej, ze względu na niejednorodną treść i formę poszczególnych

---

<sup>168</sup> Waleria Pustowaja opiera swoją definicję na ogólnym stwierdzeniu, że bajką nazywamy utwór, który zawiera strukturalne elementy gatunku, jak również przekonanie o istnieniu „królestwa śmierci”. „Во избежание окончательного размывания границ жанровой формы мы в нашем обзоре будем исходить из того, что называться литературной сказкой может такое произведение, которое задействует сказочный канон (структурные элементы жанра). Существование сказочного канона оказывается связано с представлением сказочника о царстве смерти – ввиду происхождения сказки от обрядового пересечения границ жизни и смерти. Поэтому и мы не обойдем вопрос об образах и пафосе существования инореальности как нерве сказочного повествования”. В. Пустовая, *Свято и тать...*, op. cit., s. 150.

<sup>169</sup> Badaczka przedstawia bajki demiurgów jako przykład bajkopisarstwa współczesnej Rosji jednocześnie stwierdzając, że znamionują „zużycie” się bajkowej konwencji. Podobnie, jej zdaniem – antybajkami okazują się teksty Ludmiły Pietruszewskiej i Aleksandra Kabakowa. Waleria Pustowaja nie odnosi się w części analitycznej artykułu do sformułowanej przez siebie definicji. В. Пустовая, *Свято и тать...*, op. cit., s. 154-159.

opowiadań ukazujących się w serii – jak wynika z analiz krytyków – swobodny stosunek do konwencji, uznałam, że nie są najlepszym przykładem współczesnej bajki literackiej. Natomiast sukces serii, interesujący kształt jaki przybrała i rozmach, z jakim Maks Fraj prezentuje najciekawsze przykłady „małej prozy” nieznanymi autorów zasługują niewątpliwie na uwagę specjalistów.

Stosując kryterium tekstu miałam z kolei na uwadze zarówno sukces konkretnych publikacji, jak i reprezentatywność względem gatunku współczesnej bajki literackiej. Sporo zamieszczenia na rynku wydawniczym wywołała powieść Tatiany Tolstoj *Kyś*. Przesiąknięta baśniowością i rosyjskim folklorem książka wzbudziła skrajne emocje w środowisku krytyczno-literackim, aczkolwiek przez czytelników na całym świecie przyjęta została z zachwytem, co skłoniło mnie do badań nad nią. Natomiast historie o zwierzętach i ludziach Ludmiły Ulickiej znajdują się na marginesie dorobku literackiego tej wziętej pisarki, okazały się być jednak na tyle interesującym przykładem współczesnej bajki zwierzęcej, iż jak sądzę, należało przyjrzeć się im bliżej. Na biegunie przeciwległym do bestsellerów wydawniczych sytuują się teksty mało znanych pisarzy – debiutanckie *Сказки не про людей*<sup>170</sup> i zbiór baśni *Сказки женского леса* Anny Białko. Obie pozycje wydały mi się znaczące, gdyż znakomicie obrazują przekształcenia zachodzące w obrębie współczesnej bajki literackiej i wyznaczają kierunki jej dalszego rozwoju. Rodzajem frapującego eksperymentu była dla mnie analiza morfologiczna powieści Mariny Wiszniewieckiej *Кащей и Ягда или небесные яблоки*, która – jak pokazuje wynik badania – strukturalnie realizuje schemat ludowej bajki magicznej.

Podkreślić pragnę raz jeszcze, iż selekcja materiału była niezwykle trudna z uwagi na ogromną liczbę tekstów opublikowanych w okresie od lat 90. XX wieku do końca pierwszego dziesięciolecia XXI wieku. Co więcej, bajki oraz teksty odwołujące się swobodnie do konwencji tego gatunku powstają nadal. W tej sytuacji jest rzeczą oczywistą, iż pokaźna liczba utworów, która mogłaby stanowić przedmiot niniejszej rozprawy musiała zostać w procesie selekcji odrzucona. Wypada żałować, że nie wystarczyło miejsca chociażby na dokładniejszą analizę powieści baśni Władimira Kantora, bajek satyrycznych i cyklu „Жанры” Borysa Akunina, awangardowej twórczości subkultury *padonków*<sup>171</sup> i Dmitrija Gajduka, parodii bajek rosyjskich Wadima Gołowanowa, twórczości Anatolija Kima, Anatolija Korolowa, Anny Starobiniec i wielu innych. Mam jednak nadzieję, że uczyniony przeze mnie wybór tekstów nie tylko pomoże prześledzić proces ewolucji rosyjskiej bajki literackiej na przełomie XX i XXI wieku, ale także pozwoli na ukazanie różnorodności współczesnej bajki.

---

<sup>170</sup> Bajki Andrieja Stiepanowa zostały dostrzeżone przez Olę Lebeduszkina, która wspomina o nich w komentarzu o literaturze lat 2000. О. Лебедушкина, *Время тихих мятежников...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2011/1/kr14.html> (10.10.2015).

<sup>171</sup> Subkulturę tworzy społeczność internetowa, którą łączy podejście do języka rosyjskiego. Używają leksyki nienormatywnej, pisowni fonetycznej, sięgają po motywy erotyczne, parodiują utwory literackie. Źródło internetowe: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Жаргон\\_падонков](https://ru.wikipedia.org/wiki/Жаргон_падонков) (10.10.2015).



## 4. Współczesna baśń rosyjska

### 4.1. Wprowadzenie

Spośród wszystkich bajkowych gatunków literackich to właśnie baśni przypada miejsce najważniejsze ze względu na doniosłą funkcję, jaką pełni w kulturze. Tatiana Cichocka oraz Katarzyna Miller w książce *Bajki rozebrane* konstatują:

Przecież żyjemy w baśni – nawet gdy o tym nie wiemy. Ludzie powtarzają je, przetwarzają opisując przez nie Życie w najpiękniejszy z możliwych sposobów. Jest tu miejsce na prawdę i na marzenia, poezję i prozę, okrucieństwo i czułość. Tu można poczuć ciągłość i jedność ludzkiego losu niezależnie od etapów historii, formacji społecznych, religii<sup>172</sup>.

Kluczowe i wciąż aktualne pytanie: „czy baśnie są dla dzieci”? doczekało się wielu sprzecznych odpowiedzi<sup>173</sup>. O tym, że ludowe bajki magiczne nie były przeznaczone wyłącznie dla dziecięcego odbiorcy świadczą pierwsze redakcje ludowych tekstów obfitujące we wzbudzające lęk obrazy okrucieństwa i przemocy. Jednakże utrwalone w formie literackiej ze względu na cudowność treści i brak związku z rzeczywistością baśnie zostały zaszufladkowane jako teksty przynależące do literatury dziecięcej. Zaadaptowane z folkloru wątki od końca XVIII wieku poddano procesowi infantylizacji pod wpływem myśli racjonalistycznej deprecjonującej fantazję i fantastyczność jako domeny dzieciństwa<sup>174</sup>. Pozbawiono pierwotne wersje baśni scen okrucieństwa oraz szczegółów rzekomo niedostępnych percepcji młodego czytelnika, wyeksponowano natomiast walory dydaktyczne. Baśniom przyporządkowano również cel pedagogiczny, pod którym należy rozumieć z góry założoną strategię użycia książek i tekstów (również folkloru) dla osiągnięcia pożądanych rezultatów wychowawczych<sup>175</sup>. Tym samym, baśnie literackie straciły wielowarstwowość ludowych bajek magicznych, która czyniła je atrakcyjnymi również dla dorosłego audytorium. Pogląd o wyjątkowej roli baśni w życiu dziecka utrwaliły badania Bruno Bettelheima, który analizował najpopularniejsze baśniowe teksty pod kątem wpływu na rozwój życia psychicznego dziecka, przykładając do nich sztywną psychoanalityczny schemat – *id*, *ego*, *superego* oraz model kompleksu Edypa. O nie traktowanie baśni jako „machiny socjalizującej”<sup>176</sup> dzieci upomina się francuski pisarz

<sup>172</sup> K. Miller, T. Cichocka, *Bajki rozebrane*, Łódź 2008, s. 397.

<sup>173</sup> Władimir Propp w ogóle nie rozpatruje bajki w kategoriach twórczości skierowanej do dzieci (wyjątkiem są bajki kumulatywne). W rozdziale zatytułowanym *Бытование сказки* podaje przykłady jej funkcjonowania w środowisku i bierze pod uwagę wyłącznie grono ludzi dorosłych (i to raczej męskie) – wykonawców pewnych rodzajów pracy fizycznej sprzyjającej opowiadaniu bajek – drwali, flisaków, rybaków itd.: В. Пропп, *Русская сказка. Собрание трудов В. Я. Проппа*, ред. Ю. С. Рассказов, Москва 2000, s. 380-386.

<sup>174</sup> Pierre Péju w rozprawie z 1981 roku *La petite fille dans la forêt des contes* poświęconej baśniom zauważa, że samo pojęcie dzieciństwa i jego świadomość (przekonanie o odrębności dziecka, jego podmiotowości, problemach itd.) pojawiły się dużo później niż same bajki magiczne: „Jeśli baśnie pozostają w ścisłym związku z dzieciństwem, to pochodzenie tego związku jest, po pierwsze, możliwe do historycznego datowania; po drugie, wynika on stąd, że baśnie dotyczą u dorosłego mrocznego jądra dzieciństwa, a dziecku odkrywają ukryte pragnienia, a nie z odwiecznej, uniwersalnej tradycji, według której dzieciństwo byłoby pojęciem trwałym”. Patrz: P. Péju, *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*, tłum. M. Pluta, Warszawa 2008, s. 62.

<sup>175</sup> Jerzy Cieślukowski w książce poświęconej literaturze dla dzieci odróżnia pojęcie dydaktyzmu tekstu od pedagogiczności. J. Cieślukowski, *Literatura osobna*, seria „Teoria i krytyka literatury dla dzieci i młodzieży”, t. 3, Warszawa 1985, s. 30.

<sup>176</sup> Pojęcie to autor stosuje w związku ze sposobem rozumienia i badania baśni przez Brunona Bettelheima. Nie negując osiągnięć wybitnego psychoanalityka Pierre Péju podważa sam fakt traktowania baśni jako utworu przeznaczonego wyłącznie dla dziecka. Buntuje się także przeciwko sztywnej siatce pojęć, jakie psychoanaliza nakłada na tekst w celu jego interpretacji: „Jeśli można uczynić z baśni taką wyobrażeniową machinę służącą socjalizacji, rozpanoszeniu się i okiełznaniu własnego Edypa, to przede wszystkim dlatego, że psychoanaliza jest „przerazającą machiną do interpretacji”, również dlatego, że machina ta panuje dzisiaj niepodzielnie nad dzieckiem („odkrytym” i „obramowanym”) i w ogóle nad umysłem”. P. Péju, *Dziewczynka w baśniowym lesie...*, op. cit., s. 67.

i filozof oraz badacz baśni – Pierre Péju, widząc w niej tekst apelujący do dziecięcej części tkwiącej w każdym człowieku – klucz do jądra dzieciństwa.

Na płynnej granicy niezwykłego i cudownego otwierają się możliwości mentalnego wyemancypowania, łatwo dostępne dla dziecka; dziecko nie oznacza tutaj jakiegokolwiek istoty ludzkiej w młodym wieku, ale dziecięcą część, która istnieje w każdym z nas i która się broni zarówno przed ujęciem w „dorosłe” normy, jak i przed infantylnością<sup>177</sup>.

Wydaje się, że Pierre Péju już w latach 80. XX wieku z dużą intuicją przewidział sytuację, jaką możemy zaobserwować współcześnie. A mianowicie na przełomie XX i XXI wieku następuje odwrócenie procesu infantylności baśni, który w latach 50. i 60. XX wieku osiągnął swoje apogeum za sprawą wytwórni Walta Disneya masowo produkującej wyidealizowane wersje animowanych baśni dla najmłodszych odbiorców. Obecnie klasyczne teksty oparte na wątkach ludowych powstają w adaptacjach tylko dla dorosłych lub wydawane w wersjach oryginalnych, nie poddanych „cenzurze”. Współczesne baśnie autorskie estetyką odbiegają od andersenowskich moralitetów, eksponując funkcję ludyczną (jak w ludowej bajce czarodziejskiej) lub aspekt filozoficzny. Baśniowa konwencja nadal pozostaje atrakcyjna dla pisarzy, stanowi źródło, z którego czerpią autorzy niezwykle dzisiaj popularnej literatury fantastycznej (science fiction, fantasy<sup>178</sup>, horror). Motywy oraz obrazy z baśni ludowych i literackich inspirują artystów wszystkich sztuk – teatru, filmu, komiksu, fotografii, malarstwa<sup>179</sup> itp. Klasyczne teksty opowiadane zostają jednak na nowo, posiadają alternatywne zakończenia, częstokroć fabuła rozwija się wbrew bajkowej logice<sup>180</sup>, a bohaterowie postępują inaczej, niż oczekiwaliby tego czytelnik. Z drugiej strony powstają różnorakie inicjatywy w celu wskrzeszenia tradycji opowiadania baśni (storytelling)<sup>181</sup>, które są wyrazem tęsknoty za kulturą oralną, protestem wobec postępującej cyfryzacji i rozpadem więzi międzyludzkich. Storytelling to także obok anegdot, dowcipów i legend miejskich jeden z elementów neofolkloru.

---

<sup>177</sup> Tamże, s. 69.

<sup>178</sup> Szczególnie bliski związek (obecność magii, walka dobra ze złem, motyw wędrowki) zachodzi pomiędzy baśnią a powieściami z nurtu *fantasy*, które Stanisław Lem w publikacji *Fantastyka i futurologia* (1970) określa mianem „baśni współczesnych”. Pewne jednak istotne różnice, jak budowa świata przedstawionego (w *fantasy* dąży się do maksymalnego uprawdopodobnienia okoliczności i tła zdarzeń), swoboda w kreowaniu fabuły czy pogłębiony portret psychologiczny postaci powodują, że gatunki te (baśń i *fantasy*) traktuje się jako odrębne.

<sup>179</sup> W 2009 roku w Krakowie w Pawilonie Stanisława Wyspiańskiego miała miejsce multimedialna wystawa sztuki współczesnej zatytułowana „Inne bajki”. Więcej informacji pod adresem <http://www.biurofestiwalowe.pl/wystawy/inne-bajki.html> (03.03.2014).

<sup>180</sup> Ciekawym przykładem może być amerykański serial emitowany od 2012 roku, zatytułowany *Dawno, dawno temu* (*Once upon the time*). Bohaterem serialu jest Emma – córka Królowej Śnieżki i Księcia z Bajki. Ma ona uratować postaci z baśni i same baśnie przed zapomnieniem. Na miano kultowego zasługuje także amerykański serial *Grimm* emitowany od 2011 roku. Zaliczany jest do gatunku *dark fantasy*, gdyż postaci z baśni występują jako bohaterowie negatywni. Walczy z nimi detektyw – łowca, by utrzymać równowagę między ludzkością, a światem baśniowych stworów. Ostatnimi laty powstają również produkcje kinowe przeznaczone dla widzów dorosłych (gatunek *fantasy-horror*) oparte na baśniowych fabułach: *Hansel i Gretel: Łowcy czarownic* (2013), *Królowna Śnieżka i Łowca* (2012) czy *Dziewczyna w czerwonej pelerynie* (2011).

<sup>181</sup> W Polsce od 1997 roku prężnie działa „Stowarzyszenie Grupa Studnia O”. Zrzeszeni w niej członkowie zajmują się opowiadaniem bajek i baśni z różnych stron świata, dla dzieci i dorosłych. Stowarzyszenie organizuje także Międzynarodowy Festiwal Sztuki Opowiadania. Więcej na temat działalności pod adresem [www.studnia.org](http://www.studnia.org). Podobny profil działalności prezentuje Muzeum Bajek, Baśni i Opowieści „MuBaBaO” założone w 2002 roku przez Michała Malinowskiego w Konstancinie-Jeziornej. W Rosji „storytelling” również staje się coraz bardziej popularny. Opowiadania bajek uczą się, a następnie praktykują, między innymi członkowie grupy „Мастерская сторителлинга” przy Centrum im. Wsiewołoda Meyerholda w Moskwie.

W niniejszym rozdziale postaram się zaprezentować współczesną baśń rosyjską i zastanowić się nad jej obecną formą. Wypada zadać sobie pytanie, jak dalece najnowsze baśnie literackie odeszły od konwencji ludowej bajki magicznej, czy zmieniły się podstawowe cechy gatunku, w jaką stronę ewoluowała baśń literacka? Aby można było na to pytanie odpowiedzieć, warto pokrótce przytoczyć najważniejsze informacje dotyczące ludowej bajki magicznej oraz wywodzącej się z niej baśni literackiej.

Liczne badania naukowe etnografów i folklorystów potwierdzają tezę wysuniętą przez Władimira Proppa w pracy *Historyczne korzenie bajki magicznej*, iż bajka magiczna jest jednym z najstarszych gatunków twórczości ludowej i wywodzi się bezpośrednio z wierzeń religijnych ludów pierwotnych. Wątki popularne w bajkach, takie jak walka dobra ze złem, nawiedzanie świata umarłych, wiara w zbawczą moc wody i ognia oraz magiczną siłę przyrody znajdują swoje odpowiedniki w mitach wszystkich narodów świata. Paralele doskonale widoczne są w analizach porównawczych tekstów mitów oraz bajek magicznych przeprowadzonych w ramach badań strukturalistycznych przez między innymi Władimira Proppa, Eleazara Mieleńskiego czy Clauda Leviego-Straussa. W bajkach magicznych zachowały się także ślady dawnych obrzędów religijnych i obyczajów społecznych (na przykład obrzęd składania ofiary, czy obrzęd inicjacji). Władimir Propp przestrzega jednak przed traktowaniem ich jako źródła historycznego, gdyż wspomniane wyżej elementy mogły stać się częścią bajki tylko po uprzednim pozabawieniu ich znaczenia sakralnego. Świat przedstawiony w baśniach jest względem świata realnego przeobrażony, a rzeczywistość zdeformowana. Świecki charakter opowieści odróżnia bajkę od mitu pełniącego funkcje sakralne, dlatego różnice pomiędzy bajką czarodziejską a mitem należy badać właśnie przez pryzmat funkcji, a nie treści czy wątków<sup>182</sup>. Władimir Anikin wspomina o formie pośredniej pomiędzy sakralną opowieścią mityczną, pełniącą funkcje religijne i będącą przedmiotem wiary a fikcyjną bajką, opowiadaną w celach rozrywkowych. Taką formą pośrednią według Władimira Anikina są opowieści o tabu: „Предшественником волшебной сказки был рассказ, который учил соблюдать разные бытовые запреты, так называемое табу”<sup>183</sup>. Tabu, to system socjalnych zakazów, stworzonych po to, by wyzwolić się spod działania tajemnych sił powodujących nieszczęście, chorobę. Naruszenie tabu pociąga za sobą konsekwencje. Na identycznym schemacie: naruszenie zakazu – nieszczęście – likwidacja nieszczęścia opiera się fabuła bajki magicznej, której strukturalistyczna definicja opracowana przez Władimira Proppa w *Morfologii bajki* brzmi następująco:

Z punktu widzenia morfologii bajką można nazwać wszelki rozwój akcji poczynając od szkodzenia lub braku poprzez funkcje pośrednie aż do wesela lub innych funkcji występujących w charakterze rozwiązania. Bywają nimi niekiedy: przekazanie magicznego środka, zdobycie czegoś lub likwidacja nieszczęścia, ocalenie<sup>184</sup>.

Desakralizacja mitu następuje w momencie, kiedy funkcje religijne, czy wychowawcze (jak w opowiadaniach o tabu) zostają wyparte przez dominującą w bajkach magicznych funkcję estetyczną. Z kolei przesunięcie punktu ciężkości na funkcję ludyczną wywarło wpływ na kształt bajek magicznych, które przybrały formę schematyczną, by móc odtwarzać opowiadania wielokrotnie oraz na tyle atrakcyjną, by nie znudzić i dostarczyć słuchaczowi

<sup>182</sup> В. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, Лабиринт, Москва 1998, s. 119-123.

<sup>183</sup> В. Аникин, *Сказки*, [w:] *Устное русское народное творчество*, Москва 2001, s. 455.

<sup>184</sup> W. Propp, *Morfologia bajki*, tłum. S. Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, s. 4. Więcej o teorii Władimira Proppa, wyodrębnionych przez niego funkcjach i bohaterach w rozdziale dotyczącym analizy morfologicznej powieści *Kościel i Jagda, czyli rajskie jabłko* Mariny Wiszniewieckiej.

rozrywki. Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że pomimo ludyczności bajki magiczne cechowała powaga, w odróżnieniu od bajek obyczajowych nie obfitowały one w elementy komiczne. Schemat bajki magicznej obejmował takie cechy jak dramatyczność, formuliczność, przewidywalny rozwój fabuły oraz bohaterowie-typy. Co istotne, schemat ten był realizowany (improvizowany) spontanicznie, zatem bazarz występował również w roli aktora. Ludowe teatrum musiało odbywać się w sprzyjających warunkach, opowiadanie bajek łączono z pewnymi czynnościami kobiecymi np. przędzeniem i szyciem, bądź tradycyjnie męskimi zajęciami, których charakter sprzyjał snuciu opowieści, na przykład z flisactwem, myślistwem, rybołówstwem itd. Dlatego w pracach nad ludową bajką czarodziejską tak ważne okazują się badania etnograficzne, które uwzględniają nie tylko treść opowieści, ale również sytuację opowiadania (porę dnia, roku, miejsce, rodzaj wykonywanej czynności podczas słuchania) i charakter audytorium (wiek słuchaczy, warstwa społeczna, grupa zawodowa<sup>185</sup>). Będąc nieodłączną częścią życia wiejskiego bajka magiczna przejęła sposób myślenia społeczności, dlatego w znacznym stopniu stanowi odzwierciedlenie ludowego światopoglądu, czyli zasad moralnych, antagonizmów, preferencji, ideałów więzi społecznych, poczucia sprawiedliwości itp<sup>186</sup>. Szeroko pisze o tym Andriej Siniawski w publikacji *Иван Дурак. Очерк русской народной веры*. Siniawski stoi na stanowisku, iż bajka rosyjska jest jedną z form kultywowania wiary ludowej. Autor charakteryzuje gatunek w pięciu punktach w kontekście związku bajki z ludowym pojmowaniem świata oraz statusem społecznym środowiska, w którym się narodziła. Według systematyzacji Andrieja Siniawskiego:

1. Bajka magiczna zorientowana jest na magię. Akcent nie jest postawiony na zalety bohatera, ale na magiczną siłę, która mu pomaga. Im słabszy bohater – tym silniejsza magia.
2. Bytowanie bajki związane jest z życiem ludu, w szczególności z jego najbiedniejszymi warstwami, które Andriej Siniawski określa mianem – *черный люд* i *голь перекаменная*. Ustami nieszczęsnego bohatera bajki lud rosyjski zdaje się mówić: uważacie mnie za najgorszego, a może to ja okażę się najlepszy.
3. Podstawowa idea bajki magicznej to wywyższenie poniżonego oraz uszczęśliwienie nieszczęśliwego, co koresponduje z nauką zawartą w Ewangelii.
4. Fabuła w ludowej bajce magicznej rozwija się liniowo. Ruch w przestrzeni (wędrowka do celu) odpowiada wewnętrznej przemianie bohatera, który dąży do wypełnienia braku lub likwidacji nieszczęścia innymi słowy, do osiągnięcia pełni.
5. Bajka magiczna pokazuje świat przeobrażony – na opak wobec realnej rzeczywistości: „Перевернувшись, вечный неудачник должен стать любимцем судьбы. И самый слабенький мальчик должен победить великана. А на вершине мудрости и славы должен оказаться – дурак”<sup>187</sup>.

<sup>185</sup> W późniejszym etapie rozwoju wraz ze zmianami cywilizacyjnymi bajka magiczna wykroczyła poza środowisko wiejskie. Stała się składnikiem folkloru miejskiego (kupiectwo) i rozmaitych grup zawodowych (np. górnicy).

<sup>186</sup> W *Słowniku terminów literackich* znajdujemy następującą definicję baśni uwzględniającą również jej rolę społeczną: „Utwór o treści fantastycznej, związanej z wierzeniami magicznymi, ukazujący dzieje ludzkich bohaterów swobodnie przekraczających granice między światem poddanym motywacjom realistycznym a sferą działania sił nadnaturalnych. Baśń utrwaliła w sobie zasadnicze cechy ludowego światopoglądu: wiarę w ingerencję sił pozaziemskich, antropomorficzną wizję przyrody, niepisane normy moralne, ideały więzi społecznych i sprawiedliwych zachowań [...]”. Patrz: *Baśń*, [w:] *Słownik terminów literackich...*, op. cit., s. 61-62.

<sup>187</sup> А. Синявский, *Очерк русской народной веры*, Москва 2001, s. 16.

Warto zaznaczyć, że charakterystyka bajki magicznej sformułowana przez Andrieja Siniawskiego odbiega od encyklopedycznych definicji, różni się także od strukturalistycznych ujęć gatunku. Klasyczne definicje skupiają się bowiem na cechach formalnych bajki jako tekstu folkloru ustnego utrwalonego w piśmie, podczas gdy Andriej Siniawski ujmuje bajkę i jej cechy gatunkowe w szerokim kontekście życia społecznego środowiska, w jakim bajka powstaje i bytuje. Szczególnie interesuje go związek bajki magicznej z duchowością i religijnością ludu rosyjskiego. Jak zauważa Anna Woźniak, baśń stanowi dla Siniawskiego nie tylko gatunek, lecz także ważną sferę ludowej filozofii, etyki, aksjologii, jak również estetyki<sup>188</sup>. W tym miejscu przychodzi na myśl alternatywna koncepcja baśni francuskiego współczesnego myśliciela Pierra Péju, jaką przedstawił w cytowanej już przeze mnie kilkakrotnie pracy *Dziewczynka w baśniowym lesie* opierając się na tekstach ludowych bajek magicznych zebranych przez braci Grimm i baśniach romantyków niemieckich. Autor odżegnuje się od dotychczasowych formalistycznych oraz funkcjonalnych ujęć gatunku i kładzie nacisk na przyjemność obcowania z baśnią: „Istnieje szczęśliwa dialektyka snucia narracji czy słuchania i zasadniczo baśnie nie mają ani konkretnego celu wychowywania, uspołeczniania czy moralizowania, ani tej szczerze zamkniętej struktury, do których je sprowadzono w upraszczający sposób. Dajmy się więc im ponieść, nabierajmy wraz z nimi przyspieszenia”<sup>189</sup>. Pierre Péju istoty gatunku konsekwentnie nie upatruje w strukturze, obecności elementów nadprzyrodzonych czy nawet aksjologii (jak wykazuje na przykładzie baśni niemieckich pozytywne zakończenie wcale nie jest regułą), ale w wyjątkowości baśniowych obrazów, które za sprawą swej symboliczności budzą w nas rozmaite emocje (grozę, zaniepokojenie, przyjemność) i umożliwiają mentalne podróże. Dzięki baśniom możemy przenieść się „gdzie indziej” jak również stać się „kimś innym” (np. wilkiem, niedźwiedziem, łabędziem itd.).

Bajkę magiczną od bajki zwierzęcej i obyczajowej odróżnia nie tylko obecność magii, ale przede wszystkim oryginalna poetyka: „И по своему содержанию и по форме эта сказка должна быть необычайной и чудесной. Отсюда своеобразная обрядность волшебной сказки, ее богатая словесная орнаментика”<sup>190</sup>. Wyżej była już mowa o genezie i znaczeniu magii w bajce, pozostaje zatem odpowiedzieć na pytanie – na czym polega specyfika poetyki bajki magicznej? Jurij Sokołow w jednym z pierwszych rosyjskich słowników terminów literackich odnotowuje:

Сказки этого рода иной раз очень обширны, пользуются традиционными сюжетами, строго выдерживают «обрядность», изобилуют повторениями, свойственными эпическому творчеству, особыми сказочными формулами, т.н. «общими местами», т.е. традиционно-трафаретными картинками, передвигаемыми из одной сказки в другую, присказками и вообще всем тем, что образует своеобразный сказочный стиль<sup>191</sup>.

<sup>188</sup> A. Woźniak, *Ułuda i cud...*, op. cit., s. 375.

<sup>189</sup> P. Péju, *Dziewczynka w baśniowym lesie...*, op. cit., s. 15.

<sup>190</sup> E. Померанцева, *Русская народная сказка...*, op. cit., s. 65.

<sup>191</sup> *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т.*, pod red. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского, Москва-Ленинград 1925. Źródło internetowe: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-8024.html> (10.04.2015).

W powyższej definicji autor hasła przywołuje dwie podstawowe właściwości poetyki bajki magicznej: „miejsca wspólne”, czyli wędrujące z tekstu do tekstu wątki stanowiące podstawę fabuły i formuliczność<sup>192</sup> – stałe i powtarzalne związki zdaniowe, frazeologiczne, epitety, schematy fabularne, itp. Obecność formuł inicjalnych i finalnych, a także tradycyjnych rymowanych „przedbajczy”<sup>193</sup> w języku rosyjskim określanym terminem „приказка” odróżnia bajkę magiczną od eposu zwierzęcego, czy bajki – anegdoty. Bogata słowna ornamentyka, podniosły styl, współgrały z cudownością treści. Obok wymienionego arsenału środków do elementów poetyki bajki magicznej należy zaliczyć także liczby stałe w nich występujące – 1, 2, 3, 7, 12. Każda z liczb w bajce ma swoje miejsce i znaczenie<sup>194</sup> (jeden car, dwójka rodzeństwa lub rodziców, trzech braci i trzy zadania, siedmiu krasnoludków, dwunasta godzina itp.). Z kolei Władimir Propp specyfikę poetyki bajki upatruje w duchu strukturalizmu w jej kompozycji (morfologii), czyli stałym schemacie trzydziestu jeden funkcji wyodrębnionych na podstawie działań bohaterów. Według twórcy gramatyki bajki, jeśli nadać jednorodnym działaniom bohaterów (np. odejście z domu, naruszenie zakazu, wędrówka, rozwiązanie zagadki, ślub z królewną itd.) symbole matematyczne, można dostrzec prawidłowości stanowiące o istocie bajki. Kolejność następowania po sobie funkcji okazuje się zawsze taka sama i wiąże się z konieczną logiką zdarzeń (determinizm), a niektóre z funkcji, jak np. nieszczęście dotyczące głównego bohatera lub walka i zwycięstwo nad antagonistą występują w baśniach stale lub też tworzą trwałe pary<sup>195</sup>. Bajkę magiczną na tle bajek satyrycznych lub nowelistycznych odróżnia także chronotop<sup>196</sup>, a mianowicie nieokreśloność czasu i przestrzeni, oznaczająca brak odniesień do rzeczywistości historycznej. Andriej Susłow zauważa, że w idei nieskończoności, wieczności oraz niepoznawalności czasu bajka magiczna jest bliska podstawowym pytaniom filozofii.

---

<sup>192</sup> Najbardziej znane są formuły inicjalne: „Dawno dawno temu, za górami za lasami...”, „Once upon a time...”, „Жили-были...” oraz końcowe: „I żyli długo i szczęśliwie”, „Стали жить-поживать и добра наживать”. W bajkach rosyjskich bardzo często formuły występują również w treści bajki i pełnią rolę elementu spajającego pomiędzy epizodami: „скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается”, „едет далеким-далеко, высоким-высоко”, „Сивка-бурка, вещая каурка, бежит, земля дрожит, из ноздрей дым, из ушей пламя пышет”. Na podstawie przytoczonych przykładów można zauważyć jakimi środkami językowymi operują formuły: powtórzenia, stałe epitety, rymy, hiperbole itd.

<sup>193</sup> *Przedbajcza* służyły prezentacji umiejętności bajora oraz wprowadzały nastrój, przygotowywały do wysłuchania opowieści, stąd ich kunsztowna forma: „Было это дело на море, на океане, на острове Кидане стоит древо-золотые маковки; по этому древу ходит кот Баюн, вверх идет – песню поет, а вниз идет – сказки сказывает. Вот было бы любопытно и занятно посмотреть! Это не сказка, а еще приказка идет, а сказка вся впереди”. Cytat pochodzi ze zbioru: Б. и Ю. Соколовы, *Сказки и песни Белозерского края*, Москва 1915, s. 249. Zazwyczaj opowiadacz kończył bajkę klamrą, czyli wypowiadał również formułę zakończenia. Jedną z najpopularniejszych formuł finalnych „Я там был, мед-вино пил, по усам текло, а в рот не попало”, może być postrzegana jako sposób wyprowadzenia słuchacza ze świata bajki, a dokonuje się to za sprawą zmiany narracji z trzecioosobowej na pierwszoosobową.

<sup>194</sup> Według *Słownika mitów i tradycji kultury* Władysława Kopalińskiego: liczba „trzy” jest liczbą szczęśliwą, mitologiczną, doskonałą i świętą, przedstawiającą „początek, środek i koniec”; „cztery”, to symbol wszechświata materialnego (cztery strony świata, cztery pory roku itd.); „siedem”, to liczba magiczna i święta, symbolizuje pełnię człowieka. Patrz: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, wyd. IV, Kraków 1991, s. 186-187, 1063-1065, 1208-1210. Tymczasem Bruno Bettelheim interpretuje symbolikę liczb w kluczu psychoanalizy oraz w odniesieniu do relacji rodzinnych i twierdzi, iż „jeden” w sferze nieświadomej odnosi się do nas samych wobec świata lub osoby będącej wyżej nad nami np. szefa; „dwa” oznacza parę, zazwyczaj rodziców, natomiast liczba „trzy” symbolizuje dziecko w relacji do rodziców (każde dziecko jest trzecie). Z pozycją najmłodszego w rodzinie wiąże się poczucie lekceważenia, bycia głępszym (np. od rodziców lub starszego rodzeństwa), ostatnim. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne...*, op. cit., s. 176-177.

<sup>195</sup> W. Propp, *Nie tylko bajka...*, op. cit., s. 90-91.

<sup>196</sup> Pojęcie zaczerpnięte z teorii czasoprzestrzeni (ros. хронотоп) Michaiła Bachtina. Według rosyjskiego uczonego czasoprzestrzeń w utworze literackim jednocy cech przestrzenne i czasowe w ramach znaczącej i konkretnej całości. Czas staje się czymś artystycznie widzialnym, natomiast przestrzeń zostaje wciągnięta w ruch czasu, fabuły, historii i nasyca się ich energią. Chronotop określa gatunki i odmiany gatunkowe, a także obraz człowieka w literaturze, który to zawsze jest w istotny sposób czasoprzestrzenny. М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе*, [w:] *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, s. 398-407 (fragment), tłum. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog, język, literatura...*, op. cit., s. 310.

Сказка на уровне древних мифологических взглядов закрепила осознание глубины и непостижимости времени. Вечные идеи и ценности воспеваемые сказкой актуальны и важны в любые времена, исторические эпохи. Тем самым сказка вне истории и хроноса, свободна от его количественного выражения. Время, таким образом, как правило, практически неопределено и весьма условно<sup>197</sup>.

Nieokreśloność przestrzeni i jej dychotomiczna prezentacja – podział na świat swój i świat obcy (zaświaty) w bajkach nazywany najczęściej „dalekim królestwem” (ros. иное царство, тридцатое царство) niewątpliwie stanowią elementy odróżniające bajkę magiczną od innych gatunków folkloru i literatury. Max Luth wskazuje, iż istotną cechą dwudzielnego świata przedstawionego w bajce magicznej jest jego jednowymiarowość. W niedookreślonej przestrzeni istnieją równorzędnie oba światy: rzeczywisty i fantastyczny (zaświaty)<sup>198</sup>. Bohater baśni nie odczuwa strachu, gdy styka się z magią lub fantastycznym stworem, co oznacza, że zjawiska nadprzyrodzone traktuje niczym normalne. Konfrontacja świata realnego z nadprzyrodzonym, z której rodzi się lęk i ekscytacja jest charakterystyczna dla innych gatunków folkloru i literatury na przykład dla podania, czy legendy, a współcześnie dla powieści fantastycznych, horrorów, *science-fiction* i innych. W ludowej bajce magicznej inność „dalekiego królestwa”, skąd pochodzą nadprzyrodzone istoty (i magiczne przedmioty) zaznaczona jest jedynie przez odległość, którą trzeba pokonać, by dotrzeć do celu. A zatem kluczowe znaczenie w bajce magicznej zyskuje motyw drogi (wędrowki), popularny również w bajce nowelistycznej i gatunkach pokrewnych – w romansie rycerskim, powieści awanturniczej i współcześnie – w literaturze fantasy.

Za filozofem kultury Andriejem Siniawskim można by dodać jeszcze jedną cechę, która tworzy wyjątkową poetykę bajki magicznej, a mianowicie kolorystykę. Podział i znaczenie barw odzwierciedlają baśniową dychotomię dobra i zła. Wszystko co piękne w bajkach, lśni, złości się i mieni kolorami, jak Żar-ptak czy Śpiewające drzewo. Zło natomiast jest czarne, mgliste mętne, matowe.

Сказочный цвет имеет люминесцентные свойства и, кажется, зажигает предметы, отчего само название сказочный фосфоресцирует в нашем сознании. Краски тут замешаны на огне, расплавлены и утоплены в золоте, исполняющем, в частности, роль цветовой гиперболы, дополнительной подсветки, оправы, из которой образ блистает, как самоцветный камень<sup>199</sup>.

O znaczeniu kolorów w bajce magicznej (barwy podstawowe – biel, czerwień, niebieski oraz metaliczne – złoty, srebrny) i kształtów (linie geometryczne – koło, linia prosta) pisał również w swoich pracach Max Luth<sup>200</sup> wymieniając je obok formuł językowych jako element stylu abstrakcyjnego wyróżniającego bajkę. Według szwajcarskiego uczonego analogię dla

<sup>197</sup> А.А. Суслов, *Темпос русской волшебной сказки*. Źródło internetowe: <http://www.teoria-practica.ru/-1-2013/culture/suslov.pdf> (15.03.2014).

<sup>198</sup> Jednowymiarowość baśni jest cechą definiującą gatunek bajki magicznej według Maxa Lutha. Patrz: J.M. Kasjan, *Maxa Luthego koncepcja bajki*, „Literatura Ludowa” 1992, nr 4-5, s. 87.

<sup>199</sup> Oto fragment rosyjskiej baśni stanowiący przykład baśniowej kolorystyki: „[...] Просыпается царь наутро, подходит к окну, а глаза ему так и ослепило – ажио отскочил на три сажени: это, значит, мост-то, одна полоса серебряная, другая золотая, так и горит и светится...”. Cytuję za: А. Синявский, *Очерк русской народной веры...*, op. cit., s. 5.

<sup>200</sup> Max Luth stworzył swoją definicję bajki w oparciu o metodologię fenomenologiczną i komparatystyczną. Zestawiając baśnie z podaniami i legendami doszedł do następujących wniosków: 1) bajka stwarza świat jednowymiarowy; 2) przedstawia go powierzchniami; 3) styl jakim się posługuje jest abstrakcyjny i figuratywny; 4) w świecie bajki występują jako zjawiska dla niego najbardziej istotne i specyficzne – izolacja i powiązanie ze wszystkim, a zatem zjawiska przeciwstawne, ale dialektycznie ze sobą sprzężone; 5) w świecie bajki dokonuje się sublimacja najrozmaitszych motywów, co umożliwia ogarnięcie świata w jego pełnej skali, ale nie we wszystkich wymiarach. Cytuję za: J.M. Kasjan, *Maxa Luthiego koncepcja...*, op. cit., s. 86.

świata przedstawionego w bajce miałby stanowi taki obraz malarski, który: „[...] płaszczyźnie pozwala pozostać płaszczyzną i każe oddziaływać jako płaszczyzna. Postaci, które się na niej pojawią wyodrębnią się wyraźnie wskutek zastosowania ostrego konturu i czystych kolorów. Linia geometryczna i czysta barwa – to podstawowe środki artystyczne tego rodzaju malarstwa”.

Charakterystykę gatunku warto dopełnić przytaczając jeszcze jedną definicję – polskiej badaczki Jolanty Ługowskiej, która w niewielkiej, acz znaczącej publikacji *Ludowa bajka magiczna* jako tworzywo literatury przedstawiła semiotyczną koncepcję bajki magicznej

Ludowa bajka magiczna jest to taki gatunek, w którym:

1. nadrzędną zasadą semiotycznej organizacji tematu jest konstruowanie wizji rzeczywistości intencjonalnej, odpowiadającej marzeniom człowieka, w której w sposób bezwyjątkowy i wzorcowy działają prawa zgodne z ludowym poczuciem sprawiedliwości i moralnego ładu świata;
2. fabuła opiera się na podstawowym schemacie, którego immanentna logika wiedzie od „szkody” czy „braku” (określenia Proppa) do ostatecznego sukcesu bohatera, osiągniętego zwykle przy pomocy magicznych pomocników;
3. zasadniczą osobliwością językową jest wyzyskanie w narracji wyrażen i zwrotów formułicznych, stanowiących podstawę leksykalną gatunku<sup>201</sup>.

Pragnę zwrócić szczególną uwagę na punkt pierwszy, gdzie autorka wyjaśnia nieprecyzyjny termin „fantastyczność”, stosowany w większości definicji słownikowych bajki magicznej. Według Jolanty Ługowskiej to model świata marzeń – intencji, a więc świat idealny i skonstruowany zgodnie z ludzkimi wyobrażeniami o szczęściu i pełni. Wszystkie trzy wyżej przytoczone punkty tworzą kompletną definicję gatunku uwzględniającą każdą warstwę tekstu bajki: wewnętrzną organizację, konstrukcję fabuły i poziom języka. Całości charakterystyki dopełnia wskazana przez Jolanę Ługowską najważniejsza funkcja bajki magicznej – funkcja kompensacyjna<sup>202</sup>. Według słów autorki stwarza ona szczególne możliwości do identyfikacji słuchacza lub czytelnika z bohaterem oraz solidaryzowania się z sugerowaną przez świat przedstawiony w bajce wizją rzeczywistości<sup>203</sup>. Dzięki tej funkcji bajka magiczna mogła stać się jedną z kluczowych form wychowywania do życia w społeczeństwie. Innymi słowy tę właściwość opisuje Bruno Bettelheim pisząc: „W baśni procesy wewnętrzne zostają przedstawione jako zewnętrzne (eksternalizacja). Wyrażone są za pomocą zdarzeń i postaci; w ten sposób łatwiej można je zrozumieć”<sup>204</sup>. Psychoanalityk dotyka w tym stwierdzeniu jeszcze dwóch zagadnień. Ludowa bajka magiczna jest antypsychologiczna, nie koncentruje się życiu wewnętrznym i emocjach bohaterów, a jedynie na ich działaniach, Jolanta Ługowska nazwie tę właściwość bajki „etyką działania się”<sup>205</sup>. To na poczynaniach postaci skupia się adresat bajki automatycznie przyswajając sobie pewne schematy zachowań. Tym bardziej, że w bajkach działania bohaterów nie budzą wątpliwości, są albo dobre, albo złe, nigdy pośrednie. Antypsychologizm bohaterów powoduje ich daleko posuniętą typizację. Max Luth stwierdza, że postaci z bajek są powierzchowne (podobnie zresztą jak cały świat przedstawiony w bajce), bo pozbawione cielesności, wnętrza duchowego, środowiska i zakotwiczenia w czasie, zaś

<sup>201</sup> J. Ługowska, *Ludowa bajka magiczna...*, op. cit., s. 21.

<sup>202</sup> W psychologii „kompensacja”, to nieświadomy proces psychiczny, który polega na równoważeniu poczucia własnej niższości w pewnej dziedzinie przez dążenie do zaznaczenia swej wartości w innej. Patrz: *Kompensacja*, [w:] *Słownik języka polskiego*, pod red. M. Szymczaka, Warszawa 1978, s. 976-977.

<sup>203</sup> J. Ługowska, *Baśń jako wprowadzenie do myślenia aksjologicznego...*, op. cit., s. 24.

<sup>204</sup> Autor pisze dalej, że wykorzystywano tę właściwość w medycynie hinduskiej. Do medytacji wybierano odpowiednią baśń ukazującą problem chorego. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne...*, op. cit., s. 51.

<sup>205</sup> J. Ługowska, *Baśń jako wprowadzenie do myślenia aksjologicznego...*, op. cit., s. 30.



ich motywacja jest zawsze zewnętrzna<sup>206</sup>. Władimir Propp wyróżnił siedem typów postaci występujących w ludowej bajce magicznej na podstawie pełnionych przez nich funkcji (działań) są to: bohater, przeciwnik (antagonista), donator (obdarowuje bohatera magicznymi przedmiotami), pomocnik, królewna lub jej ojciec (krąg cara), osoba wysyłająca oraz fałszywy bohater. Badania rosyjskiego uczonego utrwaliły się w myśleniu o bajce magicznej na tyle, że określa się ją nieraz jako bajka siedmiopostaciowa.

Reasumując, cechy gatunkowe ludowej bajki magicznej można podzielić na te charakterystyczne dla bajki w ogóle (epickość, oralność, dramatyczność, nieprawdopodobieństwo, ludyczność, dominacja funkcji estetycznej) i cechy swoiste, związane z mitologiczną genezą tegoż bajkowego gatunku (magia, formuliczność, powaga, kolorystyka, funkcja kompensacyjna, nieokreśloność czasu i przestrzeni).

#### 4.1.1. Wątki i bohaterowie rosyjskich ludowych bajek magicznych

Nazwanie cech formalnych nie wyczerpuje charakterystyki bajki magicznej, gdyż cechy genologiczne funkcjonują głównie w świadomości badaczy i twórców. Równie istotne, co sam bajkowy schemat, okazują się jego konkretne realizacje – najpopularniejsze motywy, wątki oraz bohaterowie lub wedle koncepcji Pierra Péju – nawet niektóre obrazy. One właśnie zakorzeniły się w kulturze i stanowią do dzisiaj bazę kolektywnego myślenia o baśni, używając określenia Marka Lipowieckiego – budują „pamięć gatunku”. Z uwagi na temat niniejszej rozprawy przedmiotem moich zainteresowań będą przede wszystkim wątki i bohaterowie wywodzący się z rosyjskiego folkloru<sup>207</sup>.

Ludowe bajki magiczne (ros. волшебные сказки) w klasyfikacji Aarne-Thomsona i bazującej na niej klasyfikacji bajki wschodniosłowiańskiej Nikołaja Andriejewa<sup>208</sup> zajmują pozycje w części A od numeru 300 do numeru 749. Wraz z wątkami legendarnymi (chrześcijańskimi) oraz nowelistycznymi tworzą grupę bajek właściwych (CYC 300-1199, ros. собственно сказки). Ogólnie rzecz ujmując, uczeni zebrali w tej części klasyfikacji wątki mające związek z magią, na przykład: magiczny przeciwnik, cudowny pomocnik, magiczne zadanie, magiczne przedmioty, magiczna siła itd. W tym miejscu trzeba zaznaczyć, że na temat takiego podziału wysunął wiele zastrzeżeń Władimir Propp, który był przeciwnikiem nieprecyzyjnych klasyfikacji opartych na bajkowych wątkach i motywach. Według rosyjskiego uczonego fabuła jednej bajki mogła realizować kilka wątków (magiczny przeciwnik i magiczny przedmiot), tym samym dublowała swoje miejsce w klasyfikacji. Podział bajek oparty na wątkach wydaje się jednak uzasadniony, gdyż porządkuje teksty pod względem tematycznym. Dlatego mimo wskazanych przez Władimira Proppa zastrzeżeń (nieprecyzyjność, pomijanie istoty gatunku), nadal stanowi źródło odwołań w pracach dotyczących teorii bajki.

Według Jeleny Pomierancewej najpopularniejsze wątki rosyjskiej magicznej bajki ludowej to opowieści o trzech królestwach (CYC301A), magicznym pierścieniu (CYC560) i cudownym pomocniku (np. CYC530)<sup>209</sup>. Te motywy odnajdujemy w takich tekstach bajek ludowych jak: *Bajka o Iwanie Carewiczu, Żar ptaku i szarym wilku; Magiczny pierścień* (bohaterowi w zdobyciu pierścienia pomagają pies i kot); *Siwko-burka* (koń magicznym pomocnikiem); *Wasilisa Prekrasnaja*

<sup>206</sup> J.M. Kasjan, *Maxa Luthiego koncepcja bajki...*, op. cit., s. 90.

<sup>207</sup> Używam określenia bajki rosyjskie, jednak należy mieć świadomość, iż wątki, obrazy, postaci pojawiające się w rosyjskim folklorze odnajdujemy również w bajkach innych narodów słowiańskich. Część motywów czy pierwowzorów bohaterów zakorzeniona jest w słowiańskiej mitologii, a ich rodowód jest wcześniejszy od podziałów plemion słowiańskich.

<sup>208</sup> Patrz: *Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка*, Leningrad 1979 (w skrócie stosowanym w literaturze fachowej – CYC). Źródło internetowe: <http://www.ruthenia.ru/folklore/sus/index.htm> (16.12.2013).

<sup>209</sup> E. Померанцева, *Русская народная сказка...*, op. cit., s. 62.

(pasierbica wyrusza do Baby Jagi po ogień, pomaga jej magiczna kukielka pobłogosławiona przez matkę). W kulturze rosyjskiej i światowej<sup>210</sup>, dzięki adaptacjom literackim i filmowym, a także niezapomnianym ilustracjom Iwana Biblina<sup>211</sup> na stałe obecne są również takie bajki czarodziejskie jak: *Pióro Finista jasnego sokola*, *Królowna-żaba*, *Biała Kaczka*, *Maria Moriewna*, *Siostrzyczka Alonuszka i braciszek Iwanuszka*. *Morożko* oraz *Bezręka* (*Безручка*).

Byłoby jednak nadużyciem stwierdzenie, że świat zna treść rosyjskich bajek. Z całą pewnością najbardziej rozpoznawalne są postaci (Iwan-Głupiec, Maria Moriewna, Baba-Jaga, Kościej Nieśmiertelny, Żmij), a dopiero potem konkretne fabuły. Bohater pozytywny w folklorze różnych narodów może mieć różnorakie realizacje, ale folklor rosyjski niezmiennie na całym świecie kojarzy się z Iwanem – Głupkiem<sup>212</sup> (angl. Iwan the Fool, ros. Иван Дурак, Емелия Дурак<sup>213</sup>). Jest to postać wyjątkowa, gdyż w odróżnieniu od bohaterów wyposażonych w cechy męznego wojownika lub mądrego księcia (taki też w bajkach występuje jako Iwan Carewicz) – jest niedoskonały. Najmłodszy z braci, najgłupszy, często też najbardziej leniwy (np. Iwan wylegujący się na piecu) posiada jednak dobre serce i wrażliwość. Uosabia przy tym wady i zalety prostego chłopca – pije, nie dba o czystość i porządek, jest pasywny, ale jak zauważa Andriej Siniawski, przy tym prostoduszny i prawdziwy, dlatego wzbudza powszechną sympatię<sup>214</sup>. Ponieważ wszystko robi *no-дурацки*, działa wbrew logice i obyczajom, można go określić również jako postać uosabiającą ducha ludowego (bachtinowskiego) karnawału – wzbudza śmiech jednocześnie wskazując na rzeczy poważne i święte. Dlatego Iwan-Głupiec równie często co w bajkach magicznych, pojawia się jako bohater bajek obyczajowych i anegdotycznych. Kontrastuje w nich z wyśmiewanymi i krytykowanymi bogaczami, popami, sędziami itp. W bajkach magicznych Iwan-Głupiec osiąga sukces dzięki dobroci serca i instynktowi, który nakazuje mu zaufać losowi. Na tym właśnie polega jego pasywność – nie polega na sobie, na ludzkich umiejętnościach i zaletach, lecz na sile wyższej<sup>215</sup>. W zależności od interpretacji może być nią siła magiczna, boska lub po prostu siła natury.

В основе этих алогичных представлений, действует определенная логика. Почему «Бог дураков любит»? Во-первых, потому, что Дураку уже никто и ничто не может помочь. И сам себе он уже не в силах помочь. Остается одна надежда: на Божью помощь. Во-вторых, Дурак к этой помощи исполнен необыкновенного доверия. Дурак не доверяет – ни разуму, ни органам чувств, ни жизненному опыту, ни наставлениям старших. Зато дурак, как никто другой доверяет Высшей силе. Он ей – открыт<sup>216</sup>.

<sup>210</sup> Baśnie rosyjskie wydawane są na całym świecie. Najważniejsze polskie wydania to: I. Karnauchowa, *Najcudniejsza Piękność*, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, Warszawa 1952; *Czarodziejskie baśnie: rosyjskie baśnie ludowe*, tłum. J. Miecugow, Warszawa-Moskwa 1990; *Rosyjskie bajki ludowe ze zbioru Aleksandra Afanasjewa*, opr. R. Łużny, wyb. H. Kowalska, Kraków 2001. Niektóre z motywów i postaci z rosyjskiego folkloru bajkowego spopularyzowane w mediach (Żar-ptak, Iwan Głupiec, piękna dziewczyna w sarafanie, Baba-Jaga) stały się symbolami rosyjskości czy też słowiańskości. Obrazy funkcjonujące w kulturze światowej, a kojarzone z rosyjskim folklorem wyróżnia baśniowa kolorystyka, elementy stroju i architektury ludowej.

<sup>211</sup> Iwan Bilibin (1872-1942) – malarz, ilustrator i scenograf rosyjski. Inspiracje czerpał między innymi z tradycyjnego malarstwa japońskiego. Wypracował charakterystyczny styl dekoracyjny, pełen ekspresji, inspirowany staroruską ornamentyką i paletą barw. Ilustrował baśnie rosyjskie, był twórcą scenografii do bajkowych dramatów, sztuk i oper o tematyce historycznej.

<sup>212</sup> W polskim folklorze Iwan Durak najczęściej występuje jako Głupi Jaś.

<sup>213</sup> Jemelia Durak jest bohaterem jednej z najbardziej znanych bajek realizujących typ Iwana-Głupca – *По иуцьему велению*.

<sup>214</sup> А. Синявский, *Очерк русской...*, op. cit., s. 18.

<sup>215</sup> Bruno Bettelheim przyglądając się postaci Głuptaska z niemieckiej baśni ludowej *Trzy piórka* dochodzi do wniosku, że kierujący się intuicją i sercem bohater, jawi się jako osobowość bardziej zintegrowana w odróżnieniu od racjonalnie postępujących starszych braci. Głuptasek dopuszcza do siebie to, co nieświadome i dlatego z prób przed nim postawionych wychodzi zwycięsko. Sam intelekt okazuje się niewystarczający, by osiągnąć w baśni sukces. Patrz: B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne...*, op. cit., s. 178-181.

<sup>216</sup> А. Синявский, *Очерк русской...*, op. cit., s.19.

W świecie rosyjskich bajek ludowych archetyp pozytywnego bohatera realizują również postaci kobiece: służąca u Baby Jagi Piękna Wasylisa, wojownicza Maria Moriewna, która wykradła Kościejowi magiczną chustę czy Alonuszka szukająca brata. Bohaterki zupełnie odwrotnie niż Iwan-Durak wykazują się odwagą, mądrością, dobrocią i poprzez aktywne działanie osiągają sukces. Silne i piękne postaci kobiece pojawiające się w folklorze rosyjskim częściej aniżeli w bajkach innych narodów, są odbiciem rozpowszechnionego wśród Słowian kultu Matki Ziemi (Mokoszy) i reliktem matriarchatu<sup>217</sup>, o czym wspomina między innymi Jelena Pomierancewa. Postaci kobiece nawet jeśli nie wypełniają funkcji głównego bohatera, to się nim opiekują lub pomagają w osiągnięciu celu. Wasylisa Mądra, córka Kościeja Nieśmiertelnego ze znanej bajki o królewnie zaklętej w żabkę, pomaga swemu mężowi Iwanowi Carewiczowi wypełnić polecenia cara. Udaje się jej to dzięki magicznym zdolnościom i niezwykłej mądrości, za co „zmarginalizowana” została przez ojca: „Василса Премудрая хитрей и мудрей своего отца родилась. Он за то и осерчал на нее и велел три года лягушкою быть”<sup>218</sup>.

Do postaci kobiecych uosabiających dawną kulturę matriarchatu należy również zaliczyć najbardziej rozpoznawalną obok Iwana-Głupca bohaterkę rosyjskiego (słowiańskiego) folkloru – Babę Jagę (angl. Baba Yaga, ros. Баба Яга). Uosabia zło, idące w parze z mądrością (wiedźma) i okrucieństwem (por. pol. baba-jędza). Badacze upatrują w jej postaci echa kultu leśnej bogini władającej zwierzętami i kontaktującej się ze światem zmarłych<sup>219</sup>. Baba Jaga z bajek rosyjskich zamieszkuje w głębi lasu chatkę na kurzej nóżce, obsypanej ludzkimi kośćmi. Jest przedstawiana jako brzydka, garbata starucha (Баба Яга – „костяная нога”), posiadająca magiczne zdolności. Podczas badania bajkowych tekstów Władimir Propp zaobserwował, że Baba Jaga mogła występować w trzech funkcjach – jako pomocnica bohatera lub osoba wyposażająca go w magiczny przedmiot (ros. дарительница), jako porywaczka dzieci (ros. похитительница) oraz w charakterze wojowniczkę (ros. Баба-Яга – воительница) walczącej z bohaterem na śmierć i życie<sup>220</sup>. Przy czym najczęściej wypełniała tę ostatnią rolę – antagonisty głównego bohatera, którego zamierzała pojmać, aby upiec i zjeść. Z kolei jednym z najbardziej rozpowszechnionych motywów w bajkach rosyjskich jest służba u Baby Jagi. Polecenia staruchy zawsze wydają się nie do wykonania, jedynie dzięki magicznym pomocnikom lub przedmiotom bohaterowi udaje się ją przechytryć. Dla porównania dodam, iż folklor zachodniej Europy zna postać czarownicy (ang. witch, ros. ведьма), czyli kobiety zajmującej się czarną, szatańską magią oraz dobrej wróżki (ang. fairy)<sup>221</sup>. Działania tych postaci tożsame są z funkcjami, jakie w bajkach magicznych wypełnia słowiańska Baba Jaga. W niektórych bajkach, jak np. w baśni o Jasiu i Małgosi, czarownica i Baba Jaga posiadają nawet takie same cechy zewnętrzne oraz atrybuty (domek w lesie, garbaty nos, drewniany

<sup>217</sup> Е. Померанцева, *Русская народная...*, op. cit., s. 58.

<sup>218</sup> *Царевна-лягушка* (267), [w:] *Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах*, t. 2, Москва 1957-1958.

<sup>219</sup> А. Сзыjewski, *Religia Słowian*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2004, s. 181.

<sup>220</sup> В.Я. Пропп, *Исторические корни...*, op. cit., s. 146-202. Babie Jadze poświęcony jest cały trzeci rozdział książki, zatytułowany *Таинственный лес*.

<sup>221</sup> Przekonującą interpretację postaci czarownicy i wróżki przedstawił Pierre Péju. Według niego „czarownica” – to kobieta zepchnięta na margines społeczeństwa ze względu na swoją inność i wiedzę. Przybywając w lesie, który stanowi miejsce wygnania, będąc blisko natury staje się jej częścią (rozumie mowę zwierząt i roślin). Postać „wróżki” w baśniach posiada odmienną genezę, wywodzi się z radykalnej potrzeby zmiany ludzkiego losu. Jej cechą jest piękno, ponadto wymyka się tradycyjnym kobiecym rolom społecznym – posiada cechy kobiety i dziecka jednocześnie. Obraz wróżki znajduje źródło w wierzeniach religijnych związanych z przeznaczeniem, a uosabianych przez greckie Mojry, kobiety – akuszerki, prządki itd. Patrz: P. Péju, *Dziewczynka w baśniowym lesie...*, op. cit., s. 145-157.

kostur, bliski związek z przyrodą), w innych bywa, że całkowicie odmienne<sup>222</sup> (latanie na miotle, sabaty czarownic, szklana kula, lustro, czarny kot).

Funkcję antagonisty bohatera rosyjskiej bajki magicznej równie często, co Baba-Jaga wypełnia Kościej Nieśmiertelny (ros. Кащей Бессмертный). Przedstawiany bywa jako chudy starzec lub żywy szkielet na magicznym rumaku, który strzeże niezliczonych skarbów oraz żywej i martwej wody. Kościej posiadał magiczne moce i mógł przybierać postać zwierzęcia i był prawie nieśmiertelny: „Моя смерть далече: на море на океане есть остров, на том острове дуб стоит, под дубом сундук зарыт, в сундуке – заяц, в зайце – утка, в утке – яйцо, а в яйце – смерть моя”<sup>223</sup>. W niektórych wariantach w jajku jest jeszcze igła<sup>224</sup>, na czubku której znajduje się śmierć czarownika. Większość atrybutów tej postaci ma korzenie w mitologii dawnych Słowian i związana jest z symboliką śmierci (najczęściej etymologię imienia Kościej wyprowadza się od słowa „kost” – *тот кто сеет кости*). Andriej Stiepanow w *Słowniku kultury rosyjskiej* upatruje możliwych związków bohatera bajkowego z rzeczywistym pierwowzorem – plemiennym szamanem, który przewodził obrzędowi „siania kości” (zakopywania kości)<sup>225</sup>. Baba Jaga, Kościej i Żmij (ros. Змей, pol. smok) tworzą trójkę najpopularniejszych antagonistów pozytywnego bohatera słowiańskiej baśni. Postać Żmija rozpowszechniona w folklorze rosyjskim ma swojego odpowiednika w polskiej bajce ludowej – a jest nim smok. Jak dowodzą badacze, mitologiczny rodowód i charakterystyka obu postaci świadczą o ich tożsamości<sup>226</sup>. Żmij Gorynych, trójgłowy smok-wąż, to antybohater byliny *Добрыня и Змей* oraz licznych bajek, np.: *Чудесная рубашка, Золотой конь, Зверуное молоко, Сказка о Василисе золотой косе, непокрытой красе, и об Иване-Горохе*. Nieodłącznymi atrybutami tej demonicznej postaci jest umiejętność latania i miotania ogniem. Żmij posiada wiele głów (trzy lub wielokrotności tej liczby), które bohater musi ściąć, by go pokonać.

W zmaganiach ze złem pomaga bohaterowi świat zwierząt – w rosyjskich bajkach magicznych funkcję magicznego pomocnika i donatora pełnią najczęściej: szczupak, pies, niedźwiedź, jastrząb, rak, wilk, sokół i wiele innych zwierząt dzikich (łabędź, lis, sowa) oraz domowych (kot, baran). Są to zwierzęta występujące w świecie rzeczywistym w przeciwieństwie do jednego z najbardziej rozpoznawalnych obrazów-symboli rosyjskiej bajki – magicznego Ognistego Ptaka (ang. Firebird, ros. Жар-птица, cz. Ptak Ohnivak). Żar-Ptak, choć nie pełni w bajkach żadnej funkcji na stałe zapisał się w kulturze i utożsamiany jest wyłącznie z baśnią rosyjską. Jego schwytanie bywa jednym z zadań, z którym przychodzi zmierzyć się bohaterowi. Na przykład w bajce *O Iwanie Carewiczu, Żar-Ptaku i szarym wilku* baśniowy ptak kradnie złote jabłka z jabłoni cara. Próbuje go schwycić najmłodszy syn cara, ale ptakowi udaje się odlecieć,

<sup>222</sup> Obecność postaci czarownicy w baśniach zachodniej Europy koresponduje z faktami historycznymi. Kobiety zajmujące się niezrozumiałymi dla ogółu lub niepochwalanymi przez kościół czynnościami (zielarstwem, medycyną itp.) były prześladowane i oskarżane o czary, co najczęściej kończyło się spaleniem na stosie. Polowanie na czarownice trwało do XVIII wieku, a wydarzenia te wywarły ogromny wpływ na świadomości prostych ludzi, co następnie znalazło odbicie w folklorze. Czarownice były nierzadko przedstawiane jako oblubienice diabła związane ze sferą ciemności, śmierci i seksualności.

<sup>223</sup> Cytat pochodzi z bajki *Кощей Бессмертный: [Сказка] № 157*, [w:] *Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т.*, Москва 1984-1985, t. 1, s. 288-295.

<sup>224</sup> W kulturze ludowej igła pełni funkcje talizmanu i jednocześnie narzędzia walki. Postać igły mogły przyjmować wiedźmy i czarodziejki. Н. Кротова, *Как убить Кощея бессмертного? (культурно-мифологическое значение атрибутов смерти сказочного персонажа)*. Źródło internetowe: <http://www.ruthenia.ru/folklore/krotova2.htm> (10.10.2015).

<sup>225</sup> Patrz hasło *Кащей Бессмертный*, [w:] Ю. С. Степанов, *Константы. Словарь русской культуры*, Москва 1997, s. 84.

<sup>226</sup> Violetta Wróblewska wskazuje na demoniczne pochodzenia symbolu smoka oraz węża (Żmija) w bajkach ludowych. W baśniach występują najczęściej jako istoty uosabiające zło, porywające lub zjadające ludzi, zamieszkuje miejsca odosobnione – jamy, jaskinie. Demoniczny charakter postaci utrwalony został przez Kościół propagujący wizerunek smoka jako wcielenie Szatana w formie legendy chociażby o Świętym Jerzym (niezwykle popularnej na Rusi). V. Wróblewska, *Smok w tradycji literackiej i ludowej*, [w:] *teżże, Od potworów do znaków pustych. Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Toruń 2014, s. 103-113.

tylko jego ogniste pióro zostaje w rękach Iwana. Motyw ten został przedstawiony na słynnej ilustracji Iwana Billibina. Ognisty Ptak mieszka w dalekiej krainie (w zaświatach), w złotej klatce, a jego pióra mieniające się kolorami złota, czerwieni, srebra lśnią tak, że blask poraża oczy. Niekiedy bywa utożsamiany z mitycznym ptakiem Feniksem i kultem słowiańskich bogów słońca i ognia.

Niezwykła plastyczność bajkowych obrazów oraz ich bliski związek z kolektywną podświadomością, symbolami i archetypami w niej drzemiącymi, to przyczyny stałej obecności wątków i motywów z bajek magicznych w kulturze ludowej. Z czasem, wraz z rozwojem piśmiennictwa na Rusi bajka magiczna funkcjonująca głównie w kręgu twórczości oralnej przenika także do literatury. Narodziny baśni, jako gatunku literackiego to jednak długotrwały i skomplikowany proces. Podobieństwa i różnice pomiędzy gatunkami stały się tematem wielu studiów badawczych, nie ulega jednak wątpliwości, że baśń należy rozpatrywać w kontekście wiedzy o ludowej bajce magicznej, która jak podkreśla Jolanta Ługowska, stała się tworzywem literatury.

#### 4.1.2. Rosyjska baśń literacka – rys historyczny

Jak wiadomo, na Rusi i na całej Słowiańszczyźnie początki literatury związane są z tekstami natury religijnej (kazania, legendy chrześcijańskie) oraz użytkowej (latopisy, kroniki). Cerkiew prawosławna odcinała się od wszelkiego rodzaju twórczości ludowej (bajek, podań, anegdot) jako przejawu kultury nieoficjalnej, związanej z wiarą pogańską<sup>227</sup>. Jednak nie całkiem skutecznie, gdyż już w najważniejszych dziełach literatury staroruskiej, na przykład w *Powieści lat minionych* (ok. 1110-1118 r.) lub *Słowie o wyprawie Igora* (1185 r.) odnajdujemy fragmenty podań, baśni oraz bylin, przy czym z folkloru zaczerpnięte zostały zarówno pojedyncze motywy, jak też całe wątki<sup>228</sup>. Niniejszy rozdział wiele zawdzięcza ustaleniom profesor Elizy Małek z Uniwersytetu Łódzkiego, która prowadzi wykłady na temat rosyjskiej baśni literackiej i analizuje teksty zarówno od strony formalnej, jak i historyczno-literackiej. W skrypcie dla studentów, na który często się powołuję, zaznacza, iż w tekstach staroruskich mogły zaistnieć jedynie pewne elementy bajek, nigdy jednak nie uzyskiwały samodzielnego statusu estetycznego<sup>229</sup>. O początkach baśni literackiej w Rosji można mówić dopiero w XVIII wieku. Wielkie zasługi na tym polu ma Michaił Popow autor *Starożytności słowiańskich* (1770-1771) i opracowania poświęconego mitologii słowiańskiej zatytułowanego *Краткое описание славянского баснословия* (1768). Publikacja ta powstała jako odzew na zainteresowanie czasami prasłowiańskimi widoczne chociażby w pracach Michaiła Łomonosowa, Michaiła Szczerbatowa i Michaiła Czulkowa. Zbiegło się ono w czasie z rosnącą popularnością baśni europejskich (zbiorów baśni Antoine'a Gallanda oraz Charles'a Perraulta) czytanych najpierw w oryginale, a następnie tłumaczonych na język rosyjski. Rodzime, rosyjskie wydanie *Baśni z tysiąca i jednej nocy* w tłumaczeniu Aleksieja Filatowa ukazało się nakładem wydawnictwa

<sup>227</sup> Na temat brutalnej chrystianizacji Słowiańszczyzny i jej skutków wypowiada się Maria Janion w książce *Niesamowita Słowiańszczyzna*. Według polskiej badaczki w wyniku pogardliwej postawy misjonarzy, zwłaszcza łacińskich dla kultury Słowian nastąpiła utrata własnej mitologii – ważnego spoiwa lokalnej wyobraźni. Dlatego obecnie na tle mitologii greckiej, skandynawskiej czy celtyckiej mitologia słowiańska prezentuje się bardzo ubogo. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2006, s. 12-20.

<sup>228</sup> Jako przykład wątku zaczerpniętego z bajek magicznych można podać motyw ucieczki Igora z niewoli, podczas której zmienia się w sokoła i pomagają mu też siły przyrody (rzeka). *Słowo o wyprawie Igora* jest nasycone środkami językowymi zaczerpniętymi z bajek np. stałymi epitetami „чистое поле, синее море”, czy porównaniami „как сокол, как сизый орел”. Wiele źródeł w tym kontekście wspomina o *Placzu Jarosławy*, w którym można dostrzec podobieństwo do ludowych pieśni żałobnych, szczególnie ze względu na obrazy ożywionej przyrody, będącej odbiciem stanu ducha podmiotu mówiącego. Z kolei *Powieść lat minionych* (latopis X-XIII w.) obfituje w wątki i obrazy ze staroruskich bylin oraz ludowych opowieści epickich, obecne są w niej liczne potrójenia oraz opisy dawnych słowiańskich obrzędów.

<sup>229</sup> Э. Малёк, *Русская литературная сказка. Материалы к спецкурсу*, Лодзь 2010. Skrypt jest dostępny w pliku tekstowym. Źródło internetowe: [www.rusinst.uni.lodz.pl/pliki/bajka.doc](http://www.rusinst.uni.lodz.pl/pliki/bajka.doc) (10.10.2015).

Uniwersytetu Moskiewskiego w latach 1763-1774, a w roku 1768, również w Moskwie, wydano dziewięć baśni Charles'a Perraulta, których rosyjski tytuł brzmiał: *Сказки о волшебницах с нравоучениями, переведены с французского*.

Kolejnym etapem rozwoju rosyjskiej baśni literackiej było uformowanie się baśni jako samodzielnego gatunku literackiego oraz powstanie baśni autorskiej. Pod koniec XVIII<sup>230</sup> wieku zaczynają pojawiać się anonimowe i autorskie bajki w oddzielnych wydaniach oraz zbiorach, bazujące na materiale folklorystycznym. W formie samodzielnych książeczek zostały wydane między innymi: *Сказка о царевице Хлопе* (1781) autorstwa Katarzyny II oraz *Прекрасная царевна и счастливый карла. Старинная сказка или Новая карикатура* (1792) Nikołaja Karamzina. Z kolei najślawniejsze zbiory baśni literackich tego okresu to: *Русские сказки* i *Вечерние часы, или Древние сказки славян древлянских* (1787-1788) opracowane przez Wasilija Lowszyna oraz stylizowany na tekst folkloru anonimowy zbiór zatytułowany *Лекарство от задумчивости и бессонницы, или Настоящие русские сказки*, (1786). Baśń zaczęła również przenikać do innych sztuk, warto wspomnieć chociażby opery Dmitrija Gorczakowa. Najśłynniejsza *Баба-яга* miała premierę w 1786 roku, sławę zyskały również oparte na motywach *Baśni z tysiąca i jednej nocy* – *Калиф на час* i *Счастливая Тоня*. Koniec XVIII i początek XIX wieku przynosi baśniowe lub bylinowo-baśniowe poematy, wśród nich znajdują się *Ilja Muromiec* Nikołaja Karamzina, *Dobrynia* Nikołaja Lwowa czy *Bowa* Aleksandra Radiszczewa. Właśnie w tych utworach historycy rosyjskiej baśni literackiej nie bez racji upatrują zapowiedzi romantycznej baśni wierszem<sup>231</sup>.

Wiek XIX, który Eliza Małek nazywa wiekiem „bajarzy”, to epoka baśni romantycznej pojawiającej się w twórczości największych pisarzy rosyjskich – Aleksandra Puszkina, Wasilija Żukowskiego, Pawła Jerszowa oraz Nikołaja Gogola. Zainspirowani lekturą europejskich romantyków – niesamowitych opowieści E.T. Hoffmana i dramatów Johanna Wolfganga Goethego, tudzież na fali romantycznej fascynacji ludowością autorzy ci chętnie sięgają do wątków z rosyjskiego folkloru, jak i zapożyczonych od zachodnich baśniopisarzy (baśnie Charlesa Perraulta, baśnie arabskie ze zbioru Gallanda). Zainteresowanie folklorem, tym co tajemnicze, pogańskie, inne – zaowocowało również intensywnym rozwojem badań etnograficznych oraz folklorystyki, których rezultatem były między innymi przełomowe prace braci Wilhelma i Jakoba Grimmów oraz powstanie szkoły mitologicznej. Na gruncie rosyjskim za prekursorów folklorystyki uznaje się Aleksandra Afanasjewa (1826-1871) oraz Aleksandra Wiesielowskiego (1838-1906). Jeśli mowa o Aleksandrze Puszkynie, to powszechnie wiadomo, że znał rodzimą twórczość ludową, co zawdzięczał przede wszystkim wywodzącej się z ludu niani – Arinie Rodionownie. Na podstawie wątków ludowych bajek osnuta została baśń *Сказка о царе Салтане* oraz fabuła poematu *Руслан и Людмила*. Tymczasem w pozostałych bajkach Puszkina, na przykład w tekstach *Сказка о рыбаке и рыбке* lub bajce zatytułowanej *Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях* wyraźnie zaznaczają się wpływy baśni Wilhelma i Jakoba Grimmów. Niemieccy folklorysty nie tylko zebrali bogaty materiał etnograficzny (baśnie, podania, legendy, mity, opowieści), zapisali i zbadali, ale stali się twórcami jednego z najdonioślejszych dzieł XIX i XX wieku<sup>232</sup>. Baśnie dla domu i rodziny – *Kinder und Hausmärchen* (t. 1. 1812, t. 2. 1815) zainspirowały wiele pokoleń artystów

<sup>230</sup> Bajki z tego okresu zostały zebrane i wydane w antologii pt. *Цветок папоротника. Сказки русских писателей XVII-XVIII веков*, Москва 1990.

<sup>231</sup> Э. Малък, *Русская литературная сказка...*, op. cit. Źródło internetowe: [www.rusinst.uni.lodz.pl/pliki/bajka.doc](http://www.rusinst.uni.lodz.pl/pliki/bajka.doc) (10.10.2015).

<sup>232</sup> Wersje baśni zaprezentowane przez braci Grimm (na przykład, *O czerwonym Kapurku*) różniły się niekiedy od baśni znanych wcześniej w wersji Charles'a Perrault. Francuski bajkopisarz miał tendencje do nadinterpretacji i w myśl oświeceniowej filozofii utylitaryzmu, moral stawiał na pierwszym miejscu, z kolei baśnie braci Grimm były bliższe ludowym oryginałom.

wszystkich sztuk i naukowców różnych dziedzin (etnologia, folklorystyka, psychoanaliza, literaturoznawstwo). Pełny rosyjski przekład baśni braci Grimm (ros. *Детские и семейные сказки*) został ukończony dopiero w latach 1863-1864<sup>233</sup>. Wcześniej jednak krążyły one w pojedynczych wydaniach (dwie z nich – *Мильи Роланд и девица Ясный Цвет* i *Царевна-шитошник* przetłumaczył Wasilij Żukowski<sup>234</sup>) czasem również w formie ustnych opowieści, by ponownie przeniknąć do literatury. Za sprawą pisarzy romantycznych epicki gatunek baśni zyskał liryczne (baśnie wierszem) lub dramatyczne oblicze (baśnie dramaty), synkretyczną formę (ballady) oraz bogate obrazowanie. Wyjątkowym przykładem nowatorskiego podejścia do materiału baśniowego jest prozatorska twórczość Mikołaja Gogola. W debiutanckim zbiorze opowiadań *Вечера на хуторе близ Диканьки* (1831-1832), a także w powieści *Вий* (1835) obecne są wątki zaczerpnięte z ukraińskiego folkloru, postaci z wierzeń pogańskich, ale przede wszystkim autorskie motywy fantastyczne. Autor takich znakomitych opowiadań, jak *Нос* czy *Шинель* uwalnia fantastykę od baśniowej cudowności, wprowadza elementy absurdu i grozy oraz nadaje jej charakter satyryczny.

Wraz z ukazaniem się w 1826 roku w magazynie dla dzieci „Детский собеседник” wspomnianych wyżej dwóch baśni braci Grimm w przekładzie Wasylija Żukowskiego, dokonała się jeszcze jedna istotna zmiana w literaturze rosyjskiej – pojawił się dziecięcy czytelnik. Druk baśniowych tekstów w czasopiśmie dla dzieci to fakt o tyle istotny, iż do tej pory baśnie na gruncie literatury rosyjskiej dedykowane były raczej dorosłemu czytelnikowi (inaczej niż bajki o zwierzętach czy dydaktyczne powiastki).

Znamienne, że wszystkie teksty XVIII wieku, które zostały określone jako „baśnie”, „opowieści baśniowe” czy „opowieści-baśnie”, „baśnie sceniczne”, „baśnie-poematy” itd., były przeznaczone dla czytelnika dorosłego (dziecięcego adresata wymienia się tylko w dwujęzycznym wydaniu bajek Perraulta z 1795 r., dla wnuka, choć nie tylko dla niego, pisała swe baśnie Katarzyna II), a celem autorów było dostarczenie czytelnikowi zabawnej lektury, lektury, która mogła rozpedzić nudę i wywołać radosne podniecenie<sup>235</sup>.

Pierwszą rosyjską publikacją przeznaczoną specjalnie dla dzieci była magiczna opowieść *Черная курица, или Подземные жители* (1829) Antoniego Pogorielskiego. *Baśń o Czarnej Kurze*<sup>236</sup> została napisana dla siostrzeńca pisarza – Aleksieja Tołstoja i to właśnie jego autor uczynił bohaterem bajki. Utwór był nowatorski z kilku względów: przede wszystkim był to jeden z pierwszych tekstów o dzieciństwie i z dziecięcym bohaterem, po drugie, autor dokonał oryginalnych transformacji (a nie jedynie adaptacji) baśniowych motywów i postaci<sup>237</sup>. Do kanonu literatury dziecięcej czasów rosyjskiego romantyzmu weszła także znakomita

<sup>233</sup> Uchodzące za klasyczne rosyjskie wydanie baśni braci Grimm ukazało się dopiero w 1893 roku w Petersburgu pod redakcją Piotra Polewoja. Patrz: Братья Гримм, *Детские и семейные сказки* (*Kinder und Hausmärchen*, 1812-1815), перевод под редакцией Петра Николаевича Полевого (1839-1902), иллюстр. Ф. Грот-Иоганном и Р. Лейнвебером, СПб, 1893; *Сказки, собранные братьями Гриммами*, СПб, 1895).

<sup>234</sup> Wasilij Żukowski jest również autorem wielu baśni i bajek. Obok tych inspirowanych rosyjskim folklorem (*Сказка о царе Берендее, о сыне его Иване-царевиче, о хитростях Коцея Бессмертного и о премудрости Марьи-царевны, Коцеевой дочери*) w jego dorobku znajdują się opracowania tekstów zachodnich baśni, głównie ze zbioru Charlesa Perraulta, np.: *Śpiąca Królewna, Kot w butach i Tulipanowe drzewo*.

<sup>235</sup> Э. Малэк, *Русская литературная...*, op.cit., s. 11.

<sup>236</sup> Niedawno w Polsce ukazał się zbiór baśni rosyjskich klasyków – Aleksandra Puszkina, Antoniego Czechowa i Mikołaja Gogola oraz Antoniego Pogorielskiego (opowiadanie tytułowe) w tłumaczeniu znakomitych polskich pisarzy m.in. Juliana Tuwima i Jana Brzechwy. Patrz: *Czarna kura. Baśnie rosyjskie*, praca zbiorowa, Wydawnictwo Media Rodzina, Poznań 2012.

<sup>237</sup> О. Тиманова, *Мифопоэтические контексты «волшебной повести» Антония Погорельского „Черная курица, или Подземные жители”*, [w:] Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина, СПб 2008, nr 4 (16), s. 19-27.

wierszowana baśń Pawła Jerszowa o Koniku Garbusku – *Конёк-Горбунок* (1834). Przeznaczona dla dzieci okazała się jednak utworem z „drugim dnem” i od początku wzbudzała kontrowersje wśród krytyków. Autor podejrzewany był o plagiat (ponoć ludowa wersja została autorowi opowiedziana przez Aleksandra Puszkina)<sup>238</sup>, a sam tekst był kilkakrotnie poddawany cenzurze<sup>239</sup>. Specjalnie do dzieci swoje baśnie zaadresował również inny poeta epoki romantyzmu – Włodzimierz Odojewski. W latach 30. i 40. XIX wieku napisał szereg bajek satyrycznych i baśni zebranych w zbioru: *Детская книжка для воскресных дней* (1835) oraz *Сказки и повести для детей дедушки Ирины* (1841).

Zmiana w podejściu pisarzy do dziecięcego czytelnika i do twórczości dla niego przeznaczonej dokonała się na płaszczyźnie romantycznej filozofii. Wspominałam o fascynacji folklorem i bajką jako podstawowym gatunkiem twórczości ludowej, ale istotną rolę odgrywa też przeświadczenie o potrzebie powrotu do dzieciństwa. Tęsknota za dzieciństwem jako stanem wiecznej szczęśliwości – przedrefleksyjnym „teraz” jest charakterystyczna dla twórczości wielu romantyków, widoczna również u poetów metafizycznych, ale przede wszystkim bliska przedstawicielom dwudziestowiecznej europejskiej i rosyjskiej awangardy (dadaizm, surrealizm, James Joyce, Marcel Proust, Oberiu). Jerzy Cieślowski konstatuje: „Dziecko żyje w czasie teraźniejszym, w wiecznym t e r a z. Nie posiada świadomości wczoraj i jutro jako odmiennych porządków temporalnych. Żyje w czasie unieruchomionym, zatrzymanym, który we wszystkich wyobrażeniach antropologicznych był czasem R a j u”<sup>240</sup>. Warto zauważyć, że właśnie bycie poza czasem, nieuwzględnianie dat i pór roku jest jedną z cech charakterystycznych dla bajki magicznej i analogicznie baśni literackiej. Posiada ona zamkniętą temporalną strukturę, wydarzenia mają zarówno swój początek (dawno dawno temu), jak też koniec w nieokreśloności (żyli długo i szczęśliwie). Stąd zapewne wynika łatwość, z jaką dzieci wchodzą w świat baśni i przyswajają jej treści.

Skierowanie baśni do dziecięcego czytelnika miało dobre i złe strony. Niewątpliwie wspomogło szybki rozwój literatury dziecięcej, gdyż autorskie adaptacje baśni cieszyły się ogromną popularnością i stały się ulubionymi tekstami dzieci. Jednakże był to również początek infantylizacji tekstów baśniowych. Zaczęto eksponować ich walory dydaktyczne i pedagogiczne, upraszczać fabułę, unikać scen niejednoznacznych lub okrutnych. Realizm w literaturze rosyjskiej drugiej połowy XIX wieku przypieczętował podział na literaturę dla dorosłych i dla dzieci, przy czym obok dydaktyzmu, fantastyka i baśniowość były cechami tej drugiej. Należy jednak odnotować, iż baśnie wybitnych pisarzy, nawet jeśli adresowane były do dzieci i pełniły głównie funkcję dydaktyczną, prezentowały tak wysoki poziom artystyczny, iż weszły do kanonu nie tylko literatury rosyjskiej, lecz i światowej. Przykładem może być utwór Siergieja Aksakowa *Czerwony kwiatusek* (*Аленький цветочек*), liczne adaptacje rosyjskich bajek ludowych autorstwa Lwa Tołstoja czy baśń Fiodora Dostojewskiego *Мальчик у Христа на елке*.

<sup>238</sup> Nieprzychylną recenzję Wissariona Bielińskiego można przeczytać w elektronicznej bibliotece. Źródło internetowe: [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_1400.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1400.shtml) (03.04.2014).

<sup>239</sup> W 1934 roku ocenzurowano fragmenty satyryczne w bajce *Konik-Garbusek* rzekomo skierowane przeciwko cerkwi. Jeszcze wcześniej, bo w 1922 roku władze bolszewickie zakazały druku ze względu na fragment mówiący o czci poddanych wobec cara, a w roku 1934 roku w głównym bohaterze cenzorzy dopatrzili się pozytywnego obrazu kułaka. Cytaty, które zaniepokoiły cenzurę, przytacza na swoim blogu Władimir Bołotin. Źródło internetowe: <http://5pages.net/2009/03/18/progorbatogo-konja/> (10.10.2015).

<sup>240</sup> J. Cieślowski, *Literatura osobna...*, op. cit., s. 46.



#### 4.1.3. Dwudziestowieczna baśń literacka w Rosji

Przełom XIX i XX wieku to w literaturze modernistycznej Europy okres burzliwych przemian i eksperymentów. Również w Rosji Srebrny Wiek, który wydał wybitnych poetów i pisarzy, jest czasem ewolucji myśli filozoficznej i literaturoznawczej. Klimat epoki, związany z nim umysłowy ferment i pęd do nowatorstwa znamionuje szybką ewolucję baśni literackiej i to na wielu płaszczyznach. Po pierwsze, baśń z utworu, który jest literacką adaptacją wątków ludowych, przekształciła się w autorski tekst, oryginalny pod względem treści i rozwiązań artystycznych. Zmiana ta spowodowała, że gatunek bajki literackiej uniezależnił się od ludowego pierwowzoru, choć należy podkreślić, że nadal w odniesieniu do niego był definiowany. Powszechnym stało się zapoczątkowane przez Mikołaja Gogoła uwolnienie wyobraźni pisarza w sferze fantastyki. Baśń literacka zmienia się w formie i w treści. Tematyka, przestrzeń, postaci podlegają uwspółcześnieniu, stając się tym samym bliższymi czytelnikowi. Wydawało by się, że cechy formalne baśni w zasadzie pozostają takie same (epickość, ludyczność, cudowność), jednakże, jak się okazuje, wszystkie gatunki bajkowe ulegają wewnętrznym przekształceniom. Następuje przemieszanie cech genologicznych (np. baśni w niektórych realizacjach mogła zyskać elementy komiczne, ukazywać zwierzęcych bohaterów czy sens metaforyczny charakterystyczny dla bajek zwierzęcych i alegorycznych). W następnej kolejności dochodziło do syntezy w obrębie rodzajów literackich (epika+liryka, epika+dramat) czy innych gatunków (powieść-baśń, opowiadanie fantastyczne itp.). Synkretyzm gatunkowy baśni zapoczątkowany przez romantyków, a powszechny w literaturze modernizmu, stał się szybko podstawową właściwością dwudziestowiecznej i współczesnej bajki literackiej (сказки), dlatego Mark Lipowiecki słusznie zauważa, iż w XX wieku stała się ona „многожанровым (pol. wielogatunkowym – P. W.-W.) видом литературы”<sup>241</sup>.

Bajki Srebrnego Wieku stanowią w wielu aspektach kontynuację zainteresowań pisarzy romantycznych (ludowość, mitologia, dziecięcość), wzbogacone zostały jednakże o filozoficzny kontekst modernizmu z jego pesymizmem, poczuciem końca czasów i wyobcowaniem jednostki, co potwierdzają słowa Lubow Owczinnikowej: „Сказки писателей серебряного века отразили особенности литературы этого времени: ощущение рубежа, чувство нестабильности, хрупкости привычных ценностей, неоромантическую эстетику тайны, чуда, символизм, стремление к созданию нового искусства с одновременной ориентацией на многие традиции”<sup>242</sup>. Baśń, słowiańska mitologia, chrześcijańskie legendy, zostają wykorzystane jako materiał poetycki w twórczości symbolistów (Konstanty Balmont, Andriej Bielyj, Wiaczesław Iwanow, Fiodor Sołogub) i akmeistów rosyjskich (Anna Achmatowa, Marina Cwietajewa), a także w prozatorskich tekstach ekspresjonistów – Leonida Andriejewa i Aleksieja Riemizowa. Powstają cykle bajek dla dzieci np. *Фейные сказки* (1905) Konstantego Balmonta, *Книга сказок* (1905) Fiodora Sołoguba, czy *Посолонь* (1907) Aleksieja Riemizowa. Ostatniego z wymienionych twórców ze względu na liczbę bajkowych tekstów, a także liczne motywy baśniowe w całej twórczości, skazowy charakter narracji czy obecność elementów ludowego karnawału (autorskie maski, figura szuta-skomorocha)

<sup>241</sup> М. Липовецкий, *ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ...*, op. cit. Tekst dostępny w pliku tekstowym. Źródło internetowe: <http://www.studfiles.ru/preview/3828180/> (10.10.2015).

<sup>242</sup> Л. Овчинникова, *Русская литературная сказка XX века...*, op. cit. 11.

można określić mianem głównego twórcy bajek Srebrnego Wieku<sup>243</sup>. Z kolei czasy rewolucji październikowej i wojny domowej w Rosji oraz entuzjazm dużej części inteligencji dla nadchodzących zmian zostały utrwalone w baśniowej formie w wyjątkowej powieści-bajce Jurija Oleszy *Trzech grubasów* (*Три толстяка* 1924, publ. 1928). Wprawdzie dedykowana została dziecięcemu czytelnikowi, lecz obok *Zawiszi* rozpatruje się ją w kontekście najważniejszych utworów pisarza i wybitnych tekstów rosyjskiego modernizmu<sup>244</sup>.

Lata socrealizmu to bujny rozwój literatury dla dzieci – propagandowej i dydaktycznej, której baśń stanowi nieodłączną część. Po walce ideologicznej jaka miała miejsce w latach 1920-1930, kiedy to debatowano nad szkodliwością bajki oraz baśni<sup>245</sup>, w 1933 roku postanowieniem Komitetu Centralnego (nie bez wpływu Nadzieży Krupskiej pełniącej wówczas funkcję zastępcy Ludowego Komisarza Oświaty) władze partii uznali bajkę za jeden z gatunków niezbędnych w edukacji sowieckich dzieci i powołali do życia wydawnictwo „Детская литература”<sup>246</sup>. W tekście postanowienia czytamy: „Сокровища русской и зарубежной классики, фольклор и литературное наследие братских народов советской страны и лучшие произведения современных авторов – все это должно стать достоянием маленьких граждан социалистического общества, раздвинуть их духовные горизонты”<sup>247</sup>. Odtąd literatura dziecięca stała się oficjalnie jeszcze jednym sposobem ideologizacji społeczeństwa, narzędziem, przy pomocy którego wychowywano kolejne pokolenia ludzi radzieckich. Bajka oraz baśń musiały zatem zostać podporządkowane wytycznym socrealistycznej literatury. Pierwszeństwo zyskały teksty literackie i adaptacje w obrębie innych sztuk (np. filmowe, teatralne) nawiązujące do rosyjskiego folkloru, przy czym należało eksponować konflikty klasowe. Szczególnie popularne były te bajkowe gatunki, który niosły ze sobą treści dydaktyczne (bajka zwierzęca), bądź były bliskie politycznej linii partii (bajki satyryczno-obyczajowe). Nie sposób jednak nie wspomnieć, że mimo uprawianej w ramach literatury dziecięcej propagandy

---

<sup>243</sup> Bajki poetów Srebrnego Wieku zostały zebrane w antologii tekstów i opatrzone wstępem przez Tatiannę Bieregulewą-Dmitriewą. „Обращение писателей Серебряного века к литературной сказке было обусловлено притягательностью эстетики чуда и тайны, свойственной этому жанру, возможностью создать свой миф, проявить изощренность мысли и фантазии. Поиски «новых форм» отразились и на жанре литературной сказки: в творчестве писателей-модернистов он утратил жанровую строгость, смыкался с мифопоэтической фантазией, символично-философской притчей, легендой, новеллой, часто с печатью романтического двоемирия и иронии”. Patrz: Т. Берегулева-Дмитриева, *Чувство таинственной жизни*, [w:] *Сказка Серебряного века*, red. Т. Берегулева-Дмитриева, Москва 1994.

<sup>244</sup> Fabuła powieści, w której biedni mieszkańcy pewnego miasta walczą z trzema despotycznymi grubasami, a bohaterowie (gimnazjalista Tibul, rusznikarz Prospero) przeżywają liczne przygody w drodze do celu, nawiązuje do tradycji powieści awanturkowej. Z kolei elementy fantastyczne (magiczna lalka pomocnica) i przesłanie utworu oparte na konflikcie dobra i zła, odsyłają bezpośrednio do tradycji baśniowej. Powieść *Trzech grubasów* zyskała przychylną reakcję władz bolszewickich, gdyż autor stał wyraźnie po stronie powieściowych rewolucjonistów, zaś w treści utrwał podstawowy konflikt socjalny akcentowany przez literaturę rewolucyjną (walkę klas, konflikt socjalnych przeciwieństw: biedny-bogaty, robotnik-leniuch, głodny-obzarcuch). Jak konstatuje Naum Lejderman, jest to utwór niezwykle, wielopoziomowy i wieloznaczny – od strony formalnej modernistyczny (poetyka bałaganu, clownada, karnawał, groteska, cytaty), a pod względem ideowym romantyczny. Н. Лейдерман, *Драма самоотречения. Юрий Олеши и его роман „Зависть”*, „Ураль” 2008, nr 12. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/ural/2008/12/le.html> (10.02.2014).

<sup>245</sup> W myśl socjalistycznej pedagogiki bajki przesyczone fantastyką i cudownością stały w sprzeczności z ideałami społeczeństwa rewolucyjnego. Utrwały podziały klasowe i miały zły wpływ na wyobraźnię dziecka. Wystarczy wspomnieć tytuły artykułów i manifestów ówczesnych przeciwników bajki, by uchwycić charakter „antybaśniowej kampanii”. Oto niektóre z nich: *Долой всякую сказку!*; *Сказка как фактор классового воспитания*; *Нужна ли сказка пролетарскому ребенку?*; *Мы против сказки*; *О вреде сказок. Настольная книга для работников просвещения трудовой школы* (1922). W tej ostatniej publikacji autor, Władimir Bułgakow, rozpatruje baśnie jako źródło zgorzienia na przykładzie tekstu o Kopciuszku. Szerzej ten temat porusza Anna Kadykało. Patrz: А. Кадьяло, *Гłówne problemy rozwoju rosyjskiej literatury dla dzieci*, [w:] teże, *Дzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*, Kraków 2014, s. 353-386.

<sup>246</sup> Najstarsze profilowane wydawnictwo dla dzieci w Rosji z siedzibą w Moskwie. Istnieje i publikuje do dzisiaj. W redakcji wydawnictwa pracowali między innymi Samuel Marszak, Lidia i Korniej Czukowsky.

<sup>247</sup> Cytuję za stroną internetową wydawnictwa, źródło internetowe: <http://detlit.ru/all/> (10.02.2014).

powstaje w latach 20. i 30. XX wieku wiele wybitnych utworów, które ze względu na walory artystyczne stały się tekstami ponadpokoleniowymi. Myślę tu o u wierszach Włodzimierza Majakowskiego, Samuela Marszaka czy Kornieja Czukowskiego, twórczości grupy Oberiu<sup>248</sup>, a także utalentowanych prozaików – Aleksieja Tolstoja i Aleksandra Wołkowa. Aleksiej Tolstoj jest autorem przygód pajacyka Buratino<sup>249</sup> inspirowanych literacką baśnią Carla Collodiego o Pinokio, Aleksander Wołkow zasłynął rosyjską wersją amerykańskiej baśni o czarnoksiężniku z krainy Oz: *Волшебник изумрудного города* (1939). W przypadku wyżej wymienionych utworów zachodzi zjawisko „podwójnego adresata” (ros. *двадресные сказки*<sup>250</sup>) charakterystyczne dla literatury wysokiej klasy. Teksty adresowane do dzieci stają się tekstami czytаныmi przez dorosłych, jak to miało miejsce z *Alicją w krainie czarów* Lewisa Carolla.

Przy okazji twórczości dla dzieci, względem której cenzura była zdecydowanie bardziej łagodna, w latach 30. XX wieku powstaje wiele wybitnych baśni literackich, niekoniecznie przeznaczonych dla dziecięcego czytelnika. Wirtuozeria, z jaką pisarze uprawiali twórczość dla dzieci, wpłynęła na popularność gatunku baśni literackiej, która stała się jednym ze sposobów mówienia o rzeczach zakazanych. Jelena Kowtun nazywa to zjawisko „polityzacją” baśni<sup>251</sup>. Wtórąje tym samym spostrzeżeniom Julii Podlubnowej:

Популярность жанра сказки в 1930-1940-е годы в советской литературе объясняется помимо созвучности в эпохе и легитимизации жанра в детской литературе и иными причинами. Как отмечает Л. Левченкова сам жанр сказки в ту эпоху «явится средством борьбы фантастического, стихийного, неординарного с тоталитарными канонами». Литературная сказка всегда имела некое негласное право быть носителем народной неидеологической мудрости и отстаивать «идеал свободы», но не воспринималась как жанр достаточно серьезный (а принадлежащий, например детской литературе), потому терпела меньше муки от политической цензуры даже в такую жесткую по отношению к человеческой личности эпоху, как эпоха тоталитаризма<sup>252</sup>.

Szczególne miejsce w historii literackiej baśni rosyjskiej lat 30. i 40. XX wieku zajmują baśnie-dramaty Jewgienija Szwarca, blisko związanego ze wspomnianą awangardową grupą literacką Oberiu. W utworach opartych na wątkach bajek zachodnioeuropejskich (m.in. *Królowa Śniegu* 1938, *Czerwony kapturek* 1937, *Nagi król* 1934) oraz pomysłach autorskich (*Smok* 1944<sup>253</sup>, *Обыкновенное чудо*, 1956) autor wykorzystał багаż uniwersalnych znaczeń, jakie niosą ze sobą baśnie i poprzez aluzje do współczesności nadał im sens alegoryczny. Obok

<sup>248</sup> Oberiu to awangardowa grupa literacka działająca w Rosji w latach 1927-1930. Propagowała estetykę absurdu w literaturze i sztuce. W jej skład wchodził między innymi Aleksandr Wwiediński, Danił Charms, Nikołaj Zabołocki, Jewgienij Szwarz. Patrz: *OBERIU*, [w:] *Энциклопедия популярна PWN*, Warszawa 2007.

<sup>249</sup> А. Толстой, *Золотой ключик, или приключения Буратино*, Детгиз, Москва 1936.

<sup>250</sup> W procesie podwójnego kodowania zmiana adresata może zachodzić obustronnie. Przykładem utworu przeznaczonego dla dorosłych, który przenika do literatury dziecięcej jest np. *Władca Pierścieni* J.R.R. Tolkiena. Więcej na ten temat w: M. В. Шкурагова, *Литературная сказка на рубеже XX i XXI вв.* Źródło internetowe: [https://pglu.ru/upload/iblock/143/uch\\_2011\\_iv\\_00032.pdf](https://pglu.ru/upload/iblock/143/uch_2011_iv_00032.pdf) (10.10.2015).

<sup>251</sup> Е. Ковтун, *Художественный вымысел в литературе XX века...*, op. cit., s. 155.

<sup>252</sup> Ю. Подлубнова, *Метажанры в русской литературе 1920-начала 1940-х годов (Коммунистическая агография и аллегория «европейская» сказка-аллегория)*, Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, Урал. гос.ун-т им. А. М. Горького Екатеринбург 2005, s. 151. Korzystałam z pliku tekstowego dostępnego online. Źródło internetowe: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/383/1/urgu0291Ds.pdf> (10.02.2014).

<sup>253</sup> Najbardziej znany dramat Jewgienija Szwarca *Дракон* został zainspirowany legendą o rycerzu Lancelocie (tak też ma na imię główny bohater). Fabułę poddano jednak daleko idącym przekształceniom, wzbogacono o elementy komiczne i powstał utwór oryginalny, o antytotytarnym, uniwersalnym i pesymistycznym przesłaniu – ludzkość uwolniona od smoka uosabiającego władzę totalną, sama stwarza sobie nowego tyra.

alegorii dramaty-baśni Jewgienija Szwarca wyróżnia także obecność komizmu, który z definicji nie był właściwy bajce magicznej a nadał jego tekstom charakter satyry. Należy zaznaczyć, że krytyka rzeczywistości politycznej, jaka kryła się pod powierzchnią baśniowych fabuł, adresowana była do świadomego, dorosłego czytelnika, jednakże Jewgienij Szwarz pisał również opowiadania i scenariusze przeznaczone specjalnie dla dzieci (*Новые приключения кота в сапогах, Рассеянный волшебник*).

Julija Podłubnowa w swojej dysertacji doktorskiej bada twórczość Jewgienija Szwarca w kontekście metagatunku baśni alegorycznej. Obok Szwarca wymienia poprzedników baśniowego dramaturga: Marinę Cwietajewą, autorkę poematu-baśni *Щуколар (Крысолов)* oraz wspomnianego wcześniej Jurija Oleszę. Badaczka wskazuje także na kontynuatorów tradycji baśni-metafory wśród nich wspomnieć należy Tamarę Gabbe (1903-1960), do której przyłgnęło miano – *Волшебница из Города мастеров*<sup>254</sup>. W 1943 roku Tamara Gabbe publikuje niezwykle ważną sztukę, wielokrotnie później ekranizowaną pod tytułem *Город Мастеров, или сказка о двух горбунах*. Dramat oparty na wątku baśniowym traktuje o mieście podbitym i sterroryzowanym przez złego generała i nawiązuje do osobistych przeżyć autorki podczas blokady Leningradu. Potem powstały jeszcze cztery dramaty, zebrane w zbiorze zatytułowanym *Город мастеров* (1958)<sup>255</sup>. Tamara Gabbe – wybitna współpracownica Samuela Marszaka i przyjaciółka Lidii Czukowskiej jest także autorką znanego cytatu obrazującego konflikt między baśnią ludową (Staruchą) a literacką:

Autor. [...] Tylko proszę pamiętać, że charaktery powinny być moje.

Starucha. Zgoda! A imiona i kostiumy niech będą moje – baśniowe.

Autor. Zgoda! Ale uprzedzam: myśli będą moje.

Starucha. A przygody moje<sup>256</sup>.

Wymienieni wyżej autorzy to przedstawiciele baśni autorskiej, swobodnie nawiązującej do tradycji folkloru. W XX wieku wciąż jednak powstają wybitne literackie adaptacje rosyjskich baśni ludowych, stanowiące odpowiedź na wytyczne władz ZSRR w obszarze literatury dla dzieci. W podobnym okresie co Jewgienij Szwarz, tworzył Paweł Bażow – pisarz i folklorysta, który jako pierwszy zebrał i utrwalił w rosyjskiej literaturze folklor Uralu w licznych zbiorach tzw. skazów, czyli legend górniczych. Były to fantastyczne opowieści o rzemieślnikach i poszukiwaczach drogocennych kruszców inspirowane folklorem uralskim. Oddają one koloryt i ducha tego regionu Rosji, a postaci i wątki tylko częściowo znajdują swój odpowiednik w bajkach rosyjskich. Narratorem skazów jest Dziad Słyszko, a skarbów Uralu strzegą: *Хозяйка Медной Горы*, *Великий Полоз* (odpowiednik Zmieja) oraz *Бабушка Синюшка* (odpowiednik Baby Jagi). Postaci te znalazły stałe miejsce w rosyjskiej kulturze dzięki licznym ekranizacjom i adaptacjom baśni Bażowa. Najbardziej znane teksty to: *Хозяйка Медной Горы* i *Каменный цветок*<sup>257</sup>. Skazy Bażowa okazały się zjawiskiem wyjątkowym i zdobyły ogromną popularność w czasie Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, co poświadczają przyznane zbiorowi *Малахитовая шкатулка (Szkatułka z malachitu* wyd. 1939, 1942) nagrody –

<sup>254</sup> W latach 2008-2010 na kanale rosyjskiej TV Kultura wyemitowany został cykl dokumentalnych programów – *Писатели нашего детства*. Pomysłodawcą i scenarzystą był Siergiej Dmitrenko. Pośród prezentowanych sylwetek klasyków literatury dziecięcej znalazły się takie postaci jak, Leonid Pantelejew, Nikołaj Nosow czy właśnie Tamara Gabbe. Film poświęcony tej ostatniej nosił tytuł *Волшебница из Города мастеров*.

<sup>255</sup> W zbiorze oprócz tytułowej sztuki znalazły się jeszcze dramaty: *Авдотья Рязаночка, Хрустальный башмачок, Оловянные кольца, Сказка про солдата и змею*.

<sup>256</sup> T. Gabbe, *Город мастеров. Пьесы-сказки*, Москва 1961, s. 163. Cytuję za: Э. Малэк, *Русская литературная сказка...*, op. cit. Źródło internetowe: [www.rusinst.uni.lodz.pl/pliki/bajka.doc](http://www.rusinst.uni.lodz.pl/pliki/bajka.doc) (10.10.2015).

<sup>257</sup> Skaz o kamiennym kwiatku był nie tylko ekranizowany (1946), ale w oparciu o fabułę baśni powstała również opera (1950), balet (1944, 1954) oraz film animowany (1977).

Order Lenina i Nagroda Stalinowska. Wywarły one istotny wpływ na twórczość Jewgienija Permiaka, autora m.in. powieści bajek *Сказка о сером волке* (1960) i *Старая ведьма* (1961) oraz zbioru nowel opartych na motywach uralskiego folkloru – *Бабушкины кружжева* (1965-1967).

Nie można pominąć powstałych w latach 40. XX wieku zbiorów bajek Andrieja Płatonowa: *Финист – Ясный Сокол* (1947), *Башкирские народные сказки* (1947) oraz *Волшебное кольцо* (1950). Symptomatyczne, że Andriej Płatonow po traumatycznych doświadczeniach wojennych, a potem w czasie zmagania się ze śmiertelną chorobą, uprawia baśniopisarstwo stanowiące poniekąd jego duchowy testament. Utwory będące autorskimi adaptacjami ludowych bajek magicznych rosyjskich i baszkirskich oddają ducha pisarstwa autora, które przesycone jest współczuciem dla człowieka biednego, szacunkiem dla przyrody i wiarą w dobro. Baśnie odpowiadają wizji świata jaką Płatonow wykreował w swoich wcześniejszych utworach (*Чзевренгур, Дзан*), również i w nich bohater (zbiorowy bądź indywidualny) zмага się przeciwnościami losu, biedą i strachem, dążąc do utopijnego szczęścia. Bliski związek filozofii pisarza z wyrażonym w rosyjskich baśniach światopoglądem ludowym potwierdza także analiza słów-kluczy twórczości Płatonowa, z jaką możemy się zapoznać sięgając do książki krakowskiej badaczki Magdaleny Ochniak *Слова-ключе в прозе Андријея Платонова (аспект интерпретацијны и транслатологичны)*<sup>258</sup>. Prawie wszystkie<sup>259</sup> z wymienionych przez nią dziesięciu słów kluczowych dla twórczości pisarza (dusza, serce, śmierć, droga, drzewo, horyzont, księżyc, słońce, woda, muzyka) to także główne pojęcia, wokół których formuje się światopogląd ludowy wyrażony w bajce magicznej.

Pisarzem, który podobnie jak Płatonow poprzez baśń wyraża swoją filozofię życia, jest Michaił Priszwin – autor filozoficzno-lirycznych bajek o oryginalnej, synkretycznej strukturze: baśń przygodowa *За волшебным колобком* (1908), baśń-autobiografia *Кащеева цепь* (1923-1954, publ. 1960), baśń-podanie *Кладовая солнца* (1945), *Корабельная чаща* (publ. 1954), powieść-baśń *Осударева дорога* (publ. 1957). Lubow Owczinnikowa stwierdza, że w baśniowych utworach Priszwina liryzm łączy się z dokumentalizmem i magią, a baśń dla pisarza jest czymś znacznie ważniejszym niż forma gatunkowa, stanowi bowiem sposób objaśnienia i przeżywania rzeczywistości oraz wyrażania światopoglądu autora<sup>260</sup>. Okazuje się zatem, że wyjście poza gatunek stanowi najbardziej dogodną formę samookreślenia.

Wymienieni wyżej autorzy baśni tworzący w okresie stalinizmu, to jednak chlubne wyjątki na kulturalnej mapie ZSRR pogrążonej w mrokach cenzury, ideologicznej nowomowy i sztamkowej soc-literatury. Mark Lipowiecki, który zajmował się między innymi historią sowieckiej bajki literackiej zauważa, że okres stalinowski w kulturze rosyjskiej charakteryzuje się współistnieniem bajki i mitu w ramach sowieckiej ideologii. Bajka została sprowadzona do roli narzędzia, dzięki któremu można było skuteczniej wypromować i przekazać pewne ideologiczne treści. Zatem już wtedy w latach 50. rozpoczął się proces komercjalizacji bądź jak określa go rosyjski badacz – „disneizacji” baśni, wykorzystujący poetykę gatunku oraz jego potencjał dydaktyczny i retoryczny. Mark Lipowiecki podkreśla znaczenie optymistycznego przesłania baśni oraz estetyki wywołującej efekt oczarowania w budowaniu mitu sowieckiego

<sup>258</sup> M. Ochniak, *Слова-ключе в прозе Андријея Платонова (аспект интерпретацијны и транслатологичны)*, Collegium Collumbinum, Kraków 2013, ss. 204.

<sup>259</sup> Problematiczne może okazać się jedynie słowo „muzyka”, choć w kontekście obrazu *спивающего дрзвца (ноющее/ певучее дрзвцо)* z bajki *Поющее дрзвцо и птица-говоруња* (nr 288 w zbiorze Aleksandra Afanasjewa) również dla tego terminu można znaleźć uzasadnienie.

<sup>260</sup> Л. Овчинникова, *Русская литературная сказка XX века (История, классификация, поэтика)*, Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, МГТУ им. М. Шолохова, Москва 2001, s. 242. Korzystałam z maszynopisu dysertacji dostępnego online. Źródło internetowe: <http://www.twirpx.com/file/1216635/> (10.10.2015).

reżimu, przy jednoczesnym pozbawieniu tekstów baśniowych głębi moralnej i ambiwalencji w przedstawianiu rzeczywistości:

Да, сказочность в советской культуре всегда наделена мифологическими чертами. Но и наоборот – советская культура не знает чистого мифа: советский миф всегда окрашен в сказочные тона. Делая мифологию советского режима более привлекательной, эстетически увлекательной, по-детски радостной и оптимистичной, сказочность вместе с тем лишала советский мифомир трагической глубины и амбивалентной сложности, присущих всякой органической мифологии. Эффект сказочности в советской культуре сравним с эффектом "диснеизации" фольклорных и литературных архетипов в культуре американской<sup>261</sup>.

Wszechobecność wątków zaczerpniętych z bajek ludowych w sowieckiej kulturze (film, muzyka, teatr, literatura), aktywne propagowanie folkloru i przede wszystkim podporządkowanie bajek jednemu celowi, jakim była ideologizacja czytelnika od najmłodszych lat skutkowało spłyceciem przesłania, jednowymiarowością interpretacji, przerysowanym dydaktyzmem i postępującą infantyлизacją tekstu. Dlatego gatunek baśni literackiej, poza nielicznymi omówionymi wyżej wyjątkami, na długie lata uległ hibernacji w kręgu prężnie rozwijającej się literatury dziecięcej.

Ożywienie rosyjskiej baśni literackiej miało miejsce w latach 60. XX wieku, kiedy to pod wpływem przemian w literaturze i kulturze światowej wykształcają się nowe, bliskie baśni gatunki – *science fiction* oraz *fantasy* (od lat 70. XX wieku). Z baśnią łączy je przede wszystkim fantastyczność treści, a w przypadku *fantasy* również motyw drogi i obecność wątków oraz postaci wywodzących się z mitologii różnych kultur np. słowiańskiej, germańskiej czy celtyckiej. Tymczasem w Rosji dynamicznie rozwijała się przede wszystkim fantastyka naukowa, co wynikało z fascynacji postępem technologicznym dokonującym się w ramach wyścigu zbrojeń w okresie zimnej wojny. Szczytowym osiągnięciem tych czasów, nie tylko naukowym, ale i cywilizacyjnym był pierwszy lot w kosmos Jurija Gagarina 12 kwietnia 1961 roku. Perspektywy podboju kosmosu pobudzały wyobraźnię i zmuszały do zadawania nowych pytań: o miejsce człowieka we wszechświecie, przyszłość planety, obecność istot pozaziemskich. Na takie problemy starali się odpowiedzieć pisarze literatury fantastycznej: Iwan Jefriemow (*Туманность Андромеды*, 1957) oraz Arkadij i Boris Strugaccy, autorzy takich kultowych tekstów jak, *Страна багровых туч* (1959), *Понедельник начинается в субботу* (1965) oraz *Пикник на обочине* (1972). Bracia Strugaccy próbują swoich sił w wielu odmianach *science fiction*. Jeśli w pewnych obszarach twórczości nawiązują do baśni (np. *Сказка о Тройке*), to są to jednak odniesienia luźne i pośrednie. Co najistotniejsze, autorzy prozy fantastyczno-naukowej poruszają się w obszarach tematycznych przeciwnych przesłaniu klasycznej baśni (posthumanizm, katastrofizm, triumf techniki, pesymizm), częstokroć stawiając pod znakiem zapytania sens baśniowej aksjologii. Warto w tym miejscu odnotować, że fantastyka naukowa trafiła w ZRSS na podatny grunt, jako że miała w Rosji bogate tradycje. W latach 20. oraz 30. XX wieku również postęp techniczny – elektryfikacja, rozwój medycyny i nauki poruszył wyobraźnię wielu artystów. Wtedy powstały futurystyczne komedie Władimira Majakowskiego *Баня* oraz *Клоп*, opowiadania Michaiła Bułhakowa *Собачьё сердце* i *Роковые яйца*, fantastyczne powieści Aleksieja Tołstoja: *Гиперболоид инженера Гарина*, *Аэлита* i Aleksandra Bielajewa: *Борьба в эфире*, *Ариэль*, *Человек-амфибия*, *Голова профессора Доуэля*. Właśnie w latach 1967-1968 na fali zainteresowania fantastyką w czasopiśmie „Moskwa”

<sup>261</sup> М. Липовецкий, *СКАЗКОВЛАСТЬ: „Тараканище” Сталина*, НЛО 2000, nr 45, s. 135.

po raz pierwszy opublikowano powieść Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata*. Inspirację dla rosyjskich autorów fantastyki naukowej stanowiły także tłumaczenia utworów zachodnich pisarzy, między innymi Stanisława Lema, autora powieści *Solaris* (1961).

Sukces braci Strugackich zainspirował naśladowców, wśród których należy wymienić Kira Bułyczowa, a współcześnie Siergieja Łukianienko. Niewątpliwie *science-fiction* królowała wśród gatunków prozy fantastycznej, spowalniając tym samym rozwój literatury *fantasy*<sup>262</sup>. Pewne próby odejścia od fantastyki naukowej w stronę innych gatunków (fantasy, baśń) podejmuje w latach 70. XX wieku Władysław Krapiw, znany autor powieści przygodowo-fantastycznych takich jak, *Мальчик со шпагой* (1972-1974) czy *Трое с площади Карронад* (1979). Ostatni ogranicza się do kręgu literatury dziecięcej i młodzieżowej, podobnie jak Wieniamin Kawierin, autor cyklu bajek *Ночной сторож, или Семь занимательных историй, рассказанных в городе Немухине в тысяча девятьсот неизвестном году* (1981) oraz powieści-baśni dla młodzieży *Верлиока* (1981).

W klimacie kształtującego się w latach 80. XX wieku postmodernizmu<sup>263</sup> ma miejsce zjawisko, które Jelena Kowtun nazywa rozmywaniem się baśni w literaturze fantastycznej<sup>264</sup>. Przejawia się ono przede wszystkim w parodystycznym podejściu do tradycji baśniowej, traktowaniu jej jako punktu odniesienia, źródła cytatów, metafor, obrazów dla współczesnych tekstów. W duchu stylizacji na folklor baśniowy powstały do dziś niezwykle popularne powieści satyryczno-polityczne: Władimira Wojnowicza *Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина* (1975) oraz Fazila Iskandera *Сандро из Чегема* (1973). Element gry z tradycją i konwencją baśni został najpełniej zrealizowany w baśni dramatycznej Wasilija Szukszyna *До третьих петухов. Сказка про Ивана-дурака, как он ходил за тридцать земель набирать ума-разума* (1975). Jej treść w dużym skrócie prezentuje się następująco: bohaterowie rosyjskich bajek, bylin i klasycznej literatury (Ilja Oblomow, Akakij Akakijewicz) spotykają się w bibliotece i dyskutują o tym, jak by tu usunąć Iwana Duraka z kart rosyjskiej literatury. Głupi bohater przynosi im wszystkim wstyd, więc wysyłają go po zaświadczenie do Mędrca, który ma orzec o jego mądrości lub głupocie. Iwan musi jednak wrócić zanim kur trzy razy zapieje. Utwór ma charakter komiczny i satyryczny wobec rzeczywistości. W wyostrowanych charakterach bohaterów, przejawianych groteskowo zachowaniach i reakcjach, zawiera się obraz rosyjskiego społeczeństwa i uniwersalnych ludzkich doświadczeń. Podobny charakter nosi dramat poetycki Leonida Filatowa *Про Федота-стрельца, удалого молодца* (1987), który oparty został w całości na motywach rosyjskich bajek magicznych. Po publikacji w czasopiśmie „Юность” od razu zyskał ogromną popularność<sup>265</sup>.

<sup>262</sup> Pierwsze tłumaczenie *Władcy pierścieni* J.R.R. Tolkiena na język rosyjski ukazało się w 1976 roku, ale książka stała się popularna dopiero w końcu lat 80. Za to współcześnie rosyjska *fantasy* przeżywa prawdziwy boom, szczególnie jej odmiana nazwana *fantasy słowiańska*.

<sup>263</sup> Według Iriny Skoropanowej w latach 70.-80. XX wieku postmodernizm w Rosji stał się dominującym trendem literackim, mimo iż utwory pisarzy postmodernistów ukazywały się w tzw. „drugim obiegu”. Okres legalizacji trendu przypada na lata 90. XX wieku. Ponadto trzeba pamiętać o różnicach pomiędzy postmodernizmem wschodnim i zachodnim. Postmodernizm rosyjski rozwijał się w warunkach totalitarnych, od optymistycznego zachodniego postmodernizmu odróżniała go polityzacja treści, dekonstrukcja języka socrealizmu jako przejawu kultury masowej oraz radykalizacja chwytów literackich. Patrz. И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература. Учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов*, Москва 1999, s. 70-71.

<sup>264</sup> Е. Ковтун, *Художественный вымысел в литературе XX века...*, op. cit., s. 156.

<sup>265</sup> Dowodem uznania dla baśniowego Leonida Filatowa może być pierwsze miejsce w kategorii (baśni/przypowieść) na popularnym portalu poświęconym literaturze fantastycznej [www.fantlab.ru](http://www.fantlab.ru). W rankingu popularności Leonid Filatow wyprzedza między innymi baśnię Jewgienija Szwarca, Hansa Christiana Andersena, utwory Astrid Lindrgen i innych światowej klasy bajkopisarzy.

Polemikę z ludowym światopoglądem utrwalonym w baśniach podejmuje Fazil Iskander w filozoficznej powieści-bajce *Кролики и Удавы* (1982). Naum Lejderman i Mark Lipowiecki podkreślają strukturalne podobieństwo utworu do bajki magicznej (w tekście można na przykład wyodrębnić główne funkcje wskazane przez Proppa), choć w istocie jest to satyra polityczna posługująca się baśniowym kostiumem i alegorią. Powieść opowiada o konflikcie między dwoma zwaśnionymi rodami: królików i węży, a walka między nimi toczy się o władzę i przetrwanie gatunku. Mimo podobieństw formalnych do baśni autor w kluczowym momencie fabuły stosuje takie rozwiązania, które przeczą podstawowym wartościom utrwalonym w baśniach. Moralność bohaterów powieści Fazila Iskandera okazuje się odwrotnością wartości, jakimi kierują się bohaterowie tradycyjnych baśni, tym samym, według Lejdermana i Lipowieckiego Fazil Iskander okazuje się twórcą antybajki<sup>266</sup>.

Zgoła inne problemy filozoficzne porusza Anatolij Kim w fantastycznej baśni *Белка* (*Wiewiórka*, 1984). Autor o koreańskich korzeniach jest pisarzem intelektualistą, poruszającym się w obszarze religii i filozofii ducha. W *Wiewiórce* wykorzystuje motyw przemiany człowieka w zwierzę (оборотничество<sup>267</sup>), aby odpowiedzieć na pytania o wzajemne relacje człowieka i przyrody, o zwierzęcość ludzkiej natury, o zależności między człowieczeństwem, a aktem twórczym. Według zamysłu autora, człowieczeństwo podlega stopniowaniu, a im mniej ludzki jest człowiek, tym bardziej staje się zwierzęciem. Mimo ewidentnego *postmodernizowania* w sferze poetyki, Anatolij Kim w gruncie rzeczy polemizuje z ponowoczesnym przekonaniem o braku wspólnotowości i dominacji różnicy<sup>268</sup> i w zupełnie nowy sposób porusza podstawowy dla baśni problem dobra i zła oraz sposobów pokonania tego ostatniego.

W literaturze postmodernistycznej przelomu lat 80. i 90. XX wieku ugruntowują się wcześniej zaobserwowane tendencje. Proza „inna” zorientowana jest na rozrywkę, podkreślane są wartości estetyczne (antyestetyczne) tekstu oraz jego niekanoniczność<sup>269</sup>. Popularność zdobywają gatunki ludyczne wywodzące się w folkloru (anegdoty, apokryfy, byliczki – ros. страшилки, baśnie) ponieważ właśnie element gry, rozrywki i zaskoczenia charakterystyczny dla tych gatunków staje się dominującym w literaturze postmodernistycznej. Przeważa przy tym podejście parodystyczne i dekonstrukcyjne wobec wszelkich tradycji gatunkowych – granice rozmywają się, konwencje i kanony literackie służą temu, by je burzyć, by nimi grać, w warunkach wolnorynkowych rodzi się pop-literatura. Elementy baśniowe (wątki, postaci, formuły), które pojawiają się w sztandarowych utworach rosyjskiego postmodernizmu – poemacie prozą Wiediedikta Jerofiejewa *Москва-Пемушки* (*Moskwa-Pietuszki*, 1989), powieści *Палисандрия* Saszy Sokołowa, neobarokowych opowiadaniach Tatiany Tołstoj *На золотом крыльце сидели* (1983), *Факир* (1986) fantastycznych opowieściach Ludmiły Pietruszewskiej zebranych w cykl *Песни восточных славян* (1988), czy tekstach Wiktora Pielewina *Затворник и шестипальный* (1990), *Омон Ра* (1991), *Жизнь насекомых* (1993) wykorzystywane są głównie jako cytaty lub chwyt literacki. Jednakże sam charakter tej literatury – fragmentaryczność, indywidualizm, relatywizm światopoglądowy, degradacja bohatera i fabuły – stoi w sprzeczności z aksjologią baśni, na co zwraca uwagę Jelena Kowtun:

<sup>266</sup> Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература 1950-1990-е годы*, t. 2, Москва 2006, s. 189-190.

<sup>267</sup> Niestety brakuje polskiego odpowiednika terminu „оборотничество”. Najbliższe znaczeniowo wydaje się być słowo „wilkołactwo” jednak ma ono dużo węższy zakres semantyczny, gdyż dotyczy tylko przemiany w wilka. W języku rosyjskim „oboroteń” to człowiek posiadający umiejętność zmiany w dowolne zwierzę.

<sup>268</sup> Termin „postmodernizowanie” został użyty przez Katarzynę Jastrzębską w monografii dotyczącej twórczości Anatolija Kima w kontekście rozważań o poetyce powieści *Wiewiórka*. K. Jastrzębska, *Sztuka uważności. Problemy pisarstwa Anatolija Kima*, Kraków 2011, s. 119.

<sup>269</sup> Określenia „proza inna” użył po raz pierwszy w 1989 roku Siergiej Czuprinin w odniesieniu do literatury operującej szokującym językiem literackim, kreującej bohatera z tłumu, polemicznej i prowokacyjnej w stosunku do literatury radzieckiej, poddającej w wątpliwość istnienie ideałów społecznych. Patrz: A. Skotnicka, *Model prozy innej*, Wrocław 2001, s. 26.



Для современной сказки характерно, с одной стороны, отталкивание от фольклорных традиций, а с другой – воспроизведение доминирующих признаков народной сказки; утрата чистоты жанра и в то же время сохранение художественного единства элементов различных жанровых структур. Сказка часто становится объектом эстетического переосмысления, когда фольклорные элементы поэтики служат автору исходной точкой, от которой он отталкивается и которую иронически «отрицает»<sup>270</sup>.

Odwołanie do baśni może być sposobem na otwarcie ważnej płaszczyzny interpretacyjnej, zabiegiem estetycznym lub mającym na celu przyciągnięcie masowego czytelnika spragnionego „cudowności”. W kontekście powyższego, nasuwa się myśl, że mnogość cytatów, literackich aluzji czy posługując się terminologią zapożyczoną od Stanisława Balbusa – indeksów genologicznych<sup>271</sup>, odsyłających do tradycji baśni i folkloru, w utworach współczesnych nie oznacza wcale, że mamy do czynienia z „jakims” gatunkiem, może być jedynie znakiem czasu kultury ponowoczesnej. Bo jak zauważa polski badacz, „[...] im bardziej gatunki literackie się rozpadają, tzn. im bardziej dekonstruują się ich paradygmaty, [...] – tym częściej pojawiają się w tychże tekstach różnego rodzaju i rzędu sygnały tradycyjnej przynależności gatunkowej”<sup>272</sup>.

Sytuacja zmienia się na przełomie XX i XXI wieku wraz z nastaniem zjawiska opisywanego przeze mnie jako renesans bajki. Współistniejąc z innymi gatunkami prozy fantastycznej pojawiają się utwory, które ze względu na spójność świata przedstawionego i struktury formalnej, a przede wszystkim przekaz światopoglądowy można uznać za baśnie literackie (w odniesieniu do definicji i tradycji ludowej bajki magicznej, o których mowa była w części wstępnej niniejszego rozdziału). W czasie bajkowego boomu funkcjonują zatem dwie tendencje – jedna kontynuuje postmodernistyczną grę z konwencją gatunku i dekonstrukcją baśniowej formy, druga opiera się na zasadzie: „писать сказки без использования канона, имитируя древний пафос жанра в моралистическом и сентиментальном иносказании”<sup>273</sup>. Właśnie do nowych baśni tej drugiej grupy można zaliczyć powieści Mariny Wiszniewieckiej *Кащей и Язда или небесные яблоки* oraz utwór *Победитель крыс* Władimira Kantora. Oba teksty prezentują strukturalne, a także funkcjonalne i estetyczne (patos) podobieństwo do klasycznych baśni czarodziejskich. Autorskie, w pełni oryginalne baśnie Anny Białko *Сказки женского леса* są z kolei próbą wzbogacenia gatunku o nową perspektywę z zachowaniem jego podstawowych cech, przy czym autorka stroni od bezpośrednich odwołań do kanonu. Świetnym przykładem wskrzeszenia gatunku z zachowaniem wszystkich jego funkcji i cech formalnych jest zbiór współczesnych baśni wielu autorów wydany w Woroneżu w 2010 roku pod tytułem *Заколдованное слово*<sup>274</sup>.

Postmodernistyczna estetyka gry, konceptu, eksperymentu cechuje baśniową twórczość Ludmiły Pietruszewskiej. Pisarka wydaniem swoich baśni i bajek *Лечение Василия и другие сказки* z 1991 roku, *Ну мама ну, сказки рассказанные детям* (1993) potwierdza syndrom

<sup>270</sup> Е. Ковтун, *Художественный вымысел в литературе XX века...*, op. cit., s. 156.

<sup>271</sup> S. Balbus, *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego, I. Opackiego, Warszawa 2002, s. 25.

<sup>272</sup> S. Balbus, *Zagłada gatunków...*, op. cit., s. 27. Termin indeks genologiczny u Stanisława Balbusa używany jest w znaczeniu „aluzji” – wskazującej kierunek odniesienia gatunkowego. Autor artykułu dotyczącego teorii gatunków literackich we współczesnym literaturoznawstwie wprowadza terminologię hermeneutyczną – indeks genologiczny odsyła do pola odniesień genologicznych funkcjonujących w ramach hermeneutycznej przestrzeni genologicznej.

<sup>273</sup> В. Пустовая, *Свято и тать...*, op. cit., s. 149.

<sup>274</sup> *Сказки современных воронежских писателей «Заколдованное слово»*, red. А.В. Бондарев, Воронеж 2010. W stopce redakcyjnej wyraźnie wskazany jest adresat – dorośli i dzieci, natomiast w słowie wstępnym Bondariew podkreśla zapotrzebowanie na bajkę w dzisiejszych racjonalistycznych i pragmatycznych czasach, współczesność tekstów oraz doniosły cel publikacji, jakim jest nauka podstawowych prawd życiowych. „Если ты, мой уважаемый Читатель, станешь чуточку умнее и мудрее, прочитай эту книгу, то мы свою работу сделали честно [...]”. Tamże, s. 4.

„renesansu baśni” i z pewnością jest czołową postacią bajkowego boomu. Najbardziej docenione przez krytyków, adresowane raczej do dorosłego czytelnika *Дикие животные сказки* (1993-1994) przyćmiły baśniową twórczość autorki skumulowaną w cyklach: *Приключения Барби (Маленькая волшебница)*, *Приключения с волшебниками* oraz *Королевские приключения*<sup>275</sup>. Tym, co wyróżnia baśnie Ludmiły Pietruszewskiej jest brak odniesień do folkloru i osadzenie fabuły w realiach współczesnego miasta. Mimo motywów fantastycznych, związek baśni Pietruszewskiej z realną rzeczywistością jest bardzo widoczny. Halina Waszkielewicz zauważa, że „[...] nawet w wiedźmach, zwierzętach, królewnach, lalkach łatwo dostrzec alegorie współczesnych Rosjan”<sup>276</sup>.

Pokażną grupę utworów tworzą teksty, które w mediach, a także przez autorów i wśród odbiorców (np. w internecie) określane są słowem „sказка” (*Священная книга оборотня* Wiktora Pielewina, *Кысь* Tatiany Tolstoj, *Московские сказки* Andrieja Kabakowa, seria *Русские инородные сказки* Maksa Fraja itp.), lecz pod względem genologicznym nie mieszczą się w pełni w ramach konwencji, nawet przy uwzględnieniu zmian, jakie zachodzą w obrębie tego gatunku. Mogą być natomiast rozpatrywane w kontekście baśni postmodernistycznej (antybaśni). Baśniowość poprzez liczne rodzaje aluzje, wykorzystywana jest w nich jako chwyt estetyczny – element stylizacji.

W rozdziałach analitycznych części rozprawy poświęconej baśni zamierzam zaprezentować wybrane baśnie współczesne z różnych perspektyw badawczych – strukturalistycznej, genderowej, komparatystycznej. Taki sposób oglądu tekstów oddaje różnorodność samych utworów, pozwala na całościowe spojrzenie, tym samym dookreślenie granic gatunkowych oraz wskazanie zmian, jakim podlega gatunek baśni literackiej.

#### **4.2. Analiza morfologiczna powieści Mariny Wiszniewieckiej *Кащей и Ягда, или небесные яблоки***

W minionym stuleciu wszystko, nie wyłączając nauk humanistycznych, nabrało niewiarygodnego rozpędu. Teoria literatury osiągnęła obecnie stadium całkowitego przemieszania się i decentralizacji myśli. W sytuacji badawczego relatywizmu, która dla jednych oznacza możliwość nieskrępowanych działań, a dla innych ideowy chaos, warto zadać sobie pytanie o zasadność odwoływania się do osiągnięć myśli literaturoznawczej z początku XX wieku, do jakich należy przełomowe dzieło Władimira Proppa *Morfologia bajki*<sup>277</sup>. Czy współczesna bajka literacka może być również dzisiaj analizowana za pomocą narzędzi badawczych z ubiegłego stulecia? Czy odkrycia Proppa wytrzymały próbę czasu, czy też posiadają już jedynie wartość historyczną? Analiza jednej z najnowszych powieści współczesnej pisarki Mariny Wiszniewieckiej (ur. 1955) pt. *Кащей и Ягда, или небесные яблоки*<sup>278</sup> przy wykorzystaniu koncepcji morfologii bajki magicznej Władimira Proppa, stanowi próbę odpowiedzi na powyższe pytania. Warto zaznaczyć, że ze względu na ogromny wkład, jaki wniósł do badań nad folklorem, mitem, bajką i literaturą Władimir Propp, są to pytania najwyższej wagi, stąd część analityczną pracy doktorskiej poświęconą nowym baśniom otwiera rozdział dotyczący właśnie strukturalistycznej metody badawczej autora *Morfologii bajki*.

<sup>275</sup> Wszystkich cykli opublikowanych w IV i V tomie dzieł zebranych Ludmiły Pietruszewskiej jest osiem. Te wymienione przeze mnie zawierają baśnie. W pozostałych znalazły się teksty stanowiące realizacje innych bajkowych i pokrewnych bajce gatunków tj. bajki alegorycznej, awangardowej, satyrycznej, anegdoty, noweli, przypowieści, bajki filozoficznej itd.

<sup>276</sup> H. Waszkielewicz, *Чернушная и прекрасная. Творчество Людмилы Петрусzewskiej*, Kraków 2007, s. 60.

<sup>277</sup> В. Пропп, *Морфология сказки*, Ленинград 1928. Pierwsze polskie wydanie ukazało się w Warszawie w 1976 roku w tłumaczeniu W. Wojtygi-Zagórskiej.

<sup>278</sup> М. Вишневецкая, *Кащей и Ягда, или небесные яблоки*, Москва 2004. Źródło internetowe: [http://www.belousenko.com/wr\\_Vishnevetskaya.htm](http://www.belousenko.com/wr_Vishnevetskaya.htm) (14.04 2011).

Władimir Jakowlewicz Propp (1895-1970) – rosyjski uczony-folklorysta, zajmuje stałe miejsce w teorii literatury jako twórca „gramatyki bajki”. Powszechnie uważa się go za przedstawiciela strukturalizmu w jego klasycznej postaci. Zamiar wykazania matematycznych podstaw dyscypliny humanistycznej, o jakim autor niejednokrotnie wspomina, został w pełni zrealizowany w jego przełomowym dziele *Morfologia bajki*. Już na pierwszej stronie tej pracy autor precyzyjnie określa swoją pozycję badawczą: „W sferze bajki ludowej, folklorystycznej możliwe jest rozpatrywanie form i ustalania prawidłowości budowy z taką samą precyzją, z jaką możliwe jest badanie morfologiczne tworów organicznych”<sup>279</sup>.

Ta skromna objętościowo, ale bogata w treść pozycja została wydana w 1928 roku w Leningradzie. Była to pierwsza praca w dorobku młodego wówczas naukowca, który później przez wiele lat zajmował stanowisko profesora Uniwersytetu Leningradzkiego<sup>280</sup>. Teorie Władimira Proppa stały się znane w świecie dopiero w latach 60. XX wieku głównie za sprawą amerykańskich i francuskich strukturalistów. Wtedy też ukazały się na Zachodzie pierwsze tłumaczenia *Morfologii bajki*<sup>281</sup>. Siła argumentacji Władimira Proppa polegała na tym, że swoje badania opierał bezpośrednio na materiale tekstowym, przeprowadzał jego dogłębną analizę strukturalną, a następnie rozpatrywał go w szerokim kontekście społecznym i historycznym. W późniejszym okresie okazało się, że model gramatyki bajki oraz koncepcję obrzędowej genezy utworów artystycznych można wykorzystać nie tylko w badaniach nad folklorem i mitami, ale także w narratologii i badaniach kulturowych. Tymczasem Danuta Ulicka we wstępie do polskiego przekładu prac Władimira Proppa podkreśla osiągnięcia uczonego w obszarze teorii języka. Twierdził on mianowicie, że „skoro język jest tworem społecznym, a więc poniekąd anonimowym, to właśnie w ponadjednostkowych regułach posługiwania się nim należy poszukiwać wyjaśnienia sensu gatunków i fabuł, zarówno ludowych, jak i artystycznych”<sup>282</sup>.

Taka koncepcja w czasach ponowoczesnych z pozoru wydaje się archaiczna. Relatywizm, jednostkowość i oryginalność, to przecież wyznaczniki współczesnego sposobu myślenia o sztuce i procesie twórczym. Z drugiej jednak strony, Propp pojmował bajkę jako konglomerat wątków, które ulegają ciągłym historycznym transformacjom, co jest bliskie temu, co postmoderniści i współcześni krytycy literatury nazywają intertekstualnością. Bajka podobnie jak każdy tekst literacki uwikłana jest w sieć złożonych powiązań z tekstami, które ją poprzedzają, jest więc intertekstem, umiejscowionym pomiędzy tekstami wcześniejszymi i późniejszymi<sup>283</sup>. Tak rozumiana intertekstualność, według polskiej badaczki Weroniki Kosteckiej, staje się wyróżnikiem *baśni postmodernistycznej*, którym to terminem autorka pracy *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku* określa szereg współczesnych utworów reinterpretujących lub dekonstruujących kanon ludowej i literackiej baśni poprzez różnorodne autorskie strategie<sup>284</sup> oraz swobodne użycie aluzji i cytatów. Badaczka ujmuje myśl następująco: „Z dzisiejszej perspektywy można

<sup>279</sup> W. Propp, *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.

<sup>280</sup> Dorobek naukowy Władimira Proppa nie ogranicza się do *Morfologii bajki*. W 1946 roku została wydana druga książka pt. *Исторические корни волшебной сказки* rozwijająca wcześniej postawione tezy. Inne ważne prace w dorobku uczonego, w których podejmował zagadnienia dotyczące pozostałych gatunków folkloru, estetyki twórczości ludowej i ludowego światopoglądu to: *Русский героический эпос* (1955), *Русские аграрные праздники* (1963) oraz *Проблемы комизма и смеха* (1973).

<sup>281</sup> Zob.: D. Ulicka, *Wstęp*, [w:] W. Propp, *Nie tylko bajka*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 2000. Danuta Ulicka we wstępie książki podaje informację, że jako pierwszy ukazał się angielski przekład *Morfologii bajki* (w 1958 roku), a dopiero potem francuski.

<sup>282</sup> W. Propp, *Nie tylko...*, op. cit., s. 10.

<sup>283</sup> Tamże, s. 10.

<sup>284</sup> W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, op. cit., s. 288. Autorka wśród strategii wymienia: 1) stosowanie zabiegów parodystycznych, 2) ujawnianie „prawdziwej historii”, którą wcześniejsze wersje rzekomo zafałszowały 3) uwydatnianie baśniowych „paradoksów” 4) przekształcanie fabuły prowadzące do przeobrażeń w sferze baśniowej aksjologii. Szczegółowo pracę Weroniki Kosteckiej omawiam w rozdziale wstępnym niniejszej dysertacji dotyczącym genologii bajki.

stwierdzić, że właśnie owa Proppowska **baśń-archiwum**, stanowiąca schedę po minionych epokach, o jakiej już była mowa, **stanowi źródło intertekstualnych gier w związku z tym – jako punkt odniesienia – konstytuuje baśń postmodernistyczną**<sup>285</sup>. Podsumowując, z niektórymi poglądami uczonego można polemizować i krytykować je zwłaszcza w świetle tych kierunków teoretyczno-literackich, które odrzucają strukturalizm oraz systemowość literatury, jednak nie sposób zaprzeczyć faktowi, iż inspirują już kolejne pokolenia badaczy. Co więcej, wydaje się, że do tej pory na gruncie teorii literatury nie pojawiła się równie spójna i całościowa metoda analizy bajki. A zatem Propp czeka nadal na swojego kontynuatora.

W *Morfologii bajki* badacz dokonał rzeczy niezwyklej. Opierając się na dorobku swoich wielkich poprzedników (Johannes Bolte, Georg Polivka, Antti Aarne, Aleksandr Afanasjew), doszedł do wniosku, że fabuła (tematyka) nie może być czynnikiem, według którego dokonuje się klasyfikacji bajek. Przyglądając się szczególnie bajce magicznej zauważył przy tym inną prawidłowość, taką mianowicie, że w bajkach powtarzają się nie fabuły, lecz funkcje związane z działaniem postaci. Takie elementy bajki jak bohaterowie, miejsce akcji, magiczne przedmioty itp. ulegają zmianom, stałe są tylko funkcje, które układają się w logiczny ciąg. Autor *Morfologii bajki* wyróżnił 31 funkcji (działań bohaterów), np.: wyrządzenie szkody, walka z wrogiem, otrzymanie magicznego przedmiotu. Propp wyodrębnił także siedem typów bajkowych bohaterów (ros. *семь действующих лиц*). Każdy typ postaci wypełnia w bajce określone i charakterystyczne dla niego funkcje, np.: antagonistą wyrządza szkodę bohaterowi, bohater wyrusza w drogę i walczy z antagonistą, donator obdarowuje bohatera, a pomocnik pomaga mu, król i królowa stawiają przed nim trudne zadanie, a fałszywy bohater nie jest w stanie sprostać próbie. Oznaczenie funkcji literą alfabetu łacińskiego lub rosyjskiego, a także wprowadzenie różnicujących je indeksów i strzałek spowodowało, że Propp mógł przedstawić fabułę bajki w postaci ciągu matematycznego, to zaś stwarzało dalsze możliwości działań na tych ciągach (porównywanie, sprowadzanie do wspólnego mianownika, tworzenie tabel i zestawień). Tym sposobem uczonego dotarł do szkieletu konstrukcyjnego bajki, który stanowi o jej istocie i przynależności gatunkowej. Zagadkę stanowi natomiast aktualność i przystawalność metody Proppa do współczesnej literatury. Zainspirowana, podobnie jak wielu przede mną, teorią analizy morfologicznej, postanowiłam sprawdzić, czy okaże się możliwe zanalizowanie współczesnej powieści czarodziejskiej przy pomocy narzędzi stosowanych podczas badań nad bajką ludową.

Powieść Mariny Wiszniewieckiej<sup>286</sup> *Кащей и Ягда, или небесные яблоки* ukazała się w 2004 roku w wydawnictwie НЛЮ<sup>287</sup>, gdzie określono ją jako powieść-bajkę<sup>288</sup>. Z takim przyporządkowaniem gatunkowym autorka książki nie chce się zgodzić, gdyż jak sama podkreśla, kierowała nią chęć stworzenia obrazu prasłowiańskiej rzeczywistości mitologiczno-historycznej, która odzwierciedlałaby mityczne myślenie o świecie i, która stała się potem

<sup>285</sup> W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, op. cit., s. 64 [wyróżnienie – Weronika Kostecka].

<sup>286</sup> Marina Wiszniewiecka (ur. 1955) jest scenarzystką i pisarką, laureatką nagród Iwana Biełkina (2002) oraz Apollona Girgojewy (2002). Jej najważniejsze utwory to powieści i zbiory opowiadań: *Вышел месяц из тумана* (1999), *Опыты* (2002), *Архитектор запятая не мой* (2004), *Буквы* (2007). Prozę Mariny Wiszniewieckiej wyróżnia psychologizm, humanizm oraz lakoniczny styl.

<sup>287</sup> Pełna nazwa wydawnictwa: Новое Литературное Обозрение. Powieść opublikowana w ramach serii „Сказки НЛЮ” wskrzeszającej tradycję wysokogatunkowej literatury dziecięcej. W serii ukazały się bajki dla dzieci i młodzieży autorstwa między innymi: Piotra Aleszkowskiego (*Рудл и Бурдл*) Marka Charitonowa (*Учитель вранья*) oraz Leonida Jachnina (*Поющее дерево*). Źródło internetowe: [http://nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/books/the\\_catalogue\\_of\\_books/309/index\\_limit0\\_list0.html](http://nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/books/the_catalogue_of_books/309/index_limit0_list0.html) (10.10.2015).

<sup>288</sup> Również Andriej Nemzer w swojej recenzji sugeruje bajkowy charakter powieści: „Вишневецкая написала роман. Но сказка сквозь него все равно светится”. А. Немзер, *Где ты Иван-Царевич? О романе Марины Вишневецкой "Кащей и Ягда, или Небесные яблоки"*, „Время Новостей”, 24.07.2004. Źródło internetowe: <http://www.marvish.ru/index.php?id=7&name=essays#essay-6> (10.10.2015).

podstawą rozwoju fabuły bajki<sup>289</sup>. Ten zamysł niewątpliwie został w powieści zrealizowany, co potwierdzają też wypowiedzi krytyków. Olga Bogusławska wskazuje na związek fabuły z mitologią słowiańską: „Волшебный роман – дадим этой книге такой жанровый подзаголовок – сказание о том, как Кощей и Баба-Яга получили в наказание от языческих богов свое мрачное и одинокое бессмертие”<sup>290</sup>. Z kolei Walerija Pustowaja w artykule *Свято и тать. Современная проза между сказкой а мифом* zauważa podobieństwo strukturalne do mitu, który jak ustalił Władimir Propp, poprzedzał narodziny bajki magicznej: „Писательница совершает реставрацию по Проппу: пытается вообразить живым мифологическое время, предшествовавшее застыванию сказочного канона”<sup>291</sup>. Umieszczenie fabuły w przestrzeni mitologicznej nie niweluje jednak wrażenia obcowania z baśniową fikcją, potęgowanego przez obecność baśniowych motywów i wątków oraz licznych odwołań do rosyjskiego folkloru<sup>292</sup>. Abstrahując od treści utworu i przebiegu akcji, już sam wybór znaczących imion bohaterów – „Kościej” i „Jagda”, przenosi nas z poziomu realizmu i historii na poziom bajkowej fantastyki. W pełni zasadne wydaje się więc przeprowadzenie analizy morfologicznej podobne do tej, której w *Morfologii bajki* podjął się Propp.

Powieść Wiszniewieckiej podzielona została na cztery części zatytułowane kolejno: *Пленник; Беглец; Храбрец; Боги и их люди; Поющая стена; Небесные Яблоки*. Każda część zawiera od sześciu do siedmiu rozdziałów, a te podzielone są na mniejsze jednostki. Fabuła powieści koncentruje się wokół losów dwojga głównych bohaterów – Kościeja i Jagdy. Siedmioletni Kościej po śmierci ojca trafia jako jeńiec do wrogiego plemienia, któremu przewodzi Rodowit. Przebywając w zamknięciu zaprzyjaźnia się ze swoją opiekunką, córką wodza – Jagdą. Po pewnym czasie dzięki odwadze i sprytowi odzyskuje wolność i opuszcza osadę. Nie dociera jednak do domu, gdyż na jego drodze pojawia się bóg Simargł – wojownik z siedmioma mieczami, który zabiera ze sobą chłopca do krainy bogów, gdzie szkoli go na wojownika. Po upływie siedmiu lat Kościej, dowiedziawszy się o planowanym ślubie czternastoletniej Jagdy z jej przyrodnim bratem – pół-człowiekiem, pół-gadem o imieniu Żar, wraca, by zapobiec ceremonii. Z pomocą magicznego miecza pokonuje zięjącego ogniem wroga i przepędza go z osady. Szczęśliwi Kościej i Jagda przysięgają sobie miłość. Jednak Rodowit, który nie mógł pozwolić na to, aby syn wodza wrogiego plemienia poślubił jego córkę, postanawia rozłączyć zakochanych. Za namową bogów podziemia wysyła Kościeja do niebiańskiego ogrodu po rajskie jabłka, które mają zapewnić starzejącemu się wodzowi nieśmiertelność. Jagda nie może pogodzić się z decyzją ojca, ale młodzieniec pragnie wykazać się męstwem i przekonać Rodowita, że godzien jest ręki jego córki. Co więcej, rajskie jabłka mogłyby zapewnić obojgu zakochanym nieśmiertelność i tym samym wieczną miłość. Zuchwały zamiar Kościeja ściąga na niego gniew bogów, którzy jednakże nie są w stanie go powstrzymać. Po drodze bohater pokonuje licznych przeciwników i w końcu zrywa jabłka z zakazanego drzewa. Wbrew oczekiwaniom czytelnika i bajkowej logice, nie spotyka go za owe trudy żadna nagroda.

<sup>289</sup> Fragment wypowiedzi Mariny Wiszniewieckiej. Autorka zabrała głos w dyskusji podczas konferencji poświęconej nagrodzie Rosyjskiego Bookera. *Роман ли то, что я пишу? Отчет о Букеровской конференции*, „Вопросы литературы” 2005, nr 3.

<sup>290</sup> O. Богуславская, Борис Акунин. *Детская книга; Марина Вишневецкая. Кощей и Яга, или Небесные яблоки; Людмила Улицкая. История о старике Кулебякине, плаксивой кобыле Миле и жеребенке Равкине. История про кота Игнасия, трубочиста Федю и Одинокую Мышь*, „Знамя” 2005, nr 10. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/10/bu19.html> (14.04.2011).

<sup>291</sup> Zob. В. Пустовая, *Свято и тать Современная проза между сказкой а мифом...*, op. cit., s. 158.

<sup>292</sup> O intuicyjnym przurządowaniu utworu do gatunku bajki świadczyć mogą wypowiedzi/recenzje czytelników: „Необычная сказка о стародавних временах”; „История Ягды и Кощея – это красивая сказка в славянском стиле”; „Это сказка из тех сказок, в которых дети видят приключения и хэппиэнд, а взрослые черпают какую-то мудрость и понимание”. Źródło internetowe: <https://www.livelib.ru/book/1000040570> (10.10.2015).

Zarówno on jak i jego ukochana zostają okrutnie ukarani przez boginię Mokosz i jej męża Peruna. Młodzi zyskują nieśmiertelność, ale bez miłości, zostają wiecznie samotnymi tułaczami na granicy dwóch światów.

Kompozycja powieści nie jest w pełni tożsama ze strukturą ludowej bajki magicznej, gdyż jako kreacja literacka zawiera wiele elementów epickich, które nie wchodziły pierwotnie w skład bajki. Analogicznie do postępowania Władimira Proppa przeprowadziłam więc selekcję – wyodrębniłam wszystkie wydarzenia skoncentrowane wokół wątku głównego, które mają bezpośredni wpływ na losy głównego bohatera i są tożsame z funkcjami wyodrębnionymi w *Morfologii bajki*. Postanowiłam nie analizować wątków pobocznych oraz tych elementów świata przedstawionego, które nie wpływają bezpośrednio na rozwój akcji. Do takich zaliczam między innymi: opisy przyrody, komentarze narratora i filozoficzne pytania, jakie zadaje sobie i czytelnikom (oczywiście są one istotne dla interpretacji utworu, lecz nie mają znaczenia z punktu widzenia analizy morfologicznej), monologi wewnętrzne Rodowita i Mokoszy, portrety psychologiczne postaci.

Według definicji zaproponowanej przez Proppa: „Stalość konstrukcji bajek magicznych pozwala na ich hipotetyczne zdefiniowanie jako opowiadań opartych na regularnym następstwie przytoczonych funkcji w ich różnych odmianach gatunkowych, przy czym w każdym opowiadaniu pewne funkcje mogą nie występować, a inne – powtarzać się”<sup>293</sup>. Aby śladami uczonego rozpocząć analizę struktury i móc opisać powieść-bajkę Wiszniewieckiej jako ciąg funkcji, należy dogłębnie poznać materiał badawczy. Konieczna jest zatem wnikliwa lektura nastawiona na śledzenie fabuły oraz rozpoznawanie cech gatunkowych, czy też cytatów z bajek. W badanym przeze mnie utworze odnajdujemy wiele odniesień do folkloru rosyjskiego i to zarówno w kwestii ludowej wiary (bóstwa, przesady, animizacja przyrody, słowiańska mitologia, obrzędy religijne), światopoglądu (system wartości formowany wokół pojęć dobra), organizacji społeczeństwa (hierarchiczność, instytucje wodza i kapłana, tabu, system nagród i kar, zawieranie małżeństw itd.)<sup>294</sup> oraz twórczości ludowej (bajka magiczna, pieśń). Zapewne charakter tych odwołań powoduje, że stanowią one także wielce interesujący materiał dla badaczy zajmujących się szczególnie zjawiskiem neomitologizmu we współczesnej literaturze rosyjskiej.

Czas akcji zgodnie z konwencją pozostaje nieokreślony: „А было это уж так давно, что вспомнить некому [...]”<sup>295</sup>. Miejsce akcji jest fikcyjne (osada Sieliszcze nad rzeką Snypiat), natomiast funkcję baśniowego „innego królestwa” pełni w powieści o Kościeju i Jagdzie świat niebiańskich i podziemnych słowiańskich bóstw. To właśnie tam udaje się główny bohater po rajskie jabłka nieśmiertelności. Narracja posiada cechy skazu, a opowiadacz często zwraca się bezpośrednio do czytelników kierując do nich liczne pytania retoryczne. Również pod względem obecności elementów fantastycznych powieść Mariny Wiszniewieckiej wiernie odwzorowuje kanon. Zdolność widzenia przyszłości i wpływania na losy ludzi posiadają bogowie – Mokosz i Perun. Ponadto, istotną rolę w rozwoju fabuły pełnią magiczne przedmioty takie jak, świecący miecz подарowany Kościejowi przez boga Simargła i czarodziejska maść chroniąca go przed ogniem, jak również magiczni pomocnicy – gryzoń Fefiła, koń Kościeja i niebiański jeleń, który umożliwia bohaterowi dotarcie do drzewa z jabłkami nieśmiertelności.

<sup>293</sup> W. Propp, *Morfologia bajki...*, op. cit., s. 176.

<sup>294</sup> Aleksander Gieysztor do panteonu najważniejszych słowiańskich bóstw zalicza między innymi bogów Peruna i Welesa oraz z bóstw żeńskich – boginię Mokosz. Oprócz wymienionych, w powieści Mariny Wiszniewieckiej występują również inne wspomniane przez Aleksandra Gieysztor bóstwa: czczony na Rusi demon Simargł, Dażbog (bóstwo ognia ofiarowego) oraz żmij itd. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1986. Patrz również: *Mitologie świata. Słowianie*, red. G. Skibicka, Warszawa 2007.

<sup>295</sup> М. Вишневецкая, *Кащей и Язда...*, op. cit., s. 3.

W powieści występują charakterystyczne dla bajki magicznej motywy: wędrówka z pokonywaniem przeszkód, walka o rękę ukochanej, próby mające udowodnić męstwo bohatera i wiele innych, które zostaną wyróżnione podczas analizy funkcji bajkowych. Powieść-bajka Mariny Wiszniewieckiej nawiązuje do ludowej bajki magicznej także w obszarze kolorystyki i estetyki, a mianowicie odznacza się cechą, którą Andriej Siniawski określił jako *световая природа прекрасного*. Główni bohaterowie otoczeni są aurą dobra oraz piękna<sup>296</sup>, utwór wyróżnia się plastycznością obrazów i łatwością wizualizacji<sup>297</sup>.

Zasadniczo trudno orzec, czy prototypy bohaterów powieści Mariny Wiszniewieckiej zaczerpnięte zostały z klasycznych bajek rosyjskich, czy może raczej z mitologii słowiańskiej. Trzeba pamiętać, że bajkowe postaci, jak Baba-Jaga, Kościej Nieśmiertelny, Iwan Carewicz czy Żmij mają swoje pierwowzory w słowiańskich bóstwach. W procesie stopniowej desakralizacji mitów oraz zaniku wiary ludowej – postaci te na stałe zagościły w bajkach. Można zatem przyjąć, że bohaterowie powieści Kościej i Jagda skonstruowani zostali w równym stopniu w oparciu o mity, co i baśnie. Kolejnym przykładem bohatera o niejednoznacznej, mityczno-baśniowej etymologii jest Żar, który swoim wyglądem oraz atrybutami (zieje ogniem) przypomina baśniowe smoki (ros. *змеи*) lub Mokosz (słowiańska bogini deszczu i wody), w której można dopatrzeć się cech czarownicy/wiedźmy (zgodnie z bajkową tradycją potrafi przepowiedzieć przyszłość widząc ją w lustrze wody). Wątpliwości nie budzą jednak rodzaje funkcji (ról), jakie bohaterowie pełnią w powieści, nietrudno, na przykład, wskazać bohaterów pozytywnych i negatywnych. Podążając za ustaleniami Władimira Proppa można z powodzeniem odnieść bohaterów powieści do wyróżnionych przez autora *Morfologii bajki* siedmiu typów postaci bajkowych. W funkcji głównym bohatera występuje oczywiście Kościej, który wyposażony został we wszystkie cechy określone w definicji:

Bohater bajki magicznej jest taką postacią, która w zawiązaniu akcji bądź pośrednio ucierpiała wskutek działań przeciwnika – resp. odczuwała pewien brak – bądź też wyraziła zgodę na zlikwidowanie szkody wyrządzonej innej osobie lub odczuwanego przez nią braku. W toku akcji bohater jest taką postacią, która otrzymuje środek magiczny lub magicznego pomocnika i posługuje się nim lub wysługuje<sup>298</sup>.

Rolę antagonisty Kościeja pełni Żar – przyrodni brat Jagdy, jednak do kręgu antagonisty (ros. *вредитель*), możemy zaliczyć także Welesa – ojca Żara, boginię Mokosz i jej dzieci – bliźniaków Licho i Kołowuna. W funkcji magicznych pomocników występują – bóg Simargł, gryzoń Fefiła, koń Kościeja oraz czarodziejski jeleń. Donatorami (ros. *даритель*) są Simargł i Jagda. Natomiast Rodowit funkcjonuje jako nadawca zadania (ros. *отправитель*), a wraz z Jagdą tworzy także krąg cara i jego córki. Za fałszywego bohatera (ros. *ложный герой*) można częściowo uznać Żara i przywódcę wikingów, czyli obu pretendentów do ręki Jagdy.

Analiza morfologiczna powieści przeprowadzona została przeze mnie w kilku etapach. Po lekturze powieści sporządziłam plan wydarzeń odrzucając elementy nie wpływające na rozwój fabuły (wymienione we wcześniejszym akapicie). Następnym krokiem było wyselekcjonowanie z niego działań bohaterów (funkcji), które potem oznaczałam, stosując system znaków opracowany przez Władimira Proppa. Tam gdzie było to możliwe, starałam

<sup>296</sup> А. Синявский, *Очерк русской народной веры...*, op. cit., s. 5.

<sup>297</sup> Andriej Siniawski mówi o tym, że bajka jest „glazasta”, co można przetłumaczyć jako, plastyczność i panoramiczność, łatwość wizualizacji „Сказка не так уж изобразительна, но она глазаста и стремится охватить взглядом как можно больше вещей, для чего иногда прибегает к широкоэкранным изображениям, к панорамным съемкам, показывающим воочию, что же, собственно, принимается ею за прекрасное”. Tamże, s. 7.

<sup>298</sup> W. Propp, *Morfologia...*, op. cit., s. 101; В. Пропп, *Морфология...*, op. cit., s. 59.

się też za pomocą indeksu wyróżnić rodzaje funkcji, przy czym także opierałam się na tekście *Morfologii bajki*. W funkcji wyjściowej oznaczanej literką „i” Propp umieszcza wszystkie elementy, które określają przestrzeń i wprowadzają głównych bohaterów. Często nadają one bajkom epicki charakter. W przypadku powieści Mariny Wiszniewieckiej są to wydarzenia z pierwszej części książki, w której to jesteśmy świadkami powrotu Rodowita i cudownych narodzin Żara, obrony przed najazdem wrogiego plemienia, wzięcia do niewoli Kościeja oraz rodzącego się pomiędzy dziećmi uczucia. W pierwszych rozdziałach ujawniają się cechy charakteru Kościeja: spryt, mądrość, odwaga i determinacja. W nagrodę za uratowanie Rodowita przed wściekłym bykiem odzyskuje on wolność. Wszystkie te wydarzenia zawiązujące służą charakterystyce postaci i przygotowaniu do właściwej akcji. Podobną rolę pełni następną funkcja w ciągu, oznaczona literą „e” – odłączenie (ros. *отлучка*). Następnie Kościej wyrusza w drogę powrotną do domu. Na pożegnanie Jagda daje mu amulet, co możemy oznaczyć za Proppem literą „K” – naznaczenie bohatera znamieniem (ros. *клеймение*). W klasycznej bajce magicznej powinno nastąpić teraz zawiązanie akcji. W fabule powieści Wiszniewieckiej pojawia się pewne odstępstwo od kanonu, gdyż wcześniej występuje para funkcji (Д + Z), czyli spotkanie z donatorem, w tym przypadku z bogiem-wojownikiem Simargłem, oraz przekazanie magicznego przedmiotu, tutaj jest nim miecz. Akcja właściwej bajki magicznej zaczyna się w momencie przybycia Fefiły, która oznajmia Kościejowi o ślubie Żara z Jagdą. Mamy tu do czynienia ze szkodą spowodowaną przez antagonistę, oznaczaną symbolem A<sup>16</sup> lub A<sup>XVI</sup>. Funkcja opisana przez Proppa oznacza dokładnie chęć poślubienia księżniczki przez smoka lub siostry przez brata. Oba warianty znajdują potwierdzenie w bajkach ze zbioru Afansjewa. Po wyrządzeniu szkody następuje oznajmienie (funkcja B<sup>4</sup>) oraz zaczyna się przeciwdziałanie, w tym przypadku Kościej wyrusza do osady Rodowita, by zapobiec ślubowi (funkcja C↑). Bohater jest prowadzony przez magicznego pomocnika Fefiłę (funkcja R<sup>3</sup>) do wioski. Zanim jednak nastąpi walka z przeciwnikiem, otrzymuje od Jagdy magiczną maść chroniącą przed ogniem (ponownie funkcja Д + Z). Pozwala mu ona w bezpośredniej walce pokonać zięjącego płomieniami potwora (funkcja Б<sup>1</sup> + П<sup>1</sup>). W tym momencie następuje likwidacja szkody, czyli przepędzenie Żara i zapobiegnięcie zamążpójściu Jagdy. Śmiałek zostaje rozpoznany przez mieszkańców wioski po amulecie, a Żar zdyskredytowany w ich oczach (funkcja Л<sup>4</sup> oraz Y i O). Kościej i jego ukochana są szczęśliwi i wierzą, że od tej pory nic ich nie rozdzieli, jednak do ślubu nie dochodzi. Mamy tu więc do czynienia z funkcją określoną w *Morfologii bajki* jak c<sup>1</sup>, czyli z obietnicą ślubu, po której następuje nowa szkoda, rozpoczynająca drugą bajkową sekwencję. Zaprezentowane wyżej funkcje, które stanowią pierwszą sekwencję (ros. *ход*) bajki układają się w następujący ciąg<sup>299</sup>:

$$iKe \text{ ДZ } A^{16}(A^{XVI})BC\uparrow R^3 \text{ ДZ } Б^1 \text{ П}^1 Y \text{ O } Л^4 c^1$$

Kościej i Jagda tylko krótką chwilę cieszą się swoim szczęściem. Rodowit – ojciec Jagdy, nie chce dopuścić do ślubu z wrogiem plemienia, dlatego wyprawia swoich ludzi do zaprzyjaźnionych wikingów po nowego męża dla córki, a ukochanego Jagdy prosi o zdobycie

<sup>299</sup> Legenda: i – sytuacja wyjściowa; K – znakowanie, przekazanie Kaściejowi amuletu, e – odłączenie (Kaściej wraca do domu), Д – obdarowanie magicznym mieczem; Z – przyjęcie daru, A<sup>16</sup> – spowodowanie szkody (Żar chce poślubić ukochaną Kaścieja); B – pośredniczenie (ros. *посредничество*) – Kaściej jest informowany przez Fefiłę o ślubie Jagdy i Żara, C – rozpoczęcie przeciwdziałania przez Kaścieja, ↑ – bohater wyrusza w drogę; R<sup>3</sup> – magiczny pomocnik Fefiła prowadzi bohatera; Д – obdarowanie Kaścieja magiczną maścią; Z – przyjęcie daru; Б<sup>1</sup> – walka z Żarem; П<sup>1</sup> – zwycięstwo Kaścieja; Y – mieszkańcy wioski rozpoznają Kaścieja po amulecie; O – Żar zostaje rozpoznany jak wróg mieszkańców; Л<sup>4</sup> – przepędzenie Żara i likwidacja początkowej szkody; c<sup>1</sup> – Kaściej i Jagda są przekonani o rychłym ślubie.



jabłek nieśmiertelności z boskiego ogrodu. Rodowit liczy na to, że Kościej z wyprawy nie powróci, a jeśli cudem mu się to uda, to przyniesie jabłka, które dadzą Rodowitowi wieczne życie. W tym momencie fabuły Rodowit wchodzi w funkcję antagonisty głównego bohatera. Dzieje się to nie bez wpływu złych bóstw – Licho i Kołowuna. Władimir Propp zaznacza bardzo wyraźnie, że oprócz szkody i braku w tradycyjnej bajce nie występują inne sposoby zawiązania akcji. W tym przypadku mamy do czynienia z klasyczną sytuacją braku przedmiotu mającego zapewnić nieśmiertelność (funkcja VIIIa). Kościej mimo sprzeciwu Jagdy spełnia wolę Rodowita i wyrusza w drogę (funkcja BC↑). Jego śmiały czyn uruchamia przeciwdziałanie kręgu antagonisty (Mokosz, Weles, Licho, Kołowun, wikingowie). W drodze do niebiańskiego ogrodu bohater rozprawia się najpierw z gromadą wikingów, a następnie przy pomocy sprytu i magicznego miecza pokonuje Licho oraz Kołowuna. W międzyczasie, za pomocą zbudowanej przez siebie pułapki, którą nazywa „śpiewającą ścianą”, Kościej pokonuje Żara, i ten po raz wtóry zmuszony jest odstąpić od osady Rodowita (funkcja Б<sup>1</sup> П<sup>1</sup> powtórzona trzykrotnie). Choć antagoniści próbują powstrzymać głównego bohatera, to jednak udaje się mu zdobyć jabłka nieśmiertelności. Rajskie drzewo oczywiście chroni swe owoce i jak to w bajkach bywa, trzeba wykazać się zręcznością, by je zerwać (funkcja Л<sup>4</sup>). W momencie zerwania zakazanych owoców bogowie postanawiają ukarać Kościeja, mimo że, ten wykazuje się odwagą i w walce ostatecznie pokonuje Żara uwalniając tym samym boga słońca – Dażboga (ponownie funkcja Б<sup>1</sup> П<sup>1</sup> oraz H). Za karę Mokosz pozbawia oboje bohaterów miłości, skazuje ich na samotność i wieczną tułaczkę. Kościej będzie odtąd skoncentrowany na ochronie swojego życia, które można przerwać przez złamanie igły schowanej w jaju umieszczonym w korzeniach dębu. Jagda, po zakończeniu ziemskiego żywota, otrzyma miejsce na granicy światów i będzie łącznikiem pomiędzy nimi. Z łatwością można tu rozpoznać motywy z rosyjskiego folkloru, związane z Kościejem Nieśmiertelnym i Babą-Jagą. Jednak zastąpienie oczekiwanej nagrody karą to zdecydowane odstępstwo od bajkowego kanonu. Przedstawione wyżej funkcje tworzą następujący ciąg<sup>300</sup>:

$$\text{VIIIaBC}\uparrow(\text{Б}^1 \text{П}^1) \times 3\text{Л}^4 \text{Б}^1 \text{П}^1 \text{HYO} \text{H}^k$$

Natomiast schemat analizowanej przeze mnie powieści-bajki prezentuje się następująco:

$$\text{A}^{16} < \text{-----} > \text{c}^1$$

$$\text{VIIIa} < \text{-----} > \text{H}^k$$

Ponieważ w obu sekwencjach akcji występuje charakterystyczna dla bajek magicznych para БП, można oba ciągi porównać z schematem wypracowanym przez Władimira Proppa:

$$\text{ABC}\uparrow\text{ДГZRБKПЛ}\downarrow\text{Пp. Cп} \overset{\text{O}}{\text{ФУOТHC}}^*{}^{301}$$

Już wstępne analiza pozwala zauważyć podobieństwa w budowie ciągów. Składają się one z tych samych funkcji i tworzą podobne – a co najważniejsze – stałe pary. Są to dwa z kilku czynników, które Propp uznał za charakterystyczne dla struktury bajki magicznej. To, że funkcje występują w różnej kolejności lub niektórych z nich brakuje, nie jest bynajmniej

<sup>300</sup> Legenda: VIIIa – brak (ros. *недостача* – doświadczenie braku, Rodowit pragnie posiąść jabłka nieśmiertelności; B – Rodowit przekazuje Kościejowi polecenie; C↑ – Kościej zaczyna przeciwdziałanie i wyrusza w drogę; (Б<sup>1</sup> П<sup>1</sup>) x3 – potrójna walka i potrójne zwycięstwo z napotkanymi wrogami; Л<sup>4</sup> – zdobycie jabłek, likwidacja braku; Б<sup>1</sup>П<sup>1</sup> – ostateczna rozprawa z Żarem, H – ukaranie Żara i Welesa, Y – bogowie poznają Kościeja; O – bogowie dowiadują się o spisku Welesa przeciwko Dażbogowi; H<sup>k</sup> – bogowie zsyłają karę na Kościeja i Jagdę.

<sup>301</sup> В. Пропп, *Морфология...*, op. cit., s. 113.

oznaką niekanoniczności. Elementem, który decyduje o tym, że mamy do czynienia z bajką magiczną jest układanie się pewnych grup funkcji w logiczne ciągi jak np. ABC↑, БПЛ. Taką prawidłowość odnajduję w badanym przeze mnie utworze Mariny Wiszniewieckiej. Z kolei czynnikiem, na podstawie którego Propp klasyfikował materiał bajkowy, jest obecność funkcji A – szkody lub VIIIa – braku, ponieważ okazało się, że właśnie te funkcje występowały we wszystkich badanych przez uczonego bajkach. Zostały one wyróżnione także w przeprowadzonej przeze mnie analizie. Innym stałym elementem struktury bajek magicznych jest występowanie motywu wędrowki, który z łatwością możemy odnaleźć w opisie przygód Kościeja i Jagdy.

Wszystkie wyżej wymienione elementy potwierdzają przypuszczenie, że powieść *Кащей и Ягда, или небесные яблоки* w znacznym stopniu realizuje schemat bajki magicznej. Pewne odstępstwa od kanonu są zrozumiałe, gdyż mamy do czynienia z utworem literackim, a nie tekstem folkloru. Niekanonicznym jest zakończenie powieści oznaczone przeze mnie funkcją Hk, która oznacza karę dla bohatera i łamie zasadę pozytywnego zakończenia bajek. Odstępstwo obserwujemy także w przypadku pierwszej sekwencji bajki, gdzie donator pojawia się jeszcze przed rozpoczęciem właściwej akcji. Jednak, jak zaznaczył autor *Morfologii bajki* – regularna budowa jest charakterystyczna wyłącznie dla bajek ludowych<sup>302</sup>. O przynależności powieści do gatunku współczesnej baśni ostatecznie zadecyduje nie tyle strukturalne podobieństwo, co zakres poruszanych przez autorkę problemów koncentrujących się wokół stałych dla baśni pojęć – Dobra i Zła. Marina Wiszniewiecka zadaje klasyczne w świetle baśniowej i mitologicznej tradycji pytania o rolę przeznaczenia w życiu człowieka, sens i cel ziemskiej wędrowki, siłę miłości, o nieuchronność śmierci itd.

Podsumowując, analiza powieści Mariny Wiszniewieckiej *Кащей и Ягда, или небесные яблоки* według koncepcji morfologii bajki Władimira Proppa okazała się nie tylko możliwa, ale i w pełni przydatna, gdyż pozwoliła na określenie gatunkowego źródła konwencji wykorzystanej przez autorkę. Podobieństwa formalne pomiędzy powieścią-bajką, będącą przedmiotem moich badań, a magiczną bajką ludową są też dowodem na to, jak bardzo żywotny jest bajkowy schemat, który stanowi podłoże dla wielu opowieści fabularnych. Z całą pewnością można by go zastosować do analizy strukturalnej baśni współczesnego pisarza-filozofa Władimira Kantora zatytułowanej *Победитель крыс*<sup>303</sup> czy na pozór nie wykazującej cech baśniowych postmodernistycznej powieści Ludmiły Pietruszewskiej *Номер Один или В садах других возможностей*<sup>304</sup>. Badanie struktury utworów pozwala odsłonić szkielet dzieła, a w związku z tym także część strategii twórczej autora oraz dostrzec nieświadome mechanizmy, które rządzą procesem

<sup>302</sup> W. Propp, *Morfologia...*, op. cit, s. 177.

<sup>303</sup> Bohaterem powieści jest kilkunastoletni chłopiec Borys, który poważnie zachorował. W gorączce traci raz po raz świadomość i staje się uczestnikiem toczony w fantastycznym świecie rozgrywki pomiędzy szczurami i kotami. Okazuje się, że pełni w tej walce rolę kluczową, w myśl przepowiedni staje się wybawcą ludzkości, ale najpierw musi pokonać liczne przeszkody. Na swej drodze spotyka inne baśniowe postaci np. Babę Jagę. Fabuła powieści rozwija się zgodnie z logiką bajki magicznej i osnuta jest na motywach baśni o Szczurołapie. Książka została zaadresowana do młodzieży, lecz ze względu na bogate podłoże filozoficzne również dorosły czytelnik będzie miał przyjemność lektury. В. Кантор, *Победитель крыс. Повесть о крысином царстве, настоящих котах, прекрасной Ойле и долгом пути*, Издательство имени Сабашниковых 1991. Władimir Kantor jest również autorem bajki *Чур*, którą napisał dla swojej córki. В. Кантор, *Чур. Сказка для дочки Маши*, Москва 1998.

<sup>304</sup> Л. Петрушевская, *Номер Один или В садах других возможностей*, Москва 2004. Pietruszewska w eksperymentalnej formie opowiada historię etnografa, noszącego imię jak w tytule – Numer Jeden. Badacz ludu Entti podczas ekspedycji doświadcza różnych przygód o sensacyjnym i kryminalnym charakterze (kradzież, okup, porwanie) oraz tajemniczych zdarzeń, związanych z wędrowką dusz (za sprawą szamana plemienia dusza bohatera wciela się w ciała zmarłych). Krytyk Andriej Niemzer zauważa, że powieść powiela schemat bajki magicznej. Por.: А. Немзер, *Дикая животная сказка*. Źródło internetowe: <http://www.ruthenia.ru/nemzer/petrushevskaja.html> (10.04.2015). Z kolei Halina Waszkielewicz za Ałłą Łатыніną prezentuje pogląd, że Ludmiła Pietruszewska skonstruowała utwór na wzór gry komputerowej. Patrz: Н. Waszkielewicz, *Numer Jeden albo В огородах innych możliwości*, [w:] *Чернушиная и прекрасная...*, op. cit., s. 188.

pisania. Wincenty Grajewski w jednym z artykułów poświęconych *Morfologii bajki* stwierdza, że model badawczy Proppa, to coś więcej niż opis stylu pisania. Stosując analizę strukturalną odsłaniamy język tekstu, czyli coś, czym pisarz nie tyle chce, co musi się posługiwać: „Model Proppa ujmuje strukturę nieświadomą: ukształtowany historycznie, ale nie podlegający manipulacjom świadomości archetyp, który w konkretnych bajkach realizuje się nie jako świadomie przyjęta norma, lecz jako strukturalna konieczność”<sup>305</sup>.

Warto jednak zaznaczyć, że wnioski o strukturalnym podobieństwie powieści Mariny Wiszniewieckiej do ludowej bajki magicznej nie mogą zostać odniesione do wszystkich tekstów pretendujących do miana baśni. Dzieje się tak, gdyż jak już wielokrotnie podkreślałam sam fakt występowania mitycznych archetypów, wątków baśniowych, niektórych elementów struktury bajki magicznej (funkcji) lub bajkowych typów postaci nie jest tożsamy z uprawianiem gatunku baśni. W jednym z artykułów poświęconych problemowi neomitologizmu we współczesnej literaturze rosyjskiej autorki Tatiana Rytowa oraz Jelena Szczipkowa doceniają znaczenie analizy strukturalnej w procesie decydowania czy mamy do czynienia z gatunkiem, czy jedynie ze stylizacją na gatunek. Co istotne, ich spostrzeżenia dotyczące mitu można odnieść również do bajki magicznej, właśnie ze względu na podobieństwo strukturalne obu gatunków:

Работы структуралистов позволяют осознать, что, несмотря на это, в современных произведениях сохраняется структурность сюжета, так как структура сюжета как такового не исключает «логику равновероятных исходов, идею перегруппировки функций» и т.д. Это может стать и основой для понимания того, почему использование структурообразующей функции сюжета мифа может сочетаться в современных произведениях не с миромоделированием, а с вольным неканоническим использованием отдельных архаических элементов и мотивов мифа<sup>306</sup>.

Badaczki sygnalizują jakoby podział utworów na te, które zarówno w obrębie struktury, modelu świata, wymowy ideowej i funkcji realizują założenia gatunku, oraz te, które wykorzystują elementy struktury oraz motywy czy obrazy jako chwyt w ramach postmodernistycznej gry z konwencją lub polemiki z mitologiczną/baśniową aksjologią (baśnie postmodernistyczne, baśnie-parodie, antybaśnie).

Trzeba zatem mieć na uwadze, że przeprowadzony przeze mnie eksperyment okazał się wielce obiecujący w odniesieniu do konkretnego utworu. Można jednak przypuszczać, że wśród współczesnej prozy fantastycznej znajdzie się jeszcze niejeden przykład tekstu, który morfologicznie odpowiada strukturze ludowej bajki magicznej. Rezultaty moich badań nad powieścią Mariny Wiszniewieckiej potwierdzają inspirującą moc teorii Władimira Proppa oraz uniwersalność zastosowanych przez niego narzędzi badawczych, które – jak udało mi się, mam nadzieję, wykazać – przetrwały próbę czasu.

---

<sup>305</sup> W. Grajewski, *O Morfologii bajki Włodzimierza Proppa*, [w:] tegoż, *Maszyny dialogowe. Szkice teoretycznoliterackie*, Kraków 2003, s. 163.

<sup>306</sup> Т. Рьтова, Е. Щипкова, *Проблемы исследования мифологизма и сюжета мифа как элемента сюжетной структуры в русской прозе конца XX – начала XXI в.*, „Вестник Томского Государственного Университета” 2012, nr 4, s. 124.

### 4.3. Baśnie kobiece Anny Białko

Anna Białko (ur. 1967, Moskwa<sup>307</sup>) to przedstawicielka młodszego pokolenia pisarek, których twórczość sytuuje się w ramach zjawiska literackiego określanego mianem *prozy kobiecej* (женская проза)<sup>308</sup>. Zaiśniało ono w Rosji na początku lat 90. XX wieku, o czym świadczą liczne wydania na łamach różnych czasopism literackich kolektywnych zbiorów opowiadań o feministycznej tematyce (*Женская логика* 1989, *Чистенькая жизнь* 1990, *Непомнящая зла* 1990, *Новые Амазонки* 1991). W odpowiedzi ukazała się spora liczba artykułów krytycznych oraz publikacji naukowych stawiających pytania o status, cel i specyfikę kobiecej literatury<sup>309</sup>. Pojawili się zarówno apologety, jak i krytycy zjawiska<sup>310</sup>, kwestionujący sztuczny, według nich, podział literatury ze względu na płeć autora. Jednak mimo licznych kontrowersji termin „proza kobieca” przyjął się w rosyjskim literaturoznawstwie, co więcej, samo zjawisko nadal żywotnie się rozwija. Prawie w każdej księgarni internetowej czy tradycyjnej, znajduje się obecnie dział oznaczony – „женская проза”, a twórczość Ludmiły Pietruszewskiej, Ludmiły Ulickiej, Mariny Wiszniewieckiej czy Tatiany Tołstoj zaliczanych do prekursorów kobiecej prozy, cieszy się niesłabnącą popularnością mierzoną w ilościach sprzedanych egzemplarzy i przyznanych nagród.

Szukając określeń charakteryzujących prozę kobiecą w pierwszej kolejności nasuwają się takie epitety, jak demokratyczna i niejednorodna, gdyż jej przedstawicielkami są kobiety wielu pokoleń, o odmiennym pochodzeniu i doświadczeniu. Autorki prezentują zróżnicowany poziom artystyczny – od literatury wysokiej, do popularnej (tu prym wiodą autorki kryminałów, Daria Doncowa, Aleksandra Marinina oraz przedstawicielka „nowych Rosjanek” Oksana Robski), próbują sił w rozmaitych gatunkach i stylach, reprezentują światopogląd od tradycyjnego – opartego na wartościach chrześcijańskich, do feministycznego buntu wobec opresyjnej patriarchalnej kultury i przejawów dyskryminacji. Co ważne, niektóre z pisarek otwarcie utożsamiają się z feminizmem, inne zaś negują jakikolwiek próby kojarzenia ich z ruchami feministycznymi i odrzucają kategorię gender. Tak dzieje się w przypadku Ludmiły Pietruszewskiej, Ludmiły Ulickiej<sup>311</sup> oraz właśnie Anny Białko. Autorka zbioru bajek zbioru *Сказки женского леса* na pytanie, czy uważa się za feministkę odpowiada:

<sup>307</sup> Informacje pozyskane bezpośrednio od autorki.

<sup>308</sup> Terminologia służąca charakterystyce kobiecej prozy nie jest sprecyzowana. W jednych publikacjach prozę kobiecą traktuje się jako nurt literacki (литературное течение) na przykład <http://www.a-z.ru/women/texts/rovenskaiaar.htm>, w innych, mówi się o prozie kobiecej jako specjalnym typie twórczości, [http://vestnik.tstu.ru/rus/t\\_14/pdf/14\\_4\\_025.pdf](http://vestnik.tstu.ru/rus/t_14/pdf/14_4_025.pdf), a w jeszcze innych jako kategorii literackiej [http://www.a-z.ru/women\\_cd1/html/filologich\\_nauki\\_12.htm](http://www.a-z.ru/women_cd1/html/filologich_nauki_12.htm). Aby uniknąć kontrowersji zdecydowałam się na bezpieczne i najczęściej wybierane określenie – „zjawisko” czy też „fenomen” literacki.

<sup>309</sup> М. Абашева, *Чистенькая жизнь не помнящих зла*, „Литературное обозрение” 1992, nr 5-6.; П. Басинский, *Позабывшие добро? Заметки на полях «новой женской прозы*, „Литературная газета” 1991, nr 7; М. Арбатова, *Женская литература как факт состоятельности отечественного феминизма*, „Преображение” 1995, nr 3; Н. Габриэлян, *Ева – это значит «жизнь»* (*Проблема пространства в современной русской женской прозе*), „Вопросы литературы” 1996, nr 4. Obok przedstawicielek prozy kobiecej równie silną reprezentację stanowią kobiety poetki, wśród głośniejszych nazwisk należy wymienić Wierę Pawłową oraz Jeleną Fanajłową, kontynuujące bogate tradycje kobiecej poezji począwszy od Anny Achmatowej, Mariny Cwietajewej poprzez twórczość Bełły Achmaduliny, Jeleny Szwarz i Junny Moric.

<sup>310</sup> Za przeciwniczkę podziału literatury wedle płci autora należy uznać na przykład Natalię Iwanową, kobiecego wkładu w rosyjską literaturę jawnie nie docenia Wiktor Jerofiejew twierdząc, że żadna z kobiet nie stała się Dostojewskim. Oba przykłady przytacza Siergiej Czuprinin. Patrz: *Гендерный подход в литературе, женская литература*, [w:] С. Чупринин, *Жизнь по понятиям. Русская литература сегодня*, Moskwa 2007, s. 108-111.

<sup>311</sup> Autorka wybitnych powieści *Medea i jej dzieci* oraz *Sonieczka*, laureatka nagrody imienia Simone de Beauvoir w jednym z wywiadów (2011) stwierdza: „Меня, как феминистки, можно сказать, нет. Я там не стояла (смеется). У меня другая религия”. Źródło internetowe: <http://izvestia.ru/news/370112#ixzz330hCte1> (20.04.2014).

Я не считаю себя феминисткой. По-моему, проза делится не на мужскую и женскую, а на хорошую и не очень. Но так получается, что мой личный жизненный опыт – он, безусловно, женский. И это не может не найти отражения в том, о чем и как мне хочется рассказать, и даже в том, как я воспринимаю те или иные аспекты всего происходящего. Судя по всему, это "женское" восприятие проявляется в моих текстах достаточно ярко и без моего направленного желания<sup>312</sup>.

Anna Białko w tej wypowiedzi porusza kluczową według mojej opinii kwestię. Będąc kobietą pisarką nie może uciec od kobiecości – od samej siebie, ponieważ płeć, mimochodem, czasem też wbrew woli autorki, znajduje wyraz w tekście. Może jedynie manifestować się mniej lub bardziej świadomie. Tę właściwość kobiecej twórczości ma na myśli Nancy K. Miller, twórczyni koncepcji arachnologii pisząc, że twórczość kobiety jest aktem w pełni podmiotowym – tworzeniem dzieła i jednocześnie tworzeniem siebie<sup>313</sup>. W tym kontekście pewne jest, że po przewrocie poststrukturalistycznym, który zaowocował rozwojem badań genderowych, feministycznych oraz queerowych nie można badać literatury kobiet (pisanej przez kobiety) w oderwaniu od kategorii płci, nawet jeżeli sama autorka nie zgadza się z takim przyporządkowaniem. W myśl słów wspomnianej Nancy K. Miller: „Targając struktury tekstów kobiet, odkrywamy w przedstawieniach samego pisania zaznaczające się grubo materialne, czasem brutalne ślady kultury genderu – zapisy jego struktur politycznych”<sup>314</sup>. To samo stwierdzenie dotyczy literatury, której autorami są mężczyźni czy osoby o orientacji homoseksualnej itd. Rozważania nad płcią tekstu, narratora i autora nie muszą oczywiście stanowić dominanty badań nad dziełem literackim, ale refleksja nad tymi zagadnieniami może znacznie wzbogacić interpretację.

Wobec powyższego zasadnym i interesującym wydaje się zbadanie jak wygląda zderzenie w tekstach baśni Anny Białko skonwencjonalizowanej formy gatunkowej z żywiołem kobiecej twórczości. Warto odnotować fakt, że udaną próbę analizy baśniowych tekstów z feministycznej perspektywy przeprowadziły cytowane we wstępie autorki *Bajek rozebranych*<sup>315</sup> Tatiana Cichocka i Katarzyna Miller. Dziennikarka i psychoterapeutka, podążając tropem Bruno Bettelheima, obrały sobie za cel analizę (w dużej mierze psychoanalityczną) najpopularniejszych baśni z całego świata, co istotne, w kontekście współczesnego człowieka. Autorki przeprowadziły wyraźny podział baśniowych tekstów na „kobiece” (*Kopciuszek, Czerwone Trzewiczki, Śpiąca Królewna* itd.) i „męskie” (*Głupi Jaś, Kot w butach, Alladyn* itd.). Nie negując uniwersalnego przesłania bajek, jawnie identyfikowały się z bohaterkami płci żeńskiej. Z kolei feministyczno-genderowa perspektywa badawcza uwzględniała interpretację postaci zawsze w odniesieniu do płci przeciwnej oraz z reguły opresyjnego społeczeństwa. Nie będzie przesadnym stwierdzenie, iż *Bajki rozebrane* to jedna z najciekawszych publikacji ostatnich lat dotycząca baśni, sytuująca się na granicy nauki i publicystyki. Stanowi ona inspirację dla moich rozważań nad współczesnymi tekstami Anny Białko.

<sup>312</sup> Odpowiedź na to pytanie i wiele innych została mi udzielona bezpośrednio przez Annę Białko w korespondencji mailowej z dnia 30.05.2014. Anna Białko zezwoliła na wykorzystanie jej wypowiedzi w niniejszej publikacji.

<sup>313</sup> Patrz: *Feminizm* [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku...*, op. cit., s. 411.

<sup>314</sup> Nancy K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, tłum. K. Kłosińska, K. Kłosiński, 1986, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod. red. A. Burzyńskiej, M.P. Markowskiego, Kraków 2007, s. 496.

<sup>315</sup> Godny zauważenia jest sposób, w jaki dokonuje się „rozbieranie bajek”. Autorki prowadzą ze sobą dialog, więc wiele wniosków i błyskotliwych uwag rodzi się w wyniku zderzenia racji – „burzy mózgow”. Analiza tekstu baśni ma charakter dynamiczny, nieliniowy, język rozmówczy jest swobodny, ale nie pozbawiony terminologii specjalistycznej z dziedziny psychologii czy feministycznej teorii literatury. Rozmowy ukazywały się pierwotnie na łamach czasopisma „Zwierciadło” w cyklu zatytułowanym *To nie bajka*. Wydanie książkowe z 2008 roku, jak głosi informacja na okładce, jest ich obszerniejszą i uzupełnioną wersją.

Niektóre tytuły utworów Anny Białko<sup>316</sup> mogą sugerować przynależność jej twórczości do tradycji kobiecej prozy: *Гинекологическая проза* (2002), *Сказки женского леса* (2003), *На той неделе купить сапоги, спасти страну, выйти замуж* (2005) *Накрушенное яблоко Гесперид* (2007)<sup>317</sup>. Repertuar gatunków wybieranych przez pisarkę prezentuje się różnorodnie, począwszy od opowiadań, bajek, powieści poprzez nowele *Сны мегаполиса* (2005), sagę rodzinną *Счастливый слон* (2008) i w końcu pełen anegdot poradnik dla kobiet-kierowców *Блондинка за рулем* (2002). W recenzjach oraz opiniach czytelników najczęściej pojawiają się takie kwalifikacje gatunkowe i rodzajowe, jak proza miejska, nowela miejska, proza realizmu magicznego, nowela fantastyczna itd. Anna Białko wspomina, że baśnie stanowią dla niej odskocznię, tworzy je pomiędzy poważnymi – nie-baśniowymi książkami. Po pierwszym zbiorze bajek zatytułowanym *Сказки женского леса*, który „[...] собрался как-то без усилий, сам собой, как некий набор игрушек, багателей”<sup>318</sup> wydała baśnie po raz wtóry i w 2009 roku ukazały się *Сказки о невозвратном*, przez jedną z czytelniczek skomentowane w następujący sposób: „Удивительная сказочница! И новая книга сказок – о нашем, о девичьем – потрясающая! Анна Бялко – замечательная и обворожительная!”<sup>319</sup>. Pisarka zaznacza, że baśnie pisze z łatwością i z przyjemnością [...] в этом жанре мне работается легко. Сказки "ловятся" буквально из воздуха – иногда бывает достаточно случайно услышанной фразы, какой-то картинки, чтобы в голове сложился сюжет. Иногда они мне снятся. Это лучше всего, важно только не забыть приснившееся на следующее утро”<sup>320</sup>. Równie ważną rolę, co inspirująca moc snów w powstawaniu bajek pełnią literackie upodobania autorki. Jak sama wspomina, jej ulubioną lekturą w młodości były mity greckie oraz baśnie czytane w obcych językach i to one nadały określony kształt późniejszej twórczości.

Próba zaadaptowania baśni na potrzeby literatury kobiecej, jaką według mojego rozumienia podjęła Anna Białko, może być uznana za prekursorską w literaturze rosyjskiej, choć zdaje się, że sama pisarka nie miała zamiaru być ani odnowicielką, ani reformatorką gatunku<sup>321</sup>. Za pionierkę kobiecej baśni może natomiast uchodzić angielska pisarka i feministka Angela Carter (1940-1992)<sup>322</sup>, autorka śmiałych reinterpretacji baśni Charlesa Perraulta i braci Grimm opublikowanych w tomach *The Bloody Chamber* (1979) oraz *Black Venus* (1985)<sup>323</sup>. Anna Białko zachowuje klasyczną formę baśni, co znacznie odróżnia ją od Angeli Carter, bowiem celem tej ostatniej jest demitologizacja baśniowych obrazów oraz dekonstrukcja stereotypowego, patriarchalnego myślenia utrwalonego w baśni. Podobnie zresztą, tylko w humorystyczno-satyrycznym tonie parodiuje i demontuje baśniowe wątki rosyjska pisarka młodego pokolenia Olga Lukas (ur. 1979) w opowiadaniach zebranych w tomie *Золушки*

<sup>316</sup> O autorce tomu bajek *Сказки женского леса* nie znajdziemy w internecie żadnej informacji biograficznej, nawet daty urodzenia. Jak sama deklaruje, unika rozgłosu. Pośrednią przyczyną „medialnej ciszy” w rusnecie może być fakt, że na stałe mieszka w Izraelu. Informacje pozyskane zostały bezpośrednio od Anny Białko.

<sup>317</sup> Wszystkie książki ukazały się nakładem moskiewskiego wydawnictwa «Окропус», co znamienne, zajmującego się także wydawaniem literatury dziecięcej.

<sup>318</sup> Cytat z korespondencji mailowej.

<sup>319</sup> Źródło internetowe: <http://www.labirint.ru/reviews/goods/206735/> (20.IX.2014).

<sup>320</sup> Cytat z korespondencji mailowej.

<sup>321</sup> Cytat z korespondencji mailowej.

<sup>322</sup> Określa się ją mianem pisarki postmodernistycznej, wybitnej przedstawicielki realizmu magicznego. Oprócz baśni jest autorką licznych powieści i esejów.

<sup>323</sup> W Polsce pierwszy zbiór opowiadań Angeli Carter ukazał się dopiero w 1995 roku i zawierał opowiadania nie tylko z tomu *Black Venus*, ale i wcześniejszych *The Bloody Chamber*, *Fireworks* i innych. A. Carter, *Czarna Wenus*, tłum. i wstęp A. Ambros, Czytelnik, 1995.

на грани (2007)<sup>324</sup>. Nowatorstwo Anny Białko przejawia się w zachowaniu klasycznej baśniowej konwencji przy jednoczesnym otwarciu gatunku na kobiecość. A więc w cyklu *Сказки женского леса* zarówno perspektywa autora, narratora, bohaterowie, kręgi tematyczne czy odbiorca tekstu prezentowane i określane przez pryzmat jednej z płci. Co więcej, Anna Białko w niewielkim stopniu bazuje na materiale folklorystycznym, ograniczając się do nielicznych aluzji. Częściej nawiązuje do kanonu literatury rosyjskiej (Michaił Bułhakow *Mistrz i Malgorzata*, Mikołaj Gogol *Płaszcz*) lub światowej (Charles Dickens, Hans Christian Andersen) i na wzór innych współczesnych bajkopisarzy konstruuje oryginalne fabuły, które osadza w przestrzeni współczesnego miasta<sup>325</sup>.

Tytuł zbioru Anny Białko – *Сказки женского леса*, zawiera w sobie przekonanie o bliskości kobiety i natury. Autorka odwołuje się do alegorycznego znaczenia lasu. W *Słowniku symboli* Władysława Kopalińskiego czytamy, iż las symbolizuje między innymi: zasadę żeńską, nieświadomość, Wielką Macierz, płodność, ale również ciemność i schronienie<sup>326</sup>. Obraz umieszczony na okładce, przedstawiający zamyśloną dziewczynę siedzącą nad brzegiem leśnego stawu (*Аленушка* – Wiktor Wasniecowa, 1881)<sup>327</sup>, został zapewne zaproponowany przez wydawcę, gdyż odzwierciedla tylko połowicznie zawartość zbioru. Komponenty tytułu, czyli kobieta i las, są wprawdzie zilustrowane, ale bezbronna i melancholijna postawa sportretowanej dziewczynki klóci się z przesłaniem baśni Anny Białko, będących *de facto* apelem autorki do czytelniczek o docenianie samej siebie i wiarę we własne możliwości. Problematyka zbioru koncentruje się na kobiecie i drodze jaką musi przebyć, by dokonała się przemiana prowadząca do pogłębienia samoświadomości. Przedtem jednak, bohaterki Anny Białko muszą zwyciężyć to, co „las” symbolizuje – wątpliwości, obawy, gąszcz nieświadomionych pragnień<sup>328</sup>. Ponieważ sens tytułu staje się czytelny dopiero w kontekście całego zbioru, warto zatem przytoczyć pokrótce treść utworów.

---

<sup>324</sup> Dla ilustracji sposobu w jaki Olga Lukas parodiuje tradycyjne baśnie przytoczę cytat z okładki baśniowego cyklu *Золушки на грани*: „(...) Вот уже вторую неделю Золушка сидит за печкой и ковыряет в носу. Ей совершенно нечего делать. Злая мачеха и сестры режутся в карты на веранде и не зовут ее к себе, отец уехал в город на ярмарку, фея-крестная приходит на помощь только в безвыходных ситуациях, а сейчас у Золушки есть сразу несколько выходов: пойти на крыльцо и там ковырять в носу, перестать ковырять в носу и походить по саду, разбросать по кухне мусор, а потом его подмести. Золушка выбирает сад и гуляет там до самого вечера. Было бы не так скучно, если бы в саду росло хоть что-то, кроме репейника и крапивы, но по поводу оформления сада мачеха указаний не давала”. Patrz: O. Лукас, *Золушки на грани*, Москва 2007.

<sup>325</sup> W baśniach Angeli Carter akcja umiejscowiona jest w przestrzeni baśniowej, której dominantę stanowi ciemny i niebezpieczny las, upiorne zamczysko, górskie wioska, zamkowa komnata itd.

<sup>326</sup> *Las*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 190.

<sup>327</sup> Obraz nawiązuje do bajki rosyjskiej *О сестрице Аленушке и братце Иванушке*. Na stronie galerii Trietiańskiej, w której zbiorach znajduje się dzieło, widnieje krótki opis: „(...) В образе Аленушки, написанной с крестьянской девочки, передано страдание кроткой, одинокой, всеми отвергнутой сиротки, которую можно встретить во многих сказках. Она бесконечно долго сидит на белом камне, как будто сама окаменела от страданий, в ее глазах застыло немое отчаяние”. Źródło internetowe: [http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/\\_show/image/\\_id/246](http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/246) (27.10.2014).

<sup>328</sup> W interpretacji Bruno Bettelheima baśniowy las symbolizuje miejsce, w którym zgłębiaamy własne ciemności wewnętrzne, zaczynając rozumieć kim jesteśmy i rozstrzygać osobiste pragnienia. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne...*, op. cit., s. 157-158. Podobnie Pierre Péju upatruje w lesie miejsca granicznego, w którym stałe role przestają istnieć, gdzie zmieniają się sposoby odczuwania. To także miejsce ucieczki, w którym dziewczynka – bohaterka baśni znajduje schronienie. Patrz: P. Péju, *Dziewczynka w baśniowym lesie...*, op. cit., s. 123, 145, 151.

Zbiór *Сказки женского леса* zawiera pięć tekstów baśniowych: *Покупатель иллюзий*, *Шубка*, *Отдых на море*, *Интер-вью*, *Замкнутый контур* oraz dwa opowiadania: *Насыть*, *Пух одуванчика*. Dwa ostatnie teksty opatrzone zostały informacją – рассказы. W rzeczy samej są to nowele o nieszczęśliwej miłości, oszukanej i niespełnionej. W niewielkim stopniu korespondują one z baśniami i różnią się od nich pod względem struktury gatunkowej (brak elementów fantastycznych, morału, pozytywnego zakończenia), dlatego nie będą przedmiotem analizy.

Opowieść otwierająca zbiór baśni Anny Białko zatytułowana *Покупатель иллюзий* to historia młodej kobiety (trzydzieści trzy lata), ustatkowanej, ale znudzonej codziennością i ze względu na częstą nieobecność męża – samotnej. Pogodziona ze swoim losem Julia Smirnowa (ros. смирный – łagodny, spokojny, cichy) w myślach często fantazjuje o romansie z kolegą ze szkolnej ławy – przystojnym i bogatym Walerką. Pewnego dnia podczas spaceru po Patriarszych Prudach<sup>329</sup> przypadkowo wstępuje do tajemniczego sklepika, w którym sprzedawcą jest intrygujący staruszek – „[...] сухонький, аккуратный дедок с седой козлиной бородкой<sup>330</sup>, похожий на веселого гнома с детских мультиков<sup>331</sup>”. Julia poddaje się jego urokowi<sup>332</sup>. Kiedy dowiaduje się, że towarem w niezwykłym sklepiku są iluzje, postanawia zrealizować swoją fantazję o romansie. Mimo iż sprzedawca przed realizacją transakcji ostrzega, że: „реальность-она же не иллюзия, эта пожесточе будет, об нее порой можно и лоб расшибить” (s. 21) Julia pozostaje głucha na przestrogi (motyw z baśni ludowych). Sprzedana iluzja staje się realna niemal od razu po wyjściu ze sklepu – na ulicy Julia prawie że wpada na Walerkę. Odnowiona znajomość szybko przeradza się w przelotny, jak się okazuje, romans. Gdy kochanek prosi Julię o rękę, bohaterka odmawia. Przerażona perspektywą ujawnienia romansu, utraty dziecka i męża, wraca do tajemniczego sklepika. Sprzedawca uświadamia Julii, że nie można powrócić do tego co było, ale bohaterka wpada na pomysł, jak może uratować rodzinę. Zaczyna snuć nową iluzję, tym razem na temat szczęśliwego małżeństwa: „Ей снилось, что они все идут вместе гулять – Миша, Ксюша и она, Юлия. Пес бежит следом, кругом лес и солнце, солнце” (s. 49), po czym sprzedaje ją Staruszkowi. Na tym kończy się opowieść.

Czytelnik może jedynie domyślać się, że iluzja rodzinnej sielanki w rzeczywistości przybierze inny kształt, niż oczekuje bohaterka. Jednakże finał baśni ma wymiar pozytywny, zarówno w sensie osiągnięcia wewnętrznej dojrzałości przez bohaterkę (pozbawienie się złudzeń, docenienie rodziny), jak i bezpośrednio w odniesieniu do sytuacji z Walerką (znika problem zdrady, niechcianego kochanka, groźba rozbitej rodziny). Baśń *Покупатель иллюзий* to opowieść o wyobrażeniach o idealnej miłości – micie romantycznego uczucia, którym karmi kobiety od wieków literatura. Iluzję „księcia na białym koniu” zastąpiła iluzja bogatego biznesmena w mercedesie. W utworze Anny Białko tkwi wyraźny potencjał dydaktyczny, baśń opowiada o konflikcie pomiędzy wyobrażeniami, a rzeczywistością. Autorka przestrzega, iż należy wyrzec się iluzji o romantycznej miłości, gdyż bycie w związku to nie tylko uniesienia, ale

<sup>329</sup> Warto zauważyć, że pewne elementy składowe sytuacji mogą być aluzją do powieści Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Malgorzata*, np. miejsce spotkania – Patriarsze Prudy; czas, który podczas rozmowy zatrzymuje się; bohaterka w „wieku Chrystusowym” oraz sprzedawca, uosabiający siłę magiczną i nieczystą.

<sup>330</sup> Sprzedawca ma kozią bródkę – koza uważana była w średniowieczu za symbol (emanację) diabła. Władysław Kopaliński odnotowuje takie przysłowia związane z ludowym przekonaniem o demoniczności tego zwierzęcia: Koza, diabeł – to jedno. Ma kozła w oczach – wg pojęć ludu w źrenicach czarownic odbijał się nie człowiek patrzący, ale diabeł w postaci kozła. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 171.

<sup>331</sup> А. Бялко, *Сказки женского леса*, Москва 2003, s. 16.

<sup>332</sup> А. Бялко, *Сказки*, op. cit., s. 16. Staruszek używa podobnych jak Baba-Jaga zwrotów (zdrobienia są charakterystyczne dla baśni ludowych) np. śmieje się złowieszczo, ukrywa coś, jest nieszczerzy w zamiarach, przesadnie miły. „Кажется мне, голубушка, вы не просто так меня навесить забежали? (...) Принесли, что-нибудь старичку? (...) Вот и ладненько, вот и чудненько (...)” (s. 28); „Старичок засмеялся, но как-то не очень весело”. Tamże, s. 29.



przede wszystkim praca nad sobą, kompromisy, pokonywanie codziennych trudności, bywa – że cierpienie. Życie w świecie iluzji nie pozwala dostrzec i docenić rzeczywistości. Znamienne, że kobiece iluzje przedstawione w baśni Anny Białko dotyczą przede wszystkim miłości oraz urody, w niewielkim stopniu np. pracy zawodowej. Nietrudno spostrzec, że autorka uważa te obszary za strategiczne dla kobiecej psychiki. Właśnie z braku samoakceptacji, adoracji, uczucia, obecności partnera rodzą się największe kobiece kompleksy. W tym kontekście baśń *Покупатель иллюзий* (jak każda następna ze zbioru) pełni funkcję kompensacyjną, czytelniczki utożsamiają się z bohaterką, co pozwala na przepracowanie problemu w trakcie lektury.

Jeżeli chodzi o literackie aluzje, to ze względu na przekaz baśni *Покупатель иллюзий* koresponduje w pewnym stopniu z treścią bajki *O rybaku i złotej rybce*, w której zrealizowane marzenie o bogactwie również nie przynosi szczęścia bohaterowi, a powrót do biedy, to przywrócenie status quo – stanu spokoju i czystego sumienia. W Julii miotającej się pomiędzy namiętnością, pragnieniem miłości i bliskości fizycznej oraz obowiązkiem matki i żony rozpoznajemy także cechy powieściowej Anny Kareniny. Różnica jest jednak zasadnicza, gdyż konwencja baśni wyklucza tragiczny konflikt wewnętrzny bohatera, co więcej, bohaterka Anny Białko ma szansę przy pomocy magii odmienić swój los, co też wykorzystuje. Zacerpnięty ze średniowiecznych legend motyw fantastyczny, na którym bazuje fabuła baśni *Покупатель иллюзий*, czyli dobijanie targu z nieczystą siłą (pakt z diabłem) inspirowane po dzień dzisiejszy (np. legenda o Janie Twardowskim, *Faust* Johanna Wolfganga Goethego, *Mistrz i Malgorzata* Michaiła Bułhakowa itd.). Można dopatrzeć się także podobieństw do powieści Stephena Kinga *The Needful Things* (*Sklepik z marzeniami*, 1991). W odróżnieniu od amerykańskiego mistrza horroru rosyjska pisarka rezygnuje z atmosfery grozy, dobra i zła nie przedstawia jako sił przeciwstawnych, nie wprowadza również kontekstu religijnego (kara i nagroda za grzechy, pytania o duszę człowieka). Punkt ciężkości zostaje przeniesiony na proces zyskiwania świadomości przez Julię, która w świetle konsekwencji wynikających z jej zdrady wyzbywa się iluzji romantycznej miłości i docenia wartość rodziny. Liczne nawiązania do dzieła Michaiła Bułhakowa pozwalają przypuszczać, że autorka polemizuje poniekąd z tradycyjnym, także baśniowym, przekonaniem o odwiecznej walce dobra ze złem. Działania staruszka-sprzedawcy prowadzą do pozytywnej przemiany bohaterki, a zło, w myśl motto do powieści *Mistrz i Malgorzata* „[...] Jam częścią tej siły, która wiecznie zła pragnąc, wiecznie czyni dobro”<sup>333</sup> pozostaje na usługach dobra, jest warunkiem wręcz koniecznym do jego ostatecznego triumfu. W perspektywie antropologicznej także można dostrzec paralele pomiędzy przesłaniem baśni *Покупатель иллюзий* a dziełem Michaiła Bułhakowa. Piotr Fast analizując powieść Bułhakowa konstatuje:

Człowiek jest u Bułhakowa odpowiedzialny w obliczu absolutu czy absolutnych wartości. Jego obowiązkiem jest więc realizacja założonych w nim możliwości, dążenie do maksymalnego zrealizowania swego człowieczeństwa, czyli ostatecznie wierność samemu sobie, która pozwala mu dojrzeć czynione przez niego samego zło i odpokutować za nie<sup>334</sup>.

Anna Białko wychodzi z podobnego założenia, a mianowicie że bez samoakceptacji i wiary we własne siły nie jest możliwe osiągnięcie harmonii oraz szczęścia. Julia, ale i pozostałe bohaterki baśni z cyklu *Сказки женского леса* są dla samych siebie mikrokosmosem, muszą znaleźć drzemiający w nich potencjał, by wewnętrzny świat uporządkować oraz osiągnąć stan pogodzenia się ze światem zewnętrznym. W odrzuceniu cudzych wpływów, kulturowych stereotypów (mit o romantycznej miłości) oraz kompleksów – realizuje się ich człowieczeństwo.

<sup>333</sup> Cytat pochodzi z dramatu Johanna Wolfganga Goethego *Faust* (1833).

<sup>334</sup> *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, pod red. A. Drawicza, Warszawa 2007, s. 381.

Drugi z kolei utwór w zbiorze baśni Anny Białko, zatytułowany *Шубка* opowiada historię współczesnego Kopciuszka. Bohaterka baśni – Marusia, posiada wszystkie stereotypowe cechy „szarej myszki”. Jest pracowita, ale biedna, skromna, cicha, lubi czytać. Nie przywiązuje wagi do stroju, ani wyglądu zewnętrznego, w związku z czym dla płci przeciwnej pozostaje niewidzialna. Doskwiera jej samotność i ubóstwo. Nawet gdyby Marusia chciała zadbać o siebie, to nie ma na to środków. Jest to problem zazwyczaj bagatelizowany, bo przecież „nie szata zdoła człowieka”. W rzeczywistości stanowi przyczynę frustracji i kompleksów, co przekłada się na sukces w życiu osobistym (zdobycie partnera) i nierzadko zawodowym<sup>335</sup>. Narrator zdaje w pierwszym akapicie baśni komentuje:

Это только говорят, мы, дескать, то, что мы едим. На самом деле мы-то, что мы носим. Про это тоже говорят: „По одежде встречают, по уму провожают”, но это как раз ерунда. Никто тебя никуда не провожает, а какое уж сложилось о тебе первое впечатление, с таким ты и будешь жить вечно. Если, конечно, не отразишь себе харизму<sup>336</sup>.

Marusia nie jest w stanie sama zmienić swojego położenia, podobnie jak w baśni o Kopciuszku sytuacja odwraca się dopiero pod wpływem magii. Pewnego dnia bohaterka na witrynie komisju dostrzega futerko. Gdy je przymierza, doznaje szoku w wyniku radykalnej zmiany, jaka ukazała się jej oczom „(...) Шубки не было. И Маруси не было. На нее смотрела незнакомая женщина. Очень дорогая, очень изящная, а главное – очень красивая” (s. 66). Marusi nie stać jednak na zakup futra. By je zdobyć, postanawia zaryzykować i sprzedać jedyną cenną rzecz, którą posiada – pierścionek odziedziczony po matce. Pamiątka po matce, symbol więzi matka-córka, nierzadko odgrywa kluczową rolę w baśniach, występując w funkcji magicznego przedmiotu. Na przykład bohaterce rosyjskiej bajki magicznej – Wasylisie Pięknej matka przed śmiercią przekazuje lalkę, która w chwili nieszczęścia ma przynieść córce pociechę i wsparcie. Nadrzędny motyw dziedziczenia po rodzicach obejmuje także przedmioty pozostawiane synowi przez ojca (typ AT 530 *Siwko-Burko* lub AT 560 *Czarodziejski pierścień*). W obu przypadkach taki podarunek znamionuje rodzicielską miłość i błogosławieństwo.

Marusia podejmuje ryzyko, wyrzeka się pamiątki, aby zyskać coś cenniejszego, szansę odmiany własnego wizerunku (i losu). Postępuje intuicyjnie, ale jej działanie świadczy o zyskaniu duchowej dojrzałości, która wydaje się niezbędna do dalszej przemiany. Jak zauważają Tatiana Cichocka i Katarzyna Miller, w baśni o Kopciuszku siłą sprawczą przemiany uosabia Dobra Wróżka. Nie bez znaczenia jest fakt, że wróżka pojawia się dopiero w momencie, gdy dziewczyna wykona swoją pracę (oddzielanie soczewicy od popiołu), symbolizującą wewnętrzny rozwój i psychiczną dojrzałość<sup>337</sup>. Okazuje się, że zakupione futro posiada magiczne właściwości – powieszony obok futra należącego do mężczyzny „rodzi” małe futerka. Najważniejsze jednak, że jego posiadanie zmusiło bohaterkę do zadbania o wygląd zewnętrzny oraz do poszerzenia garderoby o modne dodatki, sukienki, dzinsy itd. Marusia poczuła się piękna, więc otoczenie również zaczęło ją zauważać i doceniać urodę. Odkrycie swojej kobiecości stanowi pierwszy, kluczowy element przemiany. Drugi aspekt odmiany losu bohaterki wiąże się z poprawą sytuacji materialnej. Znajdywane w szafie obok czarodziejskiego futra dziecięce futerka bohaterka postanawia

<sup>335</sup> Podobnie myślą Tatiana Cichocka i Katarzyna Miller. W *Bajkach rozebranych*, w rozdziale dotyczącym baśni o Kopciuszku czytamy: „Poczucie braku własnej atrakcyjności, związanej zresztą nie tylko z urodą, to temat bazowy. Rzeczywiście dużo kobiet – a swoją drogą również mężczyzn – na co dzień czuje się takimi Kopciuszkami, zabieranymi, niedocenionymi, nieatrakcyjnymi, które czekają na swój wielki moment. Bywa, że czekają całe życie”. K. Miller, T. Cichocka, *Bajki rozebrane...*, op. cit., s. 11.

<sup>336</sup> А. Бялко, *Сказки...*, op. cit., s. 50.

<sup>337</sup> K. Miller, T. Cichocka, *Bajki rozebrane...*, op. cit., s. 24.

sprzedać, a zarobione pieniądze pomagają jej wyjść z biedy. Ostatnim etapem procesu dochodzenia do szczęścia, w klasycznej baśni o Kopciuszku najbardziej eksponowanym jest odnalezienie miłości. Pewnego dnia Marusia zaczepia na ulicy nieznanego mężczyznę, ze względu na jego wspaniałe futro. Przypadkowa znajomość przeradza się w prawdziwe uczucie. W miłości i dobrobycie bohaterka zyskuje pełnię i szczęście.

Takie rozwiązanie happy endu w znacznym stopniu powielił stereotyp utrwalony w klasycznej baśni, że to małżeństwo z Księciem stanowi najwyższą nagrodę i ostateczny cel Kopciuszka<sup>338</sup>. W tym aspekcie baśń Anny Białko utwierdza myślenie wpisane w kulturę patriarchalną, w którym bycie w związku z mężczyzną podnosi rangę kobiety w hierarchii społecznej. Jednakże centralnym tematem baśni *Шубка* pozostaje przemiana wewnętrzna bohaterki. Uważam, że wyeksponowanie znaczenia wyglądu zewnętrznego w życiu kobiety oraz wskazanie przyczyn braku samoakceptacji (bieda, wychowanie, brak wzorców, bierność), która jest warunkiem koniecznym do szczęścia, budują potencjał dydaktyczny baśni.

Podczas lektury baśni *Шубка*, nasuwa się dość oczywiste skojarzenie z powieścią Mikołaja Gogola *Шинель* (*Plaszczyk*). W obu przypadkach szczęście bohatera wiąże się z przemianą wewnętrzną, która następuje pod wpływem zyskania przedmiotu – symbolu materialnego dobrobytu<sup>339</sup>. Akakiusz Baszmaczkin zyskuje szacunek współpracowników i swój własny, a Marusia, pewność siebie i źródło dochodu. Anna Białko zastosowała w swojej baśni zamianę perspektyw – z męskiej na kobiecą. Bohaterką uczyniła kobietę, a przedmiotem pożądania damskie futro. Podkreśliła tym samym różnicę pomiędzy męskim i kobiecym postrzeganiem świata. Celem Baszmaczkina jest awans społeczny, jego myślenie skierowane jest na zewnątrz, natomiast rekwizyt (futro) gwarantuje Marusi – w jej rozumieniu – rozwój wewnętrzny, czyli awans osobowościowy.

W kolejnej baśni *Интер-вью* Anna Białko podejmuje ten sam temat pozyskiwania samoświadomości, również motorem przemian czyniąc ubranie (w tym przypadku sukienkę), ale wyposaża bohaterkę w cechy przeciwne Marusi. Atrakcyjna, skoncentrowana na sobie materialistka – Wika, zmienia się pod groźbą kary, jaka może ją spotkać za ubranie magicznej sukni<sup>340</sup> (ludowy motyw złamania zakazu). Bliskość śmierci uświadamia Weronice, co w życiu powinno być najważniejsze – bohaterka zmienia się w domatorkę, wielbicielek filozofii Floreńskiego i Rozanowa, a w stosunkach z partnerem przestaje być uległa i zyskuje poczucie własnej wartości. Nietrudno zauważyć, że Anna Białko zgodnie zresztą z konwencją baśni, posługuje się wyrazistym kontrastem, miejscami nawet przerysowanym, by osiągnąć pożądany efekt „przed” i „po”. Przypieczętowaniem przemiany bohaterki jest nowa sukienka podarowana jej przez wróżkę-projektantkę, której wygląd (krój, kolor, guziki) odzwierciedla przemienione wnętrze bohaterki – dotąd sukienka była nierówna i detale do siebie nie pasowały, teraz jest schludna i harmonijna, co więcej, ciężowa. Odmieniona bohaterka zyskuje prawdziwą miłość, właściwą hierarchię wartości oraz obietnicę przyszłego szczęścia, którego Anna Białko w przypadku tej konkretnej baśni upatruje w tradycyjnej rodzinie (mąż, dzieci) jakby na przekór współczesnym tendencjom w krytyce feministycznej, stawiającym na równi wszystkie rodzaje drogi życiowej

<sup>338</sup> K. Miller, T. Cichocka, *Bajki rozebrane...*, op. cit., s. 19.

<sup>339</sup> Należy także pamiętać, że mimo wskazanych podobieństw utwory mają diametralnie różne zakończenia i reprezentują odrębne gatunki literackie.

<sup>340</sup> Wika ma przeprowadzić wywiad z tajemniczą projektantką mody (później okaże się, że to wróżka). Suknie, które wypełniają *atelier* projektantki, przybierają formę ludzkich postaci (siedzą, leżą, stoją), mają też niestandardowe rozmiary. Wika przymierza jedną z takich sukien, jak się okazuje należącą do jej tragicznie zmarłej przyjaciółki. Wróżka tłumaczy Weronice, że suknie, to tak naprawdę dusze zmarłych, które zatrzymały się między Niebem, a Ziemią. Mierząc suknie, przyjmujemy na siebie los zmarłej osoby.

(samotność, rodzina, związek partnerski, wolny związek). Prezentowany przez Wikę sprzed przemiany wzorzec życia korporacyjnego (sztucznego tworu z kolorowych czasopism) ustępuje miejsca życiu pojedynczemu oraz autentycznemu. Pragnę zwrócić również uwagę na grę słów wykorzystaną przez autorkę w tytule baśni. „Interview” – w języku angielskim oznacza wywiad, ale kiedy rozdzielimy wyraz na pojedyncze człony uzyskamy następujące tłumaczenie: część „inter-” oznacza wewnątrz, między, a samodzielne słowo „view” tłumaczy się jako spojrzenie. Tytuł można przetłumaczyć zatem jako „spojrzenie do wnętrza, w głąb siebie”, co oddaje w pełni przesłanie utworu.

W kolejnej baśni zatytułowanej *Отдых на море* Anna Białko zaskakuje czytelniczki, prezentując wizję miłości zupełnie różną od tej wyidealizowanej, wręcz patriarchalnej, zaproponowanej w baśniach *Шубка* oraz *Интер-вью*, w której to małżeństwo jest apogeum szczęścia dla kobiety. Bohaterka utworu, Galina, określona przez narratorkę mianem „самая обыкновенная женщина среднего возраста” (s. 83), wyjeżdża bez rodziny nad Bałtyk. Narratorka umyślnie podkreśla typowość Galiny, kontrastując jej zwyczajność z fantastyczną przygodą, jaka ma się jej przydarzyć w czasie wypoczynku. Nie będzie przesadnym stwierdzenie, że jest to regułą, iż bohaterkami Anny Białko są kobiety przeciętne, a nie wyjątkowe, co czyni bohaterki bliższe czytelnikom oraz pozostaje w zgodzie ze najnowszymi tendencjami w ruchu feministycznym, który coraz bardziej zwraca się ku codziennym problemom zwyczajnych kobiet, rezygnując z propagowania osiągalnego jedynie dla nielicznych modelu kobiety sukcesu.

Galina zostaje zakwaterowana w hotelu z będącą w podobnym wieku Leną<sup>341</sup>, z którą spędzają całe dni na plaży. Pewnego dnia, podczas kąpieli dostrzegają w morzu syreny. Galina odczuwa jednocześnie zażenowanie nagością i fascynację ich ciałem. Morskie istoty wykazują zainteresowanie kobiecymi akcesoriami (lusterko, szminka, puder), wymiana handlowa staje się pretekstem do kolejnych spotkań, podczas których Galina przełamuje zakłopotanie. Pewnego dnia na plaży zjawia się tylko jedna z syren – Marla i siadając blisko Galiny zaczyna się malować, a potem powolnymi, pełnymi erotyzmu ruchami smarować swoje ciało kremem. W podnieceniu Galina patrzy na nią jak zaczarowana. W końcu poddaje się pieszczotom syreny, pierwszy raz w życiu doznając tak ogromnej przyjemności:

Галина вдруг осознала, нет, скорее, почувствовала, никакое сознание давно тут не при чем, – что намазывая кремом эту атласную спину, получает невыразимое удовольствие, подобного которому не получала, пожалуй, ни разу за свою жизнь. Тут были нежность и ласка, и какая-то размытая тоска, и что-то еще, чему не бывает названия, но чего так хочется каждой женщине, потому, что именно этого ей чаще всего не хватает<sup>342</sup>.

Bohaterka nie kieruje się rozumem i świadomym wyborem, ale poddaje emocjom i pożądaniu. Kontakty cielesne z inną kobietą pozwoliły Galinie na odkrycie własnych upodobań i potrzeb seksualnych, których wcześniej nie doznawała. Po miłosnych uniesieniach bohaterka odczuwa spełnienie i szczęście każdą częścią swego ciała, co nie uszło uwadze współlokatorki Leny. Galina promieniała, była seksowna i pewna siebie, oddalała od siebie wyrzuty sumienia z powodu małżeńskiej zdrady. Seksualna fascynacja pochłaniała kobietę coraz mocniej, zaczęła nawet odczuwać zazdrość o drugą syrenę. Z czasem kontakty seksualne stały dla niej tak ważne, że podczas jednej ze schadzki nie zauważyła, że oddaje się pieszczotom z inną syreną. Uczucie

<sup>341</sup> Anna Białko umyślnie podkreśla różnice charakterów między Galiną a Leną, aby efekt przemiany był bardziej widoczny. Energiczna i wyzwolona Lena, która na wakacje przyjeżdża, by zażyć miłosnej przygody początkowo wydaje się być pełnym przeciwieństwem spokojnej i statecznej Galiny. Jak się okazuje, sytuacja szybko ulega zmianie.

<sup>342</sup> А. Бялко, *Сказки...*, op. cit., s. 107.

euforii znika, w jej miejsce pojawia się zagubienie i tęsknota. Zbliżający się nieuchronnie dzień końca turnusu miał być również dniem pożegnania z Marlą. Jednakże Galina w ostatnim momencie wybiega z autobusu nad brzeg morza, tam zrzuca buty i zanurza się w wodzie. Zanim pochłonie ją otchłań zauważa, że w morskiej toni porusza się syreni ogon.

Ostatnia scena nasuwa skojarzenia z treścią baśni *Mała syrenka*. Warto odnotować, że teksty korespondują ze sobą na zasadzie przeciwieństwa. Mała Syrenka z utworu Jana Christiana Andersena zrzuca rybi ogon, by przybrać symboliczne „buty”, czyli stać się człowiekiem. Ten akt przyjęcia człowieczeństwa wiąże się dla niej z ogromnym bólem i wyrzeczeniem, które jak zauważają Tatiana Cichocka i Katarzyna Miller, Mała Syrenka ponosi w imię idealnej miłości<sup>343</sup>. Galina z baśni Anny Białko czyni coś odwrotnego, zrzuca „buty”, zatem wyrzeka się człowieczeństwa, by stać się syreną. Rezygnuje z poprzedniego życia w imię namiętności, nie słuchając głosu rozumu, ani serca, lecz głosu swojego ciała – pierwotnego instynktu. Wybiera wieczny błogostan, a Marla-rusałka staje się przewodniczką w świecie rozkoszy. Takie rozwiązanie stanowi nowoczesną reinterpretację utrwalonego w kulturze motywu uwiedzenia przez syrenę, która w mitologii i literaturze starożytnej Grecji funkcjonuje jako fantastyczna istota, wykorzystująca swoje wdzięki, by zgubić człowieka<sup>344</sup>. Przesłanie baśni *Отдых на море* można zatem odczytywać jako apologię seksualnego wyzwolenia. Autorka upomina się o prawo kobiety do odkrywania potrzeb seksualnych i czerpania radości z seksu, kontrastując nijakie stosunki małżeńskie Galiny z przynoszącymi prawdziwą rozkosz kontaktami z syreną oraz podkreślając pozytywne efekty przemiany, jaka dokonała się w bohaterce pod wpływem odkrytej i uwolnionej energii seksualnej.

Ostatnia z baśni z tomu *Сказки женского леса* wyróżnia się na tle poprzednich utworów stopniem nasycenia elementami fantastycznymi, nastrojem tajemnicy i grozy, a także sposobem narracji uwzględniającym liczne retrospekcje i budowanie suspense. Przede wszystkim tekst *Замкнутый контур* jako jedyny z tomu *Сказки женского леса* podejmuje kluczowe, archetypiczne tematy pisarstwa kobiecego – macierzyństwa i domu.

Akcja baśni rozgrywa się częściowo w niebiańskim Raju, a częściowo w Moskwie. Duch głównej bohaterki Ałły pojawia się w wigilię Bożego Narodzenia na jednym z moskiewskich podwórek. Wydaje się, że autorka nieprzypadkowo wybiera taki czas wydarzeń, gdyż noc Bożego Narodzenia kojarzy się powszechnie z cudem i tajemnicą. W literaturze za sprawą utworu *Opowieść wigilijna* (*The Christmas Carol*, 1843) Charlesa Dickensa powstał gatunek określany mianem opowieści bożonarodzeniowej (ros. рождественский рассказ, святочный рассказ)<sup>345</sup>. Motyw osieroconego, biednego dziecka przywodzi na myśl takie utwory napisane w tej konwencji, jak baśń *Dziewczynka z zapalkami* Hansa Christiana Andersena czy bajka Fiodora Dostojewskiego *Мальчик у Христа на елке*. Współczesny utwór Anny Białko wpisuje się więc w bogatą tradycję gatunku, którego cechą charakterystyczną jest czas akcji oraz obecność elementów fantastycznych.

Uczucie niesamowitości wydarzeń towarzyszy zatem czytelnikowi od początku opowieści. Bohaterka baśni *Замкнутый контур* zmarła pół roku przed ponownym przyjściem na ziemię w wyniku morderstwa zaplanowanego przez partnera Paszę i jego kochankę. Wraca na ziemię, by otoczyć opieką swoje osierocone dzieci (mąż Ałły, ojciec dzieci również zmarł w wyniku spisku). Miłość do synów nie pozwoliła bohaterce zapomnieć o przeszłości,

<sup>343</sup> K. Miller, T. Cichocka, *Bajki...*, op. cit., s. 290.

<sup>344</sup> Hasło *Kobieta*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 152.

<sup>345</sup> Korzeni gatunku opowieści bożonarodzeniowej należy szukać nie tyle w literaturze, co w folklorze. Wywodzi się ją ze średniowiecznych ludowych misteriów, stanowiących część twórczości związanej ze obchodzeniem świąt kalendarzowych.

choć w Raju to właśnie zapomnienie (ros. забвение) było najwyższym błogosławieństwem. Kiedy wyposażona w magiczne moce pojawia się w moskiewskim mieszkaniu szczęśliwe dzieci nie wykazują najmniejszego zdziwienia z powodu jej powrotu oraz magicznych umiejętności. Znamienne, że pierwsze czynności kobiety dotyczą spraw gospodarskich oraz matczynych obowiązków. Kiedy dzieci śpią, dokonuje aktu zemsty, najpierw rozprawiając się z trucicielem Paszą, a następnie okrutnie karząc jego kochankę Walentynę (za sprawą magicznej różdżki zmienia ją w staruchę), po czym oboje wypędza z domu. W kolejnych krokach Ała przy pomocy czarów przywraca mieszkaniu dawny wygląd z najmniejszymi detalami z pamięci odtwarza meble i dodatki z przeszłości, niszcząc wszelkie ślady obecności zbrodniarzy. Kiedy dzieci mają zapewnione schronienie i spokój, szykuje się do powrotu. Oczywiście, czuje ogromny smutek, że musi opuścić synów. W wigilię Nowego Roku podczas wspólnej kolacji żegna się z dziećmi i czeka na ostatnie bicie zegara. Jednak tuż przed północą potyka się o psią smycz, która obwiązuje się wokół jej nogi. Jak się potem okazuje, dzięki temu wypadkowi zostaje spełniony warunek „zamkniętego konturu” konieczny do pozostania ducha na ziemi. Ała nie znika, nie wraca do Raju – zostaje z dziećmi, traci jednak magiczną moc.

Baśń *Замкнутый контур* opowiada o niezwyklej sile matczynej miłości, która sięga dosłownie poza grób. Stąd motto przewodnie: „Если лают собаки во тьме ночей – значит, мертвая мать охраняет детей”<sup>346</sup> zaczerpnięte z ballady Henry'ego Longfellow'a. Jest to zarazem utwór o wymowie tragicznej. Społeczeństwo i państwo okazuje się bierne lub niezdolne do opieki nad osieroconymi i całkiem bezbronnymi dziećmi. Synowie Ały nie zostaliby ocaleni bez ingerencji z zaświatów, a stąd gorzka prawda, że jedynym gwarantem pomyślności dzieci jest miłość rodzicielska. Miłość matczyzna może natomiast przybrać różne oblicza. To nie tylko troska o dzieci, ale również walka o nie, która wyzwala w kobiecie pierwotne instynkty – potrzebę zemsty<sup>347</sup>, bezwzględność, przede wszystkim nienawiść wobec krzywdzicieli. Warto odnotować, że Ała dokonuje aktu zemsty ze spokojem i wyrachowaniem, pozostaje nieczuła na błagania o litość. Postać Ały-mścicielki, kobiety silnej, działającej i zdeterminowanej znajduje się w opozycji do Ały sprzed śmierci, o której wiemy niewiele, ale wystarczająco, by sądzić, iż była kobietą uległą i naiwną<sup>348</sup>. W tym kontekście w utworze realizuje się zmarginalizowany w stosunku do poprzednio omawianych baśni, ale jednak obecny, motyw przemiany duchowej. Niewątpliwie, w baśni *Замкнутый контур* Anna Białko przedstawia tradycyjny wzorzec matki kochającej, walczącej o swoje dzieci i całkowicie im oddanej. Konwencja baśni, która zakłada pozytywne zakończenie utworu nie pozwala autorce na ukazanie innego modelu macierzyństwa niż tradycyjny. Jednakże, w świetle twórczości czołowych przedstawicielek kobiecej prozy – Ludmiły Pietruszewskiej

<sup>346</sup> Motto zostało zaczerpnięte z utworu *The Musician's Tale; The Mother's Ghost*, autorstwa amerykańskiego poety epoki romantyzmu Henry'ego Longfellow'a. Niewątpliwie amerykańska ballada zainspirowała Annę Białko. Analiza porównawcza obu utworów potwierdza podobieństwo zastosowanego w obu tekstach schematu fabularnego (u Longfellow'a prezentuje się on następująco: śmierć matki – ojciec bierze za żonę macochę – macocha znęca się nad dziećmi – matka wraca z grobu, by otoczyć dzieci opieką i dokonać zemsty).

<sup>347</sup> Postać Ały, jej postępowanie w stosunku do Paszy i Walentyny przywołuje na myśl grecką boginię zemsty – Nemezis. W *Słowniku mitów i tradycji kultury* czytamy, iż jest to jedna z najbardziej zagadkowych postaci panteonu greckich bóstw. Dbą o właściwy podział szczęścia i sprawiedliwości między ludzi, karze wszystkich, którzy łamią naturalny porządek rzeczy – gwałcą prawo moralne bądź korzystają z nadmiernych bogactw lub mają zbyt wiele szczęścia. Patrz hasło *Nemezis* [w:] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 740.

<sup>348</sup> Ze zdawkowych informacji przekazanych przez narratorkę dowiadujemy się, iż małżeństwo Ały trwało siedemnaście lat. Kiedy mąż znalazł kochankę, Ała łatwo zgodziła się na rozwód. W trudnych chwilach pocieszał ją Pasza, który jak się okazało, spiskował z kochanką męża. Pasza i Walentyna doprowadzili do śmierci obojga małżonków i znaleźli się w posiadaniu ich majątku. Ała nie zauważyła złych intencji Paszy, nie zorientowała się również, że jest podtruwana, co świadczy o jej naiwności i nadmiernym zaufaniu do ludzi. A. Бялко, *Сказки...*, op. cit., s. 169-170.

(*Свой круг, Время ночь*) czy Ludmiły Ulickiej (*Медея и ее дети*) wzorzec ten jawi się jako opozycyjny lub idealistyczny. Odkryciem współczesnej psychologii, feministycznej krytyki oraz literatury jest wprowadzenie do przestrzeni kultury obrazu matki toksycznej, kochającej i jednocześnie okrutnej wobec swojego dziecka.

Warto zatrzymać się nad postaciami mężczyzn w baśniach Anny Białko, sposób ich przedstawienia sugeruje, że są dopełnieniem świata bohaterki, choć nie stanowią jego centrum. Znamienne, że mężczyźni pojawiają się w tych baśniach rzadko, a jeśli już, to w typowych rolach (wymarzony partner, kochanek, niewierny mąż). Są tłem dla działań bohaterki lub pełnią rolę „księcia z bajki” – agrody za podjęty trud pokonania przeciwności. Zmianie podlegają oczywiście atrybuty męskości współczesnego księcia: „Весь из себя крутой, на мерседесе, пиджак от Версаче, два мобильника”<sup>349</sup>. Narratorka charakteryzuje męskie postaci w sposób oszczędny, sylwetki są słabo zarysowane, bez wyrazu. Mężczyzna nie pełni aktywnej roli w fabule, w odróżnieniu od kobiet wydaje się być pozbawiony energii działania. Relacje bohaterki z mężczyznami są ukazane prawie zawsze stereotypowo (kobieta dąży do bycia z mężczyzną; małżeństwo choć wiąże się z rutyną życia rodzinnego, jest wartościowane wyżej niż namiętny romans; to od kobiety zależy jaki charakter przybierze relacja z mężczyzną)<sup>350</sup>. Wyjątek stanowi baśń *Отдых на море*, która podejmuje wątek gatunkowi dotąd nieznaną – miłości homoseksualnej. Należy jednak podkreślić, że mimo iż Anna Białko stawia kobietę w centrum fabuły, przydając magiczną moc atrybutom kobiecości i skupiając się na kobiecych problemach, to nie podejmuje polemiki ze stereotypami patriarchalnej kultury. Pozostaje to zresztą w zgodzie z cytowaną na początku rozdziału wypowiedzią Anny Białko, że nie identyfikuje się z ruchami feministycznymi.

Podczas analizy współczesnych baśni kobiecych nie można pominąć pytań o sposoby manifestowania się kobiecości w zbiorze *Сказки женского леса*. Z perspektywy teorii kobiecego pisania płęć autorki tekstu przejawia nie tylko na poziomie treści, ale również w sferze struktury i języka. Pisarstwo kobiece – *écriture feminine* cechuje chaotyczność, nielinearność fabuły, dynamiczność, a w sferze językowej np. rozchwianie struktur zdaniowych<sup>351</sup>. Do innych wyznaczników kobiecego tekstu można zaliczyć nasycenie języka elementami erotycznymi, związanymi z seksualnością oraz fizjologią kobiecego ciała<sup>352</sup>. Dla kontrastu pisarstwo męskie wyróżnia zazwyczaj – jak podają Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski, chłodna kalkulacja, uporządkowanie, logika oraz intelektualizm. Nie ulega wątpliwości, że płęć w baśniach Anny Białko manifestuje się przede wszystkim w treści, tematyce czy doborze postaci, o czym mogliśmy się przekonać podczas analizy, ale na poziomie kompozycji oraz składni już niekoniecznie. Autorka przestrzega bowiem reguł gramatycznych i składniowych, fabuła rozwija się liniowo, a kompozycja utworów jest przejrzysta<sup>353</sup>. Kobiecą dbałość o detale, czasem nawet prowadzącą do zachwiania proporcji (na przykład opisy ubrań i kosmetyków zajmują relatywnie dużo więcej miejsca niż opis przestrzeni) doskonale ilustruje poniższy przykład:

<sup>349</sup> A. Бялко, *Сказки...*, op. cit., s. 9.

<sup>350</sup> W baśni *Интер-вью* Wika funkcjonuje w związku z mężczyzną wyłącznie na jego zasadach, jej potrzeby są zmarginalizowane. Podporządkowuje się, uległością pragnąc zdobyć jego szacunek. Kiedy bohaterka się zmienia, zaczyna cenić siebie i swoje potrzeby w związku. Przestaje być na każde zawołanie, co powoduje wzrost zainteresowania ze strony partnera, który prosi w końcu Wikę o rękę. Przedstawiona sytuacja sugeruje, że to od postawy kobiety zależy w dużej mierze pomyślność związku.

<sup>351</sup> A. Burzyńska, M. Markowski, *Teorie literatury...*, op. cit., s. 415.

<sup>352</sup> Te cechy można z pewnością przypisać baśniom i całej twórczości Angeli Carter z cyklu *Czarna Wenus*.

<sup>353</sup> Wyjątek stanowi baśń *Замкнутый контур*, w której chronologia wydarzeń zostaje zaburzona, a narracja wydaje się być bardziej emocjonalna niż w utworach poprzednich.

Платье было забавным. Короткое, без рукавов, оно могло бы казаться летним, если бы не материал – плотный и мягкий, бархатистый на ощупь, вроде замши, но не совсем. И фасончик такой веселенький... И расцветка. Платье было светлым, нежно кремовым, почти белым, а спереди его рассекал черный резкий зигзаг. Перескакивал через плечо и убегал за спину. – Геометрия – подумала Вероника. – Черно-белая графика... В последней коллекции Диора было что-то похожее...<sup>354</sup>.

Konsepca arachnologii podkreśla silny związek pomiędzy ciałem kobiety-pisarki a jej twórczością, co niewątpliwie ma miejsce również w przypadku baśni kobiecych Anny Białko. Chociaż na pozór jedynym utworem bezpośrednio podejmującym temat ciała i seksualności jest opowieść o nadmorskiej przygodzie Galiny, to w rzeczywistości wszystkie baśnie z tomu *Сказки женского леса* przesiąknięte są cielesnością poprzez nieustanne nawiązywanie do atrybutów kobiecości, do wyglądu zewnętrznego, ubioru, kosmetyków itd. w baśniach Anny Białko kobiece ciało, jego uroda oraz niedostatki zostają wywyższone do rangi czynników kluczowych dla kobiecej psychiki. Zarazem jednak głównym przesłaniem autorki wydaje się być apel o zachowanie równowagi między ciałem a duchem. Z treści baśni dowiadujemy się, że brak harmonii wewnętrznej skutkuje albo samotnością, jak w przypadku niedoceniającej swojej kobiecości Marusi, albo, co pokazuje historia materialistki Wiki z opowiadania *Интер-вью* – zatraceniem hierarchii wartości.

Analiza utworów Anny Białko nie pozostawia wątpliwości co do ich przynależności gatunkowej. Można wymienić szereg argumentów przemawiających za stwierdzeniem, że realizują one konwencję baśni. Lekkość stylu, odejście od intelektualizacji tekstu na rzecz wyrazistej fabuły oraz prostota w prezentacji tematów przewodnich opowiadań gwarantują przyjemność lektury, dzięki czemu zostaje zrealizowana funkcja ludyczna. Z drugiej strony, jasny przekaz każdej z baśni, któremu można by nadać formę morału, przydaje im wartości duchowych, a lektura skłania do przemyśleń. Walka dobra ze złem rozgrywa się w przypadku baśni Anny Białko w sferze duchowej bohaterki. Pokonują one własne demony, słabości, wady, by zyskać szczęście i harmonię wewnętrzną. Na tym tle wyróżnia się jedynie fabuła baśni *Замкнутый контур*, w której bohaterka konfrontuje się z upostaciowionym wrogiem. Charakterystyczna dla baśni typizacja bohaterki reprezentujących zawsze konkretną grupę kobiet (kobieta trzydziestoletnia, „szara myszka”, kobieta w średnim wieku, egocentryczna materialistka itd.) sprzyja identyfikacji czytelniczek z postacią baśni i jej perypetiami (funkcja kompensacyjna). O przynależności do baśniowego gatunku świadczy również obecność elementów cudowności. W baśniach Anny Białko świat fantastyczny i realny przenikają się stanowiąc spójną całość. Elementy fantastyczne – magiczne postaci (staruszek z sklepu, wróżka-projektantka, syreny, duch Ałły, mieszkańcy Raju) oraz przedmioty (magiczne futro, magiczna suknia itd.) mają wpływ na rozwój fabuły, nie stanowią więc jedynie ozdobnika, ale pełnią aktywną funkcję w strukturze baśni.

Do osiągnięć autorki niewątpliwie należy zaliczyć powściągliwość w wykorzystaniu popularnych baśniowych wątków i motywów, co wydaje się trudne w czasach dominacji pop-kultury. Anna Białko opiera fabułę na oryginalnych pomysłach, a wszelkie cytaty z literatury i baśniowego kanonu oraz odniesienia do folkloru jawią się na tyle subtelnie, że nie pozwalają się od razu zidentyfikować. Autorka unika również baśniowych formuł, potrojeń, epitetów i innych zapożyczeń z języka bajek ludowych. W odróżnieniu od wielu autorów współczesnych bajek i baśni nie stylizuje opowiadania na skaz, stosuje klasyczną narrację trzecioosobową. Wyważona liczba intertekstów oraz rezygnacja ze słownych kalamburów

<sup>354</sup> А. Бялко, *Сказки...*, op. cit., s. 142.



na rzecz prostoty języka nie umniejsza jednak wartości intelektualnej baśni Anny Białko. W miejsce cytatów, utwory wzbogacają symbole (syrena, woda, las, pierścień, lustro<sup>355</sup>) i motywy archetypiczne (macierzyństwo, śmierć, przemiana<sup>356</sup>), które wymagają reinterpretacji w świetle kobiecości przenikającej teksty ze zbioru *Сказки женского леса*. W zgodzie z konwencją gatunkową pozostają także rozwiązania w sferze baśniowej czasoprzestrzeni np. brak konkretnych informacji co do czasu akcji (poza tym, że jest to bliżej nieokreślona współczesność). Dookreślone jest natomiast miejsce akcji, w większości tekstów fabuła bajek rozgrywa się z Moskwie.

Autorskie baśnie Anny Białko zasługują na wnikliwą analizę jednocześnie w świetle zjawiska renesansu bajki, jak i prozy kobiecej, gdyż łączą w sobie mądrość baśni z żywiołem kobiecości. *Сказки женского леса* stanowią idealny przykład przeniesienia tradycji gatunkowej na grunt współczesności bez uciekania się do postmodernistycznej estetyki oraz banalnych stylizacji. Autorka konstruując baśnie uruchamia nie tylko pamięć gatunku, ale również nawiązuje dialog z europejską i rosyjską tradycją literacką. Odwołując się do kanonu literackiego poszerza kontekst interpretacyjny utworów, czyni z baśni rozrywkę nie tylko pouczającą, ale też intelektualną, tym samym wykracza poza konwencjonalność gatunku. Wprowadzenie do baśni kobiecej perspektywy, tematyki, stylu pisania, sprawia, że jej baśnie „mówią” nowym językiem i trafiają do współczesnego odbiorcy. Tę nową jakość prozy kobiecej, moc odnowy jaką niesie płęć w gatunkach literackich, zauważa Włodzimierz Bolecki, stwierdzając w tekście *O gatunkach to i owo*:

Jeśli źródłem gatunku może być temat, to oczywiście może być nim także płęć. Płęć to także temat „ciągu”, a nawet, powiedzmy wprost, pociągu – nic dziwnego, że genologia feministyczna pokazuje nam życie w gatunkach od nieznannej strony. To, że płęć może modyfikować gatunki jest odkryciem w genologii nowym, a przez to rozpoznawalnym na razie dla czytelników zainteresowanych<sup>357</sup>.

Korzystając z celnego spostrzeżenia Włodzimierza Boleckiego warto dodać, że baśnie kobiece to przykład transformacji gatunku, która dokonała się pod wpływem zmian w myśleniu i świadomości społecznej. Ewolucja gatunku pociągnęła za sobą również przełom w badaniach nad tym gatunkiem, czyli analizowanie baśni z perspektywy krytyki feministycznej oznacza jednoczesną ewolucję na polu badań literackich.

---

<sup>355</sup> Ten motyw jest obecny we wszystkich analizowanych baśniach z wyjątkiem tekstu *Замкнутый контур*. W *Słowniku symboli* czytamy: Lustro – magiczny symbol nieświadomych wspomnień, narzędzie samooglądu, samopoznania, refleksji nad sobą i nad widzialnym Kosmosem, który z kolei przypatruje się swemu odbiciu w świadomości ludzkiej; emblemat jasności, prawdy. W odniesieniu do treści baśni Anny Białko możemy śmiało stwierdzić, że symbolika lustra jako narzędzia samopoznania doskonale koresponduje z treścią baśni. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 209.

<sup>356</sup> Centralny dla baśni Anny Białko motyw przemiany wewnętrznej może być także interpretowany w kontekście powtórnych narodzin bohaterki. Galina odradza się na nowo jako syrena, Wika zyskuje szansę na pomyślne życie, Ała wraca ze świata duchów do świata ludzi itd.

<sup>357</sup> W. Bolecki, *O gatunkach to i owo*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 5.

#### 4.4. Motyw Czerwonego Kapturka w opowiadaniu Aleksandra Kabakowa *Красная и Серый*

*А в литературе я хочу над вымыслом слезами облиться...*  
(Aleksander Kabakow)

W rozważaniach nad współczesną literacką baśnią rosyjską nie może zabraknąć pochlebnie ocenianego przez czytelników i krytyków zbioru *Московские сказки* (2005)<sup>358</sup> Aleksandra Kabakowa. Uhonorowany w 2005 roku nagrodami im. Iwana Bunina oraz „Приз года” cykl *Московские сказки* składa się z kilkunastu obszernych opowiadań, w których przy pomocy reinterpretacji baśniowych (*Czerwony Kapturek, Latający Dywan, Królowna Żaba*), biblijnych (*O wieży Babel, Żydzie Wiecznym Tulaczem*) i mitologicznych motywów (*Latający Holender, O Dedalu i Ikarze*) autor kreśli groteskową panoramę rosyjskiego społeczeństwa. Zróżnicowane stylistycznie teksty (Kabakow wykorzystuje nie tylko poetykę bajki, ale i innych gatunków pokrewnych – przypowieści, mitu, apokryfu, horroru) łączy w całość Moskwa<sup>359</sup> i przewijający się w treści poszczególnych „bajek” bohaterowie. Paradoksalnie są nimi zupełnie niebajkowe postaci – noworusy biznesmeni, skorumpowani policjanci, byli wojskowi, nosiciele wirusa HIV, moskiewski lumpenproletariat itp. W większości amoralni i mało sympatyczni, przede wszystkim dobrze znani czytelnikowi z życia codziennego.

Obszerny artykuł naukowy *Несказочные сказки Александра Кабакова* poświęciła *Байком московским* rosyjska badaczka Jelena Ponomariewa, co znamienne, już w tytule podkreślając ich niebajkowy charakter<sup>360</sup>. Podobnie jak Tatiana Tołstoj w powieści *Курь*, Aleksander Kabakow również czerpie z formalnych wyznaczników gatunku (wątki i bohaterowie, elementy fantastyki, skazowa narracja), jednocześnie nie zachowując struktury i funkcji baśni. Rosyjska badaczka celnie odczytuje strategię pisarza:

Сказка в своем каноническом варианте „обрекается” автором на саморазрушение, так как формально представленные в тексте ее носители либо сознательно профанизируются, „разъедаются” авторской иронией, либо „не срабатывают в условиях моделирования конкретной, исторической действительности. [...] сказка в авторском цикле не обретает характер именно художественной модели сохраняя при этом практически все ее формальные составляющие<sup>361</sup>.

<sup>358</sup> А. Кабаков, *Московские сказки*, Москва 2005. Wcześniej, w 2004 roku bajki ukazały się we fragmentach w czasopiśmie „Знамя” (nr 9). W 2011 bajki zostały wydane ponownie. Aleksander Kabakow (ur. 1943) to utytułowany i popularny pisarz. Zasiada w jury rosyjskiego „Bookera”, w swoim dorobku posiada między innymi powieści: *Невозвращенец* (1988) i *Все неправдо* (2003) oraz wydaną we współautorstwie z Jewgienijem Popowem biografię Wasyla Aksionowa zatytułowaną *Аксенов* (2011).

<sup>359</sup> Konieczność samoograniczenia się spowodowała, że w niniejszym tekście nie znajduję miejsca na dogłębną analizę obrazu Moskwy w bajkach Aleksandra Kabakowa. Niewątpliwie uczynienie z Moskwy centrum opowieści, właściwie jednym z bohaterów, otwiera szerokie pole interpretacyjne, zarówno w kontekście tradycji literatury rosyjskiej (Petersburg i Moskwa w twórczości takich pisarzy jak Nikołaj Gogol, Fiodor Dojstojewski, Michaił Bułhakow, Władimir Makanin, Wiktor Pielewin), jak i roli miasta-metropolii w estetyce i filozofii postmodernizmu. Niektóre z opowiadań, np. *Голландец* nawiązują bezpośrednio do gatunku legendy miejskiej, co uzasadnia analizę cyklu *Московские сказки* w kategoriach neofolkloru (folkloru miejskiego).

<sup>360</sup> Е. Пономарева, *Несказочные сказки Александра Кабакова*, „Уральский филологический вестник” 2014, nr 4, s. 142-153.

<sup>361</sup> Е. Пономарева, *Несказочные сказки...*, op. cit., s. 145.

W przypadku *Bajek moskiewskich* trudno jednak mówić jedynie o estetycznym chwycie. Konsekwencja w kompozycji każdego z opowiadań oraz jednolity, zamknięty charakter całego tomu<sup>362</sup> wskazują raczej na chęć autorskiej polemiki z utrwalonym w baśniach i mitach światopoglądem. Demitologizacja mitów kultury, satyra zamiast baśniowego patosu oraz dekonstrukcja pozytywnego bohatera służą w rzeczywistości dewaluacji baśni, na której ruinach autor kreśli całkiem realny obraz rosyjskiego społeczeństwa. Faktyczną realistyczną motywację tekstów Aleksandra Kabakowa odnotowuje krytyk Aleksander Czancew: „Московские сказки это никакое, конечно, не бегство от реальности в сказку, а скорее наоборот, попытка осознать эту самую реальность, по-проповски создать своеобразный ее каталог и вписать в контекст знакомых с детства сюжетов”<sup>363</sup>. Recenzent zauważa uderzające podobieństwo między cyklem bajek Aleksandra Kabakowa a powieścią Ludmiły Pietruszewskiej *Номер один или в садах других возможностей*. Według Czancewa oba utwory łączy mroczny klimat oraz autorska intencja sportretowania realności przy pomocy elementów baśni. Wskazuje również, iż zwrot ku fantastyce i ludowości może być postrzegany jako potrzeba uwzględnienia w realności pierwiastka mistycznego<sup>364</sup>. Słuszność tego stwierdzenia potwierdzają słowa samego Aleksandra Kabakowa:

Я глубоко убежден, что жизнь вообще, а в нашей стране в особенности, абсолютно иррациональна. Под внешним покрывалом быта прячется тайна – и невозможно ни вполне проникнуть в нее, ни убедить себя, что никакой тайны нет. Это смутное ощущение и рождает всякое искусство, а душу если и можно чем-то оживить, то именно приближением к этой тайне. Вся моя литература укладывается в этих границах – между собственно фантазмагорией и совершеннейши бытописанием<sup>365</sup>.

A zatem, proza Aleksandra Kabakowa zwraca się w kierunku tradycji prozy realistycznej, ale jednocześnie odzwierciedla tendencje panujące w literaturze rosyjskiej lat 90. XX wieku, by właśnie przy pomocy fantastyki ukazywać otaczającą, absurdalną rzeczywistość (Anatolij Korolow, Wiktor Pielewin, Władimir Wojnowicz). Jak zauważa Andrzej Drawicz, „nowa proza” stanowi również bunt anormatywny, odpowiedź pisarzy na życiowe prawdopodobieństwo estetyki socrealistycznej<sup>366</sup>. W *Bajkach moskiewskich* Aleksander Kabakow wykorzystując baśniowy lub mitologiczny kontekst i prezentując pełną podejrzliwości, pozbawioną złudzeń postawę, zadaje pytania o człowieczeństwo współczesnego *homo sapiens*. Bohaterom jego utworów brakuje takich cech jak wrażliwość sumienia, zdolność do współczucia czy poświęcenia. Autor najczęściej ubolewa nad moralnym ubóstwem, właśnie w nim upatrując tragedii współczesności. „А в литературе я хочу над вымыслом слезами обильться...”<sup>367</sup> konstatuje w jednym z wywiadów, potwierdzając bliskość swojej twórczości z nurtem neosentymentalnym<sup>368</sup>.

<sup>362</sup> Jelena Ponomariewa zwraca uwagę na fakt doprowadzenia wszystkich wątków i losów kluczowych postaci do końca. Podkreśla, że mimo synkretyczności, cykl cechuje *логическая стройность и строжайшая выверенность* (s. 152). W innym miejscu badaczka odnotowuje harmonijną budowę cyklu (cykliczność oznacza poruszanie się po okręgu, harmonię, zamkniętą całość). Moskwę i jej mieszkańców poznajemy poruszając się pomiędzy kręgami miejskiego piekła, niczym w *Boskiej komedii* Dantego. Tamże, s. 143.

<sup>363</sup> А. Чанцев, *Агасфер возвращается. Александр Кабаков „Московские сказки”*, „Октябрь” 2005, nr 9. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/october/2005/9/cha10.html> (10.10.2015).

<sup>364</sup> Tamże. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/october/2005/9/cha10.html> (10.10.2015).

<sup>365</sup> А. Кабаков, *Между фантазмагорией и бытописанием*, rozm. przegr. Т. Соловьева, „Вопросы литературы” 2012, nr 2, s. 96.

<sup>366</sup> А. Drawicz, *Pierestrojka i lata ostatnie*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, pod. red. А. Drawicza, Warszawa 2007, s. 595.

<sup>367</sup> Александр Кабаков, *Между фантазмагорией...*, op. cit., s. 94.

<sup>368</sup> Nazwisko Aleksandra Kabakowa wymieniają zresztą Naum Lejderman i Mark Lipowiecki obok Timura Kibirowa, Anatolija Korolowa, Ludmiły Ulickiej, Nikolaja Kolady i wielu innych przedstawicieli „nowej sentymentalności” rozwijającej się w ramach prozy neonaturalizmu lat 90. XX wieku. Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература 1950-1990-е годы*, t. 2, Москва 2006, s. 565.

W odniesieniu do powyższych konstatacji słuszną wydaje się opinia o antybaśniowym<sup>369</sup> charakterze cyklu *Московские сказки*. Związek opowiadań Aleksandra Kabakowa z baśnią opiera się w istocie na twórczym wykorzystaniu tylko niektórych cech gatunkowych w zgodzie z założeniami postmodernizmu preferującymi estetykę gry i nadmiaru oraz parodię jako główny chwyt. Jednocześnie cykl *Московские сказки* bezsprzecznie pozostaje literaturą o współczesności, o rzeczywistości dostępnej pisarzowi przez niego widzianej i komentowanej. W rezultacie mamy do czynienia nie tyle z baśnią, co z utrzymaną w sentymentalnym tonie satyrą, w której komizm zredukowany został do minimum, ustąpiwszy miejsca groteskowej fantastyce i sarkazmowi. Postawiłam przed sobą zadanie prześledzenia sposobu, w jaki dokonuje się twórcza reinterpretacja baśniowych wątków na przykładzie utworu *Красная и Серый* zawartego w omawianym zbiorze opowieści. Postaram się wskazać cechy antybaśni Aleksandra Kabakowa i tym samym uzasadnić spostrzeżenia na temat niebajkowego charakteru całego cyklu.

*Baśń o Czerwonym Kapturku* (ros. *Красная Шапочка*, niem. *Rotkäppchen*, angl. *Little Red Hood*, w klasyfikacji AT nr 333) wywodzi się z ludowych opowieści krążących już w XIV wieku wśród narodów zachodniej Europy, w szczególności w okolicach Tyrolu i Alp. W formie pisemnej opowieść opublikował po raz pierwszy Charles Perrault (1697)<sup>370</sup>, lecz światową popularność zdobyła dopiero wersja braci Wilhelma i Jacoba Grimmów (1812). W folklorze rosyjskim wątek nie występował jako rodzimy, ale przeniknął do ustnych opowieści wtórnie<sup>371</sup>. Historia dziewczynki w czerwonym płaszczyku pożartej przez wilka przebranego za babcię okazała się być wielce inspirująca nie tylko dla wielu pokoleń pisarzy i artystów, lecz także naukowców. Dużo uwagi baśni o *Czerwonym Kapturku* poświęcili Zygmunt Freud oraz Bruno Bettelheim. Psychoanalicy rozpatrywali ów tekst jako narrację o utracie niewinności, zawierającą wyraźny podtekst seksualny, którą to myśl w latach 60. XX wieku chętnie wykorzystywały feministki. W historii Czerwonego Kapturka dostrzegły konflikt pomiędzy światem kobiecym (mama, dziewczynka, babcia) a opresyjnym wobec nich pierwiastkiem męskim (wilk), zaś samo połknięcie interpretowane było jako gwałt. Wilk miał być też symbolem męskiej ułomności polegającej na niemożności rodzenia<sup>372</sup>. Pomijając różnorodne interpretacje tej budzącej momentami grozę opowieści, małe dzieci wciąż chętnie jej słuchają. Według Bruno Bettelheima pomaga ona rozwiązać konflikt pomiędzy zasadą rzeczywistości a przyjemności (zbieranie kwiatów, słuchanie śpiewu ptaków prowadzi w rezultacie do zboczenia ze ścieżki)<sup>373</sup>. Z kolei Tatiana Cichocka i Katarzyna Miller zwracają uwagę na znaczenie postaci wilka, która szybko zapada dzieciom w pamięć jako symbol wszelkiego rodzaju zagrożeń. Obecnie baśń o Czerwonym Kapturku stanowi stały element pop-kultury. Na bazie fabuły powstają animacje dla dzieci, filmy dla dorosłych (np. horror fantasy *Dziewczyna w czerwonej pelerynie*, 2011) oraz gry komputerowe (najsłynniejsza to *The Path* z 2009 roku, również utrzymana

<sup>369</sup> Określenie „antybajka”, „антисказка” stosowane jest powszechnie przez twórców (*Антисказки* – Władimir Wysocki, *Antybaśnie z 1001 dnia* Marcin Wolski), krytyków i literaturoznawców. Funkcjonuje w literaturoznawstwie światowym w sposób swobodny, wymiennie z terminami metabaiń, antybaśń, niebaśń, baśń-parodia, anti-fairy tale, postmodern fairy tale, recycled fairy tale, fairy tale retelling. Wśród rosyjskich badaczy terminem „антисказка” posługują się Mark Lipowiecki i Naum Lejderman. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, op. cit., s. 12-13.

<sup>370</sup> Pierwszą wersję zamieszczoną w zbiorze *Bajki Babci Gąski* cechował brak pozytywnego zakończenia, bohaterka zostaje pożarta przez wilka i w tym sensie ukarana za swoją niefrasobliwość. Takie rozwiązanie było zgodne z duchem moralizatorstwa uprawianego przez Charlesa Perraulta. Patrz: T. Cichocka, K. Miller, *Bajki rozebrane...*, op. cit., s. 169.

<sup>371</sup> Co ciekawe, rosyjskim bazarzom znane były wątki pokrewne, np. nr 333B w СУС: „Людоедка: девушка идет в гости к тетке (крестной); на пути встречается ей человечья голова, глаза, руки, ноги (животные), предупреждают, что тетка-людоедка; девушка все-таки идет, и людоедка съедает ее”.

<sup>372</sup> Tak interpretowano obraz rozdartego brzucha bestii, który nie może pomieścić babci i dziewczynki.

<sup>373</sup> B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne...*, op. cit., s. 264-288.

w estetyce horroru) i planszowe. Tatiana Cichocka i Katarzyna Miller wskazują na ogromny potencjał parodystyczny, jaki tkwi w tej baśni<sup>374</sup>. Świadczyć o nim może niemała liczba żartów, wierszyków, anegdot i rysunków satyrycznych, bazujących przede wszystkim na odwróceniu ról pomiędzy wilkiem i dziewczynką lub parodiujących ich dialogi. Podtekst seksualny podkreślany jest za sprawą erotycznych zdjęć i obrazków. W 2005 roku premierę miała komediowa animacja *Czerwony Kapturek – prawdziwa historia* wywracająca fabułę baśni „do góry nogami” w stylu kultowego *Shreka* (2001).

Aleksander Kabakow dysponował zatem szerokim wachlarzem odniesień i możliwych interpretacji. W jaki sposób go wykorzystał? I przede wszystkim, w jakim celu? Opowiadanie *Красная и Серый*, choć w tytule zapowiada wątek baśniowy, rozpoczyna się refleksją narratora, poruszającą temat zgoła inny niż te, tradycyjnie związane z baśnią o Czerwonym Kapturku. Narrator w sentymentalnym tonie rozpatruje różnice pomiędzy Zachodem („чисто вымытые леса”, „бездымная индустрия”, „ровные дороги автомобильного цвета *мокрый асфальт*”) a Rosją („бурый дым крупнейшей в мире черной металлургии”, „бескрайние колхозные поля”, „стакан – в подстаканнике”)<sup>375</sup>. Teraźniejszość wyraźnie rozczarowuje narratora, nie skrywającego emocji, żalości, tęsknoty, nawet złości wobec ciężaru codziennej egzystencji w Rosji. Przygnębiająca refleksja nad kondycją narodu rosyjskiego wiąże się z wyrażonymi w innym miejscu utworu przemyśleniami na temat ubóstwa moralnego ludzi. Zdaniem narratora i jak można przypuszczać samego Kabakowa, człowiek właściwą hierarchę wartości zyskuje dopiero w obliczu samotnej starości i śmierci, wcześniej gotów sprzedać duszę dla bogactwa lub przyjemności: „Жил, беспутничал, радовался мерзости своей, и планы еще большего безобразия строил, и бежал за приятным, под ноги не глядя, а тут – раз споткнулся. [...] А споткнулись о старость, вот же она, одиночеством вверх торчит. [...] И остаешься с нею наедине, с жизнью. С потерянной. [...]”<sup>376</sup>. Wyrażone w powyższym cytacie zwątpienie w człowieka, jako nosiciela duchowych wartości, istoty z natury dobrej i zdolnej do rzeczy wzniosłych stoi w sprzeczności z ludowym światopoglądem wyrażonym w bajkach magicznych a utrwalanych w baśniach literackich. Jednakże to właśnie ta pesymistyczna perspektywa okazuje się być kluczowa dla interpretacji opowiadania *Красная и Серый*.

Narrator płynnie przechodzi od osobistych refleksji do opowieści o losach prowincjonalnej rosyjskiej rodziny. Po śmierci żony, ojciec – pracownik kolei, pozostaje sam z trzema córkami. Liczba trzy nie jest przypadkowa, przywodzi z jednej strony na myśl baśnie ludowe, z drugiej, dramat Antoniego Czechowa *Trzy siostry*. Najstarsza z sióstr Ostrecowych – Galina, zakochuje się w dopiero co poznanym żołnierzu i wyjeżdża z nim z rodzinnego miasteczka. Średnią, niepełnosprawną Walerię ojciec oddaje do domu opieki, zaś najmłodsza – Ludmiła po śmierci drugiego z rodziców sprzedaje majątek i wyjeżdża do Moskwy. Los trzech sióstr budzi współczucie narratora, choć w porównaniu z tragedią bohaterek Czechowa współczesny dramat odarty jest z patosu i romantycznych uniesień:

Ах, боже мой, боже мой! Вот ведь какое дело-судьба. Ну, три сестры, ну, в Москву, в Москву, а получается-то вон как... Одна в специнтернате живет, другая по все еще необъятной, хотя и не такой, как прежде, стране ищет пропитания и угла с пацаном на руках, а третья-то и вправду... А вообще – при чем здесь сестры, Москва? То, что они сестры, да и Москва – это ничего не значит, у нас история совершенно другая. Тяжелая, скажем

<sup>374</sup> K. Miller, T. Cichocka, *Bajki rozebrane...*, op. cit., s. 150.

<sup>375</sup> A. Кабаков, *Московские сказки*, Москва 2011, s. 132, 133.

<sup>376</sup> Tamże, s. 148.

вам откровенно, история. Дыхание перехватывает, сердце болит, грудь куда-то писали теснит, рука тянется понятно куда. Буль-буль-буль в гигиенический стакан [...] и некуда деваться из сел юдоли слез, где либо тоска, либо кошмар<sup>377</sup>.

Mimo iż narrator przemilcza swoją opinię na temat życiowego sukcesu (lub porażki) Ludmiły, wydaje się, że to właśnie ją najhojniej obdarzył los. Po przyjeździe do stolicy dziewczyna zaczyna pracować jako dyżurna w metrze na stacji „Plac rewolucji”, gdzie szybko nawiązuje znajomości z byłymi i obecnymi członkami służb mundurowych (szczególnie bliska relacja łączy ją z kapitanem policji Arkaszą Nieruszymowem). Dobrze zarabia i posiada wygodne mieszkanie, odnajduje nawet starszą siostrę, którą przygarnia wraz z siostrzeńcem pod swój dach. O tym, że w postaci Ludmiły czytelnik może upatrywać współczesnego Czerwonego Kapturka świadczy czerwona czapeczka – stały element umundurowania dyżurnej metra.

И вот она стоит в сером мундире, прилегающем к очевидной фигуре, в укороченной выше полных колен серой юбке, из-под которой выступают выпуклые ноги в хороших туфлях на высоком каблуке, а поверх всего этого, на пышных, золотых, как говорится, волосах двумя шпильками-невидимками закреплена положенная ей по должности красная пилотка<sup>378</sup>.

Nietrudno zauważyć, że w powyższym opisie narrator eksponuje seksualność bohaterki, skupiając się na wyglądzie zewnętrznym jako głównym atucie Ludmiły. Czerwona czapeczka stanowi uwieńczenie charakterystyki, rodzaj znaku rozpoznawczego, a dla czytelnika wskazówkę (aluzja do baśni o Czerwonym Kapturku) i ostrzeżenie jednocześnie. Kolor czerwony posiada bogate znaczenie symboliczne, to kolor krwi, energii, siły oraz miłości i seksualności<sup>379</sup>. Autorki *Bajek rozebranych* upatrują w kolorze czerwonym (czerwonej czapeczce) narzędzia stygmatyzacji, piętna kobiety upadłej: „[...] Czerwień była symbolicznie naznaczeniem jej (chodzi o Czerwonego Kapturka – P. W-W.) jako dziwki, kogoś, kto się nie powstrzymuje, bo idzie za głosem ciała, pożądania, a nie przestrzega obowiązujących w danej społeczności, pętających kobietę norm<sup>380</sup>. Ludmiła także może uchodzić za kobietę wyzwoloną, samodzielną i niezależną, a czerwień mogłaby być zapowiedzią moralnego upadku bohaterki, gdyby nie fakt, że w świecie przedstawionym w antybaśniach Kabakowa nie obowiązują żadne normy, amoralność jawi się jako cecha całego społeczeństwa. O pustce duchowej świadczą życiowe cele portretowanych w utworze *Красная и серыи* postaci – wyłącznie materialne i hedonistyczne.

Narrator relacjonując koleje losów bohaterki zmierza do punktu kulminacyjnego utworu, czyli do *Opowieści Ludmiły* (do której odnosi się bezpośrednio tytuł opowiadania). Ludmiła zmienia się w rosyjską Szecherezadę podczas jednego z zakrapianych spotkań towarzyskich. Znamienne, że w tym konkretnym tekście Aleksander Kabakow posługuje się kompozycją szkatułkową, co potęguje, jak się okazuje pozorne, wrażenie bliskości gatunkowej z baśnią. Opowieść narratora przerywana refleksjami układa się w warstwy, narrator przechodzi od jednej historii do drugiej zanim w końcu dotrze do opowieści Ludmiły. Jelena Ponomariewa zauważa jednak słusznie, że mowa narratora, który nie kryje się za tekstem, ale niejednokrotnie manifestuje swoją obecność, pełni w utworze funkcję dekonstrukcyjną wobec fabuły, zaburzając chronologię i nastrój opowieści niweczy atmosferę baśni<sup>381</sup>.

<sup>377</sup> A. Кабаков, *Московские сказки...*, op. cit., s. 139.

<sup>378</sup> Tamże, s. 142.

<sup>379</sup> *Червиеи*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, op. cit., s. 55.

<sup>380</sup> K. Miller, T. Cichocka, *Bajki rozebrane...*, op. cit., s.160.

<sup>381</sup> E. Пономарева, *Несказочные сказки...*, op. cit., s. 145.

Treść opowieści Ludmiły prezentuje się następująco. Bohaterka wspomina swoje pierwsze spotkanie w metrze z „babulą” Anną Siemionowną Bałkońską<sup>382</sup> bogatą i samotną damą, cierpiącą z powodu alkoholizmu. W czasie spotkania w metrze „babula” była tak pijana, że wzięła Ludmiłę za swoją służącą i kazała się odwieźć do domu. Od tego momentu między kobietami rodzi się porozumienie. Ludmiła pomaga wiekowej damie robić zakupy (przede wszystkim dostarcza jej alkohol) w zamian za hojne wynagrodzenie. Pewnego lata, podczas pobytu na daczce Bałkońska zadzwoniła do Ludmiły z informacją, że zachorowała i źle się czuje. W odpowiedzi dziewczyna nakazuje położyć się „babuli” do łóżka oraz obiecuje odwiedziny. W tym miejscu pierwszoosobowa narracja bohaterki urywa się i pojawia się na powrót trzecioosobowy narrator, którego komentarz wprowadza czytelnika w stan podejrzliwości wobec dalszej części historii:

Нет, не хватает терпения записывать слово за словом рассказ Людмилы Острецовой. Вроде ничего ужасного она пока и не рассказывает, а какой-то гнилой горечью веет от всего, что она говорит, страшная какая-то морда высовывается вдруг откуда-то, отчаяние подползает. Знаем мы, чем это все кончится, нам бы порадоваться за Люду, а нету радости, понимаешь Люда?<sup>383</sup>

Przewidywalny przebieg zdarzeń nabiera innego sensu pod wpływem konkretnych słów użytych przez opowiadacza: rozpacz, gorycz, okrucieństwo, strach stoją bowiem w jawnej sprzeczności z atmosferą baśni i oczekiwanym, szczęśliwym zakończeniem.

Pokonując samotnie drogę przez las Ludmiła napotyka podejrzanego człowieka wyglądem przypominającego wilka<sup>384</sup>. Przestraszona zdradza mu cel swojej wędrówki. Kiedy orientuje się, jak nierozważnie postąpiła, dzwoni do kapitana milicji – Arkaszy Nieruszymowa, ale nie rezygnuje z obranej drogi. Dotarłszy na daczę, zgodnie z baśniową fabułą, w bujanym krześle zamiast babci zastaje przebranego w babciną odzież człowieka-wilka. Między bohaterami rozgrywa się dialog będący parafrazą baśniowego pierwowzoru.

- Ну чего смотришь? – спросил мужчина грубо. – Зубы мои не нравятся или уши слишком большие? Ничего, уши откидываются! (...)
- Ах, что вы на себя наговариваете... – кокетливо смутилась Людмила, желая на самом деле, конечно, просто выиграть время. – Уши как уши...
- Не гони, – не поверил мужчина. – Сама знаешь чьи это уши. Бутылку лучше давай!
- А где бабуля? – Люда никак не могла поверить, что Анна Семеновна находится, как положено, уже в животе мужчины, даже при ей изящности пожилая женщина поместится там никак не могла.
- Где? В Караганде, – мерзко отвечал зверюга, повернулся всем телом и, отодвинув кресло, открыл страшную, как и следовало ожидать, картину.

<sup>382</sup> Zmiana litery w nazwisku staruszki Bałkońskiej ma wymowę parodystyczną. W odróżnieniu od księżniczki Marii Wołkońskiej z powieści *Wojna i pokój* Lwa Tołstoja, „Babula” nie reprezentuje żadnych szlacheckich cech ani też nie płynie w jej żyłach błękitna krew. Jest przedstawicielką „nowej arystokracji”, która wzbogaciła się w czasach ZSRR kosztem pozostałych obywateli. O jej chłopskim pochodzeniu świadczy panieńskie nazwisko – Свинына.

<sup>383</sup> А. Кабаков, *Московские сказки...*, op. cit., s. 154-155 [podkreślenie w cytacie – P. W-W.]

<sup>384</sup> „Одет он был в спортивный костюм серого цвета, лицо у него было продолговатое, глаза голубые, нос прямой, волосы светлые, короткие. А что голубые глаза были близко поставлены к переносицке, и что нос был к концу толще, и этот конец все время вздрагивал, будто мужчина принохивался к чему-то, и что уши у него дыли больше обычно встречавшихся Людмилой мужских ушей, а зубы длинные, и их было видно, потому что мужчина все время улыбался, и что шеей он при этом не ворочал, будто застудил ее (...).” Тамże, s. 156.

Анна Семеновна Балконская сидела за креслом на полу, саязанная по худым рукам и тонким, как у всех пьющих женщин, ногам лентой-скотчем. Рот ее был заклеен этой же лентой, а глаза закрыты, поскольку сознание она, понятное дело, уже давно потеряла. Да и кто бы на ее месте не потерял<sup>385</sup>.

W odróżnieniu od bohaterki z ludowej baśni, Ludmiła zdaje sobie sprawę z sytuacji, w jakiej się znalazła. Z jednej strony świadoma jest niebezpieczeństwa, z drugiej wie, że lada chwila przyjdzie odsiecz. W tym punkcie akcja opowieści osiąga szczytowe napięcie, a okoliczności sprawiają, że baśniowa atmosfera zostaje wyparta przez kryminalną intrygę. Po zjedzeniu smakołyków z koszyka i opróżnieniu portmonetki z pieniędzy rabuś domaga się trunków. Tę sytuację wykorzystuje Ludmiła, pod pretekstem pójścia po kieliszek do kuchni „mądra i pomysłowa”<sup>386</sup> bohaterka ucieka przez okno. Przed domem czekają już uzbrojeni kompani Ludmiły gotowi na konfrontację z podejrzanym osobnikiem. Mężczyźni bezlitośnie rozprawiają się z nieznanym, ciało zastrzelonego wyrzucają na wysypisko śmieci i podpalają, niszcząc tym samym wszelkie dowody zbrodni. Jak się potem okazuje, mężczyzna nosił nazwisko Wołkow. Przed rozejściem się wypijają jeszcze alkohol w towarzystwie Ludmiły i ocalonej „babuli”. Sprawa zostaje wyciszona przez kapitana Nieruszymowa, po tym jak następnego dnia poszkodowane uczestniczki wydarzeń składają fałszywe zeznania (donoszą o próbie rabunku i nieznanym sprawcy, który zniknął).

Zdawało by się, że mamy do czynienia z pozytywnym zakończeniem, wszakże opowieść Ludmiły pod względem następstwa zdarzeń i rozwiązania fabuły nie różni się od baśniowego pierwowzoru – bohaterka i babcia zostają ocalone, a niegodziwiec ukarany. Jednakże w kategoriach realnej, a nie baśniowej rzeczywistości, finału nie sposób oceniać pozytywnie, a właśnie taką perspektywę – realistyczną – prezentuje w końcowej mowie narrator. W obliczu potencjalnego życiowego prawdopodobieństwa opisanych zdarzeń, należy zrewidować kryteria ich oceny. Jeśli wyabstrahujemy z treści to, co baśniowe, zostają gołe fakty – został zabity człowiek, sfalszowano zeznania, zniszczono dowody, a bohaterka wchodzi w posiadanie majątku rozpijając Annę Siemionowną Bałkońską i doprowadzając do jej rychłej śmierci. Ludmiła staje się zatem współwinna śmierci człowieka (a nawet dwojga), co odróżnia ją od niewinnego Czerwonego Kapturka (w najbardziej popularnej wersji to leśniczy rozpruwa brzuch wilka, ratuje babcię i dziewczynkę, pomoc przychodzi z zewnątrz, a Czerwony Kapturek nie odpowiada za śmierć wilka). Zatem wymierzona sprawiedliwie baśniowa kara w perspektywie realnego życia przybiera znamiona zbrodni. Świadomy wyrządzonej krzywdy narrator kieruje do bohaterki antybaśni retoryczne pytania o wyrzuty sumienia, nawiązując do wcześniejszych refleksji dotyczących moralności współczesnego człowieka.

Вот, собственно, и вся сказка. Болит душа, Люда? Болит и что поделаешь. Жалко мужика-то, хоть и он волчара был? Жалко. Простила ты ему все давно, потому, что и про себя знаешь такое, что лучше бы не знать. Но в сказках никого не прощают. В них добро, как сказал поэт же, непременно с кулаками, да с такими, что никакому злу и не снились. Сказки – они все жестокие<sup>387</sup>.

<sup>385</sup> А. Кабаков, *Московские сказки...*, op. cit., s. 160.

<sup>386</sup> Так ironicznie określa bohaterkę opowieści narrator – „умная и находчивая Людмила”.

<sup>387</sup> А. Кабаков, *Московские сказки...*, op. cit., s. 162-163.



Baśniowe okrucieństwo według narratora polega na braku przebaczenia wobec antagonisty i nieuchronności kary, jaką z reguły ponosi przeciwnik bohatera baśni<sup>388</sup>. Nie ulega wątpliwości, że konwencja gatunku (baśni ludowej i literackiej) wymaga tego, by zakończenie było jednoznaczne. Racja zawsze musi być po stronie dobra uosabianego przez pozytywnego bohatera, gdyż w innym przypadku nie mogłaby być zrealizowana kompensacyjna i dydaktyczna funkcja baśni. Antybaśń Aleksandra Kabakowa odchodzi jednak od tradycyjnego podziału na dobrych i złych bohaterów, Ludmiła, „babula” Bałkońska oraz pomagający im stróże prawa okazali się bowiem gorszymi przestępcami od „wilka” – przypadkowego rabusia. Krytykując w przytoczonym wyżej cytacie baśniową bezlitosną sprawiedliwość, Kabakow zdaje się zauważać rozbieżność między jednoznacznym imperatywem moralnym zakodowanym w „pamięci gatunku”, a dominującą w obszarze kultury europejskiej (w tym rosyjskiej) i amerykańskiej etyką chrześcijańską opartą na prymacie miłosierdzia. Przebaczenie winowajcy, litość okazana więźniom, czy idea resocjalizacji to dziś akty powszechne. W myśl Ewangelii, stanowią warunek konieczny, by w starciu ze złem zachować człowieczeństwo i nie stracić sumienia.

Aleksander Kabakow porusza odwieczny problem dobra i zła polemizując z zakorzenionym w baśni przekonaniem o konieczności zwycięstwa pozytywnego bohatera nad przeciwnikiem. Badacz baśniowego światopoglądu Andriej Siniawski stwierdza: „Героем сказки, в положительном значении этого слова, может быть кто угодно, за исключением явного злодея как активного носителя зла. Ибо торжество зла несовместимо с нравственными идеалами сказки”<sup>389</sup>. Autor *Bajek moskiewskich* nie podziela tej optymistycznej wiary w człowieka i wysnuwa antybaśniową w istocie konkluzję: „Зол человек – вот это действительно беда. Жаден, ревнив, хотя не любит никого, если поглубже разобраться. Горделив и пуст. И некуда ехать, и везде люди только мы по ихнему не понимаем, вот и обольщаемся”<sup>390</sup>. W realnym życiu dobro nie może zatriumfować, jak to ma miejsce w baśni, bo człowiek jest z natury zły. Konflikt dobra ze złem w antybaśni Kabakowa zmienia się w konfrontację złego ze złym (Ludmiła i jej pomocnicy w ostatecznym rozrachunku nie różnią się niczym od Wołkowa). A zatem pointą antybaśni *Красная и Серый* staje się myśl o nieprzystawalności baśniowych imperatywów do życia codziennego. Czarno-biały podział świata w bajkach ludowych nie obejmuje kompromisów ani nie zna pojęcia „mniejszego zła”.

Sentymentalny ton całego opowiadania wraz z końcowym obrazem płaczącej nad złem tego świata upośledzonej Wali<sup>391</sup> sytuuje utwór *Красная и Серый* w kręgu realistycznej oraz neosentymentalnej literatury rosyjskiej, podejmującej temat „małego człowieka”. Aleksander Kabakow nakierowuje uwagę czytelnika na niepełnosprawną siostrę Ludmiły – bezbronną i samotną. Wala doznająca niezаслуженого cierpienia jest jedyną niewinną pośród otaczających ją ludzi. Pozostali antybohaterowie dnia codziennego nie mają wyboru żyjąc w amoralnym środowisku przystosowują się mimowolnie lub świadomie do zasad w nim panujących.

<sup>388</sup> Warto w tym miejscu zaznaczyć, że stwierdzenie to może dotyczyć tylko pewnej grupy baśni, w których następuje bezpośrednia konfrontacja (walka) bohatera z antagonistą. Nie we wszystkich bajkach magicznych mamy do czynienia z tą właśnie funkcją.

<sup>389</sup> А. Синявский, *Очерк русской народной веры...*, op. cit., s. 12.

<sup>390</sup> А. Кабаков, *Московские сказки...*, op. cit., s. 147.

<sup>391</sup> Jelena Ponomariewa zauważa, że w cyklu *Московские сказки* motyw szaleństwa wysuwa się na jedno z pierwszych miejsc. Szaleństwo u Kabakowa przybiera charakter kary za grzechy, jurodztwa czy w końcu, jak w przypadku Wali z opowiadania *Красная и Серый* – formę cierpienia za grzechy innych. Е. Пономарева, *Несказочные сказки...*, op. cit., s. 149.

Równie ważnym, co temat moralności/amoralności współczesnego człowieka wydaje się w utworze aspekt społecznej satyry. Mimo że krytyka zjawisk społecznych schodzi na dalszy plan wobec problematyki antropocentrycznej, można zaobserwować jej obecność szczególnie we fragmentach dotyczących znajomości Ludmiły z przedstawicielami służb mundurowych. Reprezentują oni patologiczne środowisko wpływające na poczynania bohaterki. Aleksander Kabakow dostrzega takie problemy trapiące współczesne społeczeństwo jak alkoholizm, bezrobocie, rasizm, nepotyzm, degeneracja służb mundurowych (poczucie bezkarności), ale również rozpad więzi rodzinnych oraz zgubny wpływ pieniądza na morale człowieka. Podobnie jak w bajkach Władimira Tuczkowa pieniądz staje się dobrem nadrzędnym, wartością ponad sumieniem (wilk kieruje się chęcią rabunku, Ludmiła rozpija Bałkońską z chęci zysku). Co istotne, satyra Aleksandra Kabakowa w niewielkim stopniu opiera się na tradycyjnych środkach komicznych (komizm sytuacyjny, postaci, słowny) operując głównie parodią jako podstawowym narzędziem polemiki z baśniowym światopoglądem, mitami kultury oraz klasyczną literaturą rosyjską. Efekt czarnego humoru powstaje w wyniku zderzenia sentymentalnego tonu refleksji narratora, elementów fantastycznych (baśniowych motywów, formuł, epitetów) z narracją o realnym życiu mieszkańców Moskwy.

Analiza opowiadania *Красная и Серый* wykazuje zatem antybaśniowy, polemiczny charakter utworu. Problematyka w nim poruszana dotyczy z jednej strony krytycznego ujęcia rosyjskiej codzienności, z drugiej zaś, kondycji moralnej współczesnego człowieka. Wizja Aleksandra Kabakowa odznacza się pozbawionym złudzeń katastrofizmem, tymczasem, wedle słów Andrieja Siniawskiego cechą gatunkową baśni jest ukazywanie świata sprawiedliwego i idealnego – moralnej utopii, za którą tęskni każdy człowiek:

Нам всем хотелось бы иметь при себе волшебную палочку или знать волшебную формулу, благодаря которой невозможное сбывается. Таким образом сказка отвечает глубоким, внутренним потребностям человека с его стремлением к наилучшему и в собственной судьбе, и во всеобщей жизни. В широком смысле сказка – это победа над мировым злом. Вот почему, за редчайшими исключениями, сказки всегда хорошо кончаются. Для самого жанра сказки и для основной идеи ее совершенно неприемлем злой, несправедливый миропорядок, установленный на земле<sup>392</sup>.

Baśń o Czerwonym Kapturku pełni w utworze *Красная и Серый* funkcję krzywego zwierciadła. Pesymistyczna diagnoza społeczna postawiona przez autora w *Bajkach moskiewskich*, znamionująca brak wiary we współczesnego człowieka jako istoty racjonalnej i nosiciela najwyższych wartości, odzwierciedla ogólny kryzys myśli humanistycznej, który można zaobserwować w najnowszej antropozofii. Jednakże w odróżnieniu od posthumanistów, podających w wątpliwość wyjątkowość człowieka na tle innych stworzeń np. zwierząt lub transhumanistów postulujących wykreowanie nadczłowieka przy pomocy nowoczesnych technologii, myśl Aleksandra Kabakowa cechuje wyraźny antropocentryzm (to człowiek, choć niedoskonały stanowi centrum wszechświata). Ukazując zdegradowanych baśniowych i mitycznych bohaterów autor zdaje się uwrażliwiać czytelnika i inspirować do przeżycia moralnego *katharsis*.

---

<sup>392</sup> А. Синявский, *Очерк русской народной веры...*, op. cit., s. 9.

#### 4.5. Bajkowość jako chwyt na przykładzie antyutopii Tatiany Tolstoj *Kys*

Tatiana Tolstoj, a właściwie Tatiana Tolstaja<sup>393</sup> (ur. 1951), wnuczka Aleksieja Tolstoja, debiutowała w 1983 roku opowiadaniem o dzieciństwie *На золотом крыльце сидели*<sup>394</sup>. Już w pierwszym utworze przejawiała się zapowiedź późniejszych wyznaczników poetyki pisarki – ozdobny styl, wybujała metaforyka, ironiczny dystans do opisywanej rzeczywistości oraz bajkowość. Przeniesienie punktu ciężkości z zawartości ideowej na formę estetyczną utworów, co zauważają Mark Lipowiecki i Naum Lejderman – „[...] Интересно, что Толстая поразила читателей не содержанием своих рассказов, а изысканной сложностью и красотой их поэтики”<sup>395</sup>, a także zamiłowanie do intelektualnej gry z czytelnikiem, pozwoliły widzieć w niej pisarkę rosyjskiego neobaroku oraz jedną z prekuserek rosyjskiego postmodernizmu. Lipowiecki i Lejderman autorzy gruntownego opracowania *Современная русская литература 1950-1990-ые годы* umieszczają Tatianę Tolstoj pośród pisarzy tzw. prozy „innej”<sup>396</sup>, czyli takiej, która powstawała poza oficjalnym, pierwszym obiegiem, charakteryzowała się brakiem ideologiczności (antyideowość, antysowieckość, kontrkultura) i szeregiem cech kojarzonych z prozą postmodernistyczną (parodyjność, gra z konwencją, intertekstualność). Z kolei w monografii poświęconej Tatianie Tolstoj Helena Goscilo w kontekście opowiadań autorki (m.in.: *Милая Шура, Поэт и муза, Женский день*) oraz wypowiedzi publicystycznych podkreśla feministyczny aspekt jej twórczości i w rozdziale zatytułowanym *Tolstaya's regenerative use of gender stereotypes* zauważa, że rosyjska pisarka podważa stereotypowe role kobiece – matki, żony, kapłanki domowego ogniska, a jako alternatywę wskazuje niezależność, podążanie za głosem namiętności, podejmowanie życiowego ryzyka<sup>397</sup>. Nie powinno zatem dziwić, iż Tatiana Tolstoj często bywa wymieniana obok Ludmiły Pietruszewskiej, Ludmiły Ulickiej oraz Mariny Wiszniewieckiej jako przedstawicielka prozy kobiecej, o którym to zjawisku szerzej pisałam już w rozdziale o baśniach Anny Białko.

Czytelnicy znali przez długi czas Tatianę Tolstoj jako publicystkę. Jej artykuły ukazywały się na przestrzeni lat 1990-1998 między innymi w czasopismach „Московские Новости” oraz „Русский телеграф”. Była również autorką niezbyt licznych<sup>398</sup>, choć wyróżniających się i docenianych przez krytyków opowiadań. Większość z nich powstała w latach 80., a najbardziej znane to, *Факир, Петерс, Поэт и муза, Милая Шура, Вышел месяц из тумана* itd. Z niecierpliwością wyczekiwano zatem na pierwszą powieść pisarki. Antyutopia *Kys*<sup>399</sup>, powstawała przez czternaście lat (1986-2000) i gdy wreszcie ujrzała światło dzienne wzbudziła niebywale zainteresowanie zarówno wśród czytelników, jak też recenzentów. Opinie na temat książki były krańcowe, od entuzjastycznych (tych więcej), jak ta Nikity Jeliszejewa, „[...] Анти-Оруэлл. Гурманская книжка для гурманов на тему, прямо скажем,

<sup>393</sup> Zgodnie z gramatyką języka rosyjskiego jej nazwisko brzmi Tolstoja (ros. Толстая), które odmienia się jak przymiotnik. Jednakże zgodnie z gramatyką polską, żeńskie nazwiska rosyjskie z sufiksem -ая nie ulegają spolszczeniu i zachowane zostają w męskiej formie. Źródło internetowe: <http://sjp.pwn.pl/zasady/Nazwiska-na-oi;629703.html>. W dalszej części tekstu będę się zatem posługiwać formą Tatiana Tolstoj.

<sup>394</sup> T. Толстая, *На золотом крыльце сидели*, „Аврора” 1983, nr 8.

<sup>395</sup> Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература 1950-1990-е годы*, t. 2, Москва 2006, s. 467.

<sup>396</sup> Patrz hasło *Другая проза*, [w:] *Альтернативная культура. Энциклопедия*. Źródło internetowe: [http://altermond.ru/other\\_prose.html](http://altermond.ru/other_prose.html) (04.01.2012).

<sup>397</sup> H. Goscilo, *The Explosive World of Tatyana N. Tolstaya's fiction*, New York 1996, s. 95.

<sup>398</sup> Do tej pory ukazały się drukiem 24 opowiadania Tatiany Tolstoj. Zostały zebrane w kilku różnych publikacjach. Pierwszy tom opowiadań pod tytułem *На золотом крыльце сидели* został wydany w 1987 roku w Moskwie.

<sup>399</sup> T. Толстая, *Кысь*, Москва 2000.

вовсе не аппетитную. . . »<sup>400</sup>, po krytycznej, jak w recenzji Andrieja Nemzera: „Вот и я не понимаю [...] – почему этот коктейль из хорошо известных ингредиентов (к тому же скверно взбитый – сюжетостроение у Толстой слабое) должен одарить меня высшим знанием»<sup>401</sup>. Bezspornie jednak współczesna *Encyklopedia duszy rosyjskiej*<sup>402</sup>, jak określił *Kyś* Lew Rubieński, odniosła komercyjny sukces. W samym tylko 2001 roku sprzedano w Rosji aż 100 000 egzemplarzy książki<sup>403</sup>. Jak się okazuje, powieść zyskała popularność również poza granicami Rosji, przetłumaczono ją między innymi na język angielski i polski<sup>404</sup>. Przypieczętowaniem osiągnięć Tatiany Tolstoj było przyznanie jej w 2001 roku prestiżowej nagrody „Triumpf” i nominacja do rosyjskiego Bookera. Po tak niebywałym sukcesie autorka powieści *Kyś* stała się rozpoznawalna wśród szerokiego grona czytelników i zapewniła sobie status jednej z najważniejszych pisarek współczesnej Rosji. Od 2002 roku wraz z Awdotią Smirnową prowadzi kontrowersyjny talk-show *Школа Злословия (Szkoła obmowy)*<sup>405</sup>, dzięki czemu jest postacią stale obecną w przestrzeni rosyjskiej pop-kultury. Natalia Iwanowa w jednej z recenzji błyskotliwie scharakteryzowała zarówno tę obecność, jak i niepokorną postać samej pisarki.

Татьяну Толстую у нас не любят. Не любят не только "патриоты" за ее издевательства над святынями. Не очень любят, честно говоря, и либералы: где пропадала, пока мы боролись? почему не поклонилась, когда приехала? зачем обо всем прямо судит, высказывается? почему в Америке преподает письмо художественное?<sup>406</sup> В тусовку не ходит. Глаз крупный, черный, блестящий. Рот большой, зубов много, голос громкий, волосы могучие. Ведь и пожалеть такую нельзя. Можно только посторониться, чтоб место освободить. А мест у нас мало, и освобождать никто ничего не хочет<sup>407</sup>.

Przyczyn popularności antyutopii (tak określiła gatunek powieści sama autorka) *Kyś* można wymienić wiele. Recenzenci przede wszystkim zachwycają się bogactwem językowym powieści: „[...] а только чтение по всему вышло изрядное да складное. Лакомое: каждое в нем словцо на вкус особенное – читай да причмокивай»<sup>408</sup>, natomiast sądząc po opiniach internetowych czytelnicy doceniają dowcip oraz wyobraźnię autorki, oryginalność świata przedstawionego oraz taką konstrukcję utworu, która pozwala na różnorodne interpretacje. Wedle mojej opinii również uniwersalność to istotny atut książki. Tatiana Tolstoj porusza między innymi temat funkcjonowania jednostek w społeczeństwie totalitarnym, a osoba głównego bohatera stanowi swoiste studium upadku moralnego

<sup>400</sup> Н. Елисеев, *Т. Толстая «Кысь»*, „Новая русская книга” 2001, nr 6. Źródło internetowe: <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk6/11.html> (10.04.2015). W podobnym tonie wypowiedział się także Grzegorz Przebinda w recenzji opublikowanej na łamach „Gazety Wyborczej” stwierdzając: Ale lektura naprawdę pyszna. G. Przebinda, *Kyś, Tolstoj, Tatiana*, „Gazeta Wyborcza” 2000, 2.10.2004. Źródło internetowe: <http://wyborcza.pl/1,75475,2352686.html> (10.04.2015).

<sup>401</sup> А. Немзер, *Азбука как азбука*, [w:] tegoż, *Замечательное десятилетие русской литературы*, Москва-Захаров 2003, s. 459-462.

<sup>402</sup> Л. Рубенштейн, *Своеволие и его последствия*, „Итоги” 2000, nr 44. Źródło internetowe: <http://www.itogi.ru/archive/2000/44/115903.html> (17.05.2011).

<sup>403</sup> Źródło internetowe: <http://palm.newsru.com/bc/08jan2002/bc4.html> (10.01.2012).

<sup>404</sup> Т. Толстой, *Кысь*, tłum. Jerzy Czech, Kraków 2004; Tatyana Tolstaya, *The Slynx*, tłum. Jamey Gambrell, New York 2007.

<sup>405</sup> Początkowo program *Школа злословия* ukazywał się na antenie telewizji „Культура” (od 2002 do 2004 roku). Obecnie tok-show można śledzić na kanale „НТВ”. Źródło internetowe: <http://www.tvkultura.ru/page.html?cid=1140> (10.05.2011). Niektóre z nagranych odcinków nie zostały wyemitowane i otoczone są aurą skandalu. Głównym założeniem programu jest rozmowa z gośćmi – ludźmi kultury, podczas której prowadzące próbują obalić ich dotychczasowy medialny wizerunek i pokazać prawdziwe cechy osobowości.

<sup>406</sup> Tatiana Tolstoj wykładała literaturę rosyjską na Uniwersytecie w Princeton (USA).

<sup>407</sup> Н. Иванова, *И птицу паулин изрубить на каклеты*, „Знамя” 2001, nr 3. Źródło internetowe: [http://magazines.russ.ru/znamia/2001/3/rec\\_tolst.html](http://magazines.russ.ru/znamia/2001/3/rec_tolst.html) (10.04.2015).

<sup>408</sup> Л. Рубенштейн, *Своеволие...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://www.itogi.ru/archive/2000/44/115903.html> (10.04.2015).

człowieka, który z ofiary staje się katem. Problematyka powieści koncentruje się także wokół zagadnień związanych z kryzysem współczesnej literatury i znaczenia słowa pisanego w kulturze. Co ciekawe, książka pozostaje zarazem szczególnie bliska sercu rosyjskiego czytelnika ze względu na liczne odwołania (niekoniecznie czytelne dla odbiorcy innej narodowości) do klasyków literatury rosyjskiej, rosyjskiego folkloru, do historii i teraźniejszości Rosji<sup>409</sup>. Warto mieć na uwadze, że powieść powstawała przez czternaście lat, na przestrzeni których Tatiana Tołstoj była świadkiem kulturowych i społecznych przemian związanych z upadkiem Związku Radzieckiego. Osobiste doświadczenie autorki dodatkowo wzbogaca treść utworu i poszerza pole interpretacyjne o kontekst polityczny. Mark Lipowiecki odnotowuje również polemiczny charakter powieści w odniesieniu do wcześniej powstałych tekstów publicystycznych autorki, szczególnie eseju *Русский мир*<sup>410</sup>. Niezliczona ilość cytatów-parodii z dziedziny literatury i kultury, aluzji do wydarzeń historycznych czy sytuacji społecznej, wciąga czytelnika w postmodernistyczną zabawę, w poszukiwanie sensu i treści, zwłaszcza że słabo zarysowana fabuła powieści ginie w ich gąszczu. Z drugiej strony, intertekstualność oraz wieloznaczne przesłanie czynią książkę wyjątkowo atrakcyjną dla łaknących intelektualnej rozrywki.

Do listy wyróżników powieści *Кыс*, jakie przyczyniły do jej komercyjnego sukcesu, należy dodać bajkowość, stanowiącą stałą cechę poetyki pisarki<sup>411</sup>. Obecność elementów bajkowych i fantastycznych oraz gatunek (antyutopia)<sup>412</sup>, który sytuuje powieść wśród utworów literatury *ultra fiction*<sup>413</sup>, przykuwają uwagę czytelników. Problem polega na tym, że powieść *Кыс* balansuje na granicy kilku gatunków i nie realizuje w pełni żadnego z nich. Stąd też taka rozbieżność w określaniu przynależności gatunkowej utworu, od utopii negatywnej, poprzez powieść-bajkę, przypowieść, baśń aż do fantastyki lingwistycznej<sup>414</sup>. Nie sposób czynić z tego zarzutu, gdyż synkretyzm gatunkowy jest cechą wielu współczesnych powieści, szczególnie tych, których autorzy uchodzą za pisarzy postmodernistycznych. Tatiana Tołstoj gra konwencjami gatunkowymi i robi to świadomie. Na tym tle bajkowość w powieści *Кыс* chociaż wydaje się demonstracyjna, stanowi tylko jeden z kilku elementów funkcjonalnych w strukturze powieści – jest jednym ze stosowanych przez autorkę chwytów estetycznych.

Termin „chwyt” automatycznie budzi konotacje z dorobkiem rosyjskich formalistów. Jakie punkty wspólne można wyróżnić pomiędzy pisarstwem Tatiany Tołstoj a teorią Rosyjskiej szkoły formalnej? Jest to przede wszystkim podobieństwo filozofii twórczej, która opiera się na świadomej pracy z materiałem językowym. Według formalistów w wyniku tej pracy powstaje tekst literacki – dzieło sztuki, które przy pomocy odpowiednich chwytów wytrącających czytelnika z automatyzmu myślenia pomaga dostrzec nowy aspekt rzeczy i zjawisk. W definicji chwytu literackiego czytamy:

<sup>409</sup> Mark Lipowiecki rozpatruje w swojej pracy *Паралогии* powieść *Кыс* między innymi jako utwór obalający mit literaturocentrycznej kultury rosyjskiej. М. Липовецкий, *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской литературе 1920-2000-х годов*, Москва 2008, s. 380-407.

<sup>410</sup> „В *Кыси* удивительно соответствующей по концепции этому эссе, Толстая, создавая якобы антиутопическую картину, на самом деле использует описанный ею Взрыв как средство, очистившее метафизическое ядро «русского мира» от последующих наслоений”. М. Липовецкий, *Паралогии...*, op. cit., s. 380-381.

<sup>411</sup> Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература 1950-1990-е годы*, т. 2, op. cit., s. 467.

<sup>412</sup> Z takim przyporządkowaniem gatunkowym, pojawiającym się w recenzjach anonsach na temat książki Tatiany Tołstoj polemizują wybitni badacze literatury – Mark Lipowiecki i Naum Lejderman, gdyż jak słusznie zauważają, powieść *Кыс* nie pretenduje do miana katastroficznej wizji przyszłości, a raczej przy pomocy metafory rozprawia o problemach teraźniejszości. Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература 1950-1990-е годы*, т. 2, Москва 2006, s. 474.

<sup>413</sup> С. Чупринин, *Еше раз к вопросам о картографии вымысла...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/11/ech19.html> (10.04.2015).

<sup>414</sup> Л. Данилкин, *Рецензия на Кысь Татьяны Толстой*, [w:] „Афиша”. Źródło internetowe: <http://www.guelman.ru/slava/kis/danilkin.htm> (17.05.2011).

Приемом искусства является прием "остранения" вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно<sup>415</sup>.

Oba z wymienionych w definicji chwytów, „udziwnienia” (ros. остранение) i „utrudnionej formy” można z powodzeniem znaleźć u Tatiany Tołstoj, co odnotowuje Anna Brażkina: „В прозе Толстой, по мнению критиков, прослеживается влияние Шкловского и Тынянова, с одной стороны, и Ремизова – с другой. Она сталкивает слова из различных семантических слоев языка, как правило, смотрит на своих героев «остраненно», разворачивает сюжет подобно кинематографическим кадрам...”<sup>416</sup>. Ponadto, jak już wspominałam, Tatiana Tołstoj należy do grona autorów przywiązujących wyjątkową wagę do formy estetycznej swoich utworów. Według Nauma Lejdermana i Marka Lipowieckiego estetyzm sytuuje pisarkę pośród przedstawicieli rosyjskiego neobaroku<sup>417</sup> – Saszy Sokołowa, Timura Kibirowa oraz poetów konceptualistów – Iwana Żdanowa, Olgi Siedakowej i innych.

W przypadku Tatiany Tołstoj bajkowość może być rozpatrywana w kategorii chwytu przede wszystkim ze względu na rolę, jaką pełni w utworach. Rozumiana jako zbiór różnorodnych motywów aktywizujących się właściwie na wszystkich poziomach tekstu jest jedną z kilku zasad estetycznych, którymi kieruje się autorka podczas organizacji materiału treściowego. Innymi słowy, Tołstoj wykorzystuje bajkową konwencję i motywy w celu nadania tekstowi określonej formy estetycznej, nie uprawia natomiast bajki/baśni jako gatunku. Bajkowość spełnia zatem te funkcje, o których pisze Wiktor Szklowski w wyżej przytoczonej definicji. Demonstracyjna fikcyjność, karnawałowa fantastyczność, mają pomóc spojrzeć czytelnikowi na rzeczywistość oczyma dziecka oglądającego świat po raz pierwszy, wytrącić go z „automatyzmu myślenia”. Bajkowość stanowi część estetyki danego utworu, element decydujący o literackości tekstu, bo utrudniający/przedłużający percepcję.

Interesuje mnie szczególnie sposób, w jaki realizowany jest chwyt bajkowości w konkretnym tekście Tatiany Tołstoj. Być może najprościej byłoby zanalizować pod tym względem jej wczesne opowiadania. Powstała już jednak na ich temat bogata literatura badawcza i nie są to już także utwory najnowsze. Dlatego też zdecydowałam się zbadać bajkowe motywy i ich funkcje w powieści *Kyś*, w której podobnie jak w opowiadaniach dokonuje się transformacja mitów kultury w bajkową grę z tymi mitami<sup>418</sup>. Antyutopia opowiadająca o postindustrialnym społeczeństwie jest przesiąknięta bajkowością do tego stopnia, że Natalia Iwanowa nazywa ją powieścią-bajką<sup>419</sup>. Podczas analizy tekstu okazuje się, że *Kyś* w niewielkim stopniu realizuje cechy gatunkowe bajki, za to konstruując świat przedstawiony Tatiana Tołstoj szeroko korzysta z bajkowej estetyki i wybranych motywów.

<sup>415</sup> Wiktor Szklowski (1893-1984) był najwybitniejszym przedstawicielem Rosyjskiej szkoły formalnej i współzałożycielem OROJAZu (Общество изучения Поэтического Языка). Jego artykuł *Sztuka jako chwyt* (1917), stał się programowym tekstem formalistów. Swoją teorię zobrazował na przykładzie twórczości Lwa Tołstoja. В. Шкловский, *Искусство как прием*, [w:] *От формализма к структурализму. Проблемы теории литературы*, opracowanie Czesław Andruszko, Poznań 1995, s. 19.

<sup>416</sup> А. Бражкина, *Толстая, Татьяна Никитична*, [w:] „Энциклопедия Кругосвет”. Źródło internetowe: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/TOLSTAYA\\_TATYANA\\_NIKITICHNA.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/TOLSTAYA_TATYANA_NIKITICHNA.html) (17.05.2011).

<sup>417</sup> O przynależności do neobarokowej tendencji w literaturze postmodernistycznej świadczą między innymi takie cechy, jak, estetyka nadmiaru oraz powtórzeń, bogata metaforyka, chaotyczność i fragmentaryczność fabuły, nierozwiązywalne konflikty, pierwszorzędna rola detalu oraz fragmentu górującego nad całością tekstu i przede wszystkim, położenie nacisku na formę a nie treść utworu. Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература 1950-1990-е годы*, t. 2, op. cit., s. 477.

<sup>418</sup> Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература 1950-1990-е годы...*, t. 2, op. cit., s. 473.

<sup>419</sup> Н. Иванова, *И птицу паулин изрубить...*, op. cit. Źródło internetowe: [http://magazines.russ.ru/znamia/2001/3/rec\\_tolst.html](http://magazines.russ.ru/znamia/2001/3/rec_tolst.html) (10.04.2015).

Utwór opowiada historię Benedikta<sup>420</sup> Karpowa, skryby, który zostaje mimowolnie wciągnięty w świat polityki i staje się jednym z prowodyrów rewolucji. Wydarzenia opisane w antyutopii rozgrywają się w dalekiej przyszłości. Początkiem historii mieszkańców Fiodoro-Kuźmińska jest tajemniczy Wybuch, w wyniku którego ludzkość cofnęła się w rozwoju do epoki kamiennej, kiedy to nie umiała jeszcze rozniecać ognia (najświeższym wynalazkiem jest koło). Obserwujemy rozpad cywilizacji i kultury we wszystkich dziedzinach życia. Świat zamieszkują teraz ludzkie mutanty, a ściśle zhierarchizowane społeczeństwo ślepo ufa władzy – Najwyższemu Baszy Fiodorowi Kuźmiczowi. Podstawą egzystencji mieszkańców jest mysz<sup>421</sup>, będąca jednocześnie głównym pożywieniem, jak i środkiem wymiany handlowej. Jak gdyby na przekór temu prymitywnemu światu, każdy rozdział książki zatytułowany jest inną literą rosyjskiego alfabetu, a księga – symbol wiedzy i kultury, znajduje się w samym centrum wydarzeń. Staje się ona bowiem narzędziem walki o władzę. Benedikt jest owładnięty chęcią posiadania książek, których, dodajmy, w ogóle nie rozumie i do tego stopnia zaślepiony żądzą, że zaczyna bezwiednie wypełniać rolę oprawcy – Czerwonego Sanitariusza, tego, który budzi w ludziach strach i wtrąca do więzień, a dla osiągnięcia celu jest w stanie posunąć się do zabójstwa. Fabuła powieści jest nieskomplikowana, jednak wokół niej narasta wiele treści. Tatiana Tołstaja koncentruje się nie tyle na budowaniu akcji, co na szczegółowym opisie rzeczywistości, przestrzeni materialnej i duchowej, w której funkcjonują bohaterowie. Wysoki stopień metaforyczności, nagromadzenie aluzji, ironiczny dystans autorki powodują, iż powieść *Кысь* można interpretować na wiele sposobów: jako powieść o upadku kultury rosyjskiej, metaforę historii Rosji, portret rosyjskiego chłopca, powieść o rosyjskiej inteligencji czy kryzysie literatury itd. . .

W baśniową przestrzeń antyutopii wprowadza nas przede wszystkim wyjątkowy język powieści. Warto mieć na uwadze, że podobnie jak wszystkie chwytły badane przez formalistów chwyt bajkowości u Tatiany Tołstoj realizuje się przede wszystkim w języku. Trzecioosobowa narracja nosi wyraźnie cechy skazu<sup>422</sup> (wydarzenia ukazane zostały poprzez świadomość bohatera – autorka często stosuje mowę pozornie zależną, swobodny, z pozoru chaotyczny tok opowiadania, zwroty do słuchaczy, powtórzenia itd.). Warto zaznaczyć, że ta forma narracji wyjątkowo zajmowała rosyjskich formalistów, gdyż dawała ogromne możliwości zastosowania różnego rodzaju chwytów budujących zamierzony efekt: komiczny, groteskowy, absurdalny itd. Narracja skazowa przesuwając punkt ciężkości z fabuły w stronę estetyki opowiadania, a także odsyła do ludowej tradycji opowiadania bajek i instytucji bajarza (ros. skazitel'). Nie tylko zresztą w wyborze narracji skazowej realizuje się chwyt bajkowości. Melodyka języka (rymy, onomatopeje, echolalie, aliteracje), sposób budowy zdania (anafora, parataksa, pronomalizacja) oraz liczne powtórzenia, zdrobnienia, epitety i porównania także zostały zaczerpnięte z bajek ludowych. Dla przykładu zacytujmy fragment:

Вот идет Бенедикт на работу, по сторонам посматривает, Истопникам кланяется, от саней сторонится, морозцем дышит, синим небом любит. Зазевался на красавицу, что мимо семенила, тындых! – и в столб врезался. О-о, чтоб вам всем и так и эдак, и разэдак, и перетак! Понаставили не знай чего, блин!...<sup>423</sup>.

<sup>420</sup> Pisownia zgodna z polską wersją językową powieści.

<sup>421</sup> W *Słowniku symboli* Władysława Kopalińskiego czytamy, że „mysz” symbolizuje między innymi: zagrażające zło, plagę i podstęp, zniszczenie i smutek, takie znaczenia wpisują się idealnie w katastroficzny wymiar utworu. Patrz hasło *Мышь*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, op. cit., s. 248.

<sup>422</sup> Skaz był przedmiotem szczegółowych badań formalistów. Sporo uwagi tej technice narracji poświęcił Boris Eichenbaum w pracach: *Иллюзия сказа*, 1918; *Как сделана «Шинель» Гоголя*, 1919.

<sup>423</sup> Т. Толстой, *Кысь...*, op. cit., s. 24.

W innym miejscu „Оленька, душенька, рисунки рисует. Хороша девушка: глаза темные, коса русая, щеки – как вечерняя заря, когда к заутрему ветра ожидаем, – так и светятся” (s. 24). Opowiadanie często przybiera charakter komiczny, realizujący się przykładowo w nadmiernym zdrabnianiu (голубчики, котя) i zgrubianiu (морозец) rzeczowników, zniekształcaniu słów już istniejących (тродыция, осфальт, фелософия, мозей), nieoczekiwanych neologizmach (огнец, тютюхнуться, клель), a także w pojawiających się nierzadko archaizmach (сбивать с пахвей) oraz elementach mowy potocznej (щелбан, шлепать губами, морда овечья да душа человечья). Warto zwrócić uwagę na kontrast, który powstaje w wyniku zderzenia skazowej narracji, stylizowanej na mowę prostego ludu, z ideą powieści, w której centrum znajduje się *logos* – słowo i literatura (uobecnione w tekście także bezpośrednio w postaci licznych cytatów z rosyjskich klasyków). Takie zestawienie obrazuje paradoksalny konflikt pomiędzy nadmiernym używaniem słów, a ich faktycznym nierozumieniem.

Skazowa forma narracji w założeniu naśladuje wypowiedź ustną, w której obok indywidualnej manieri opowiadania zawiera się subiektywna ocena narratora na temat rzeczywistości i zarazem emocjonalny stosunek do niej. Świat przedstawiony w powieści *Kuś*, wyłaniający się w toku opowieści przefiltrowany jest jednocześnie przez świadomość narratora i Benedikta, któremu pozornie udziela on głosu. Fakt to o tyle istotny, iż główny bohater powieści jest osobą raczej ograniczoną i naiwną, o umysłowości dziecka, a rzeczywistość widziana jego oczyma jawi się po dziecięcemu baśniowa. Warto odnotować, że taki sam chwyt – patrzenia na świat oczami dziecka, został zastosowany chociażby w pierwszym opowiadaniu pisarki *На золотом крыльце сидели*. W konsekwencji przestrzeń, w której egzystuje Benedikt Karpow, prezentowana jest na podobieństwo baśniowej krainy. „На семи холмах лежит городок Федор-Кузьмичск, а вокруг городка – поля необозримые, земли неведомые” (s. 7). Na północ od miasta w nieprzebytych, ciemnych lasach mieszka straszny Kuś, który „когтем главную-то жилочку нащупает и перервет, и весь разум из человека и выйдет” (s. 7). Na zachód lepiej nie chodzić, gdyż tam człowiek czuje się „будто червырь сердце точит, точит” i tęsknota za domem go męczy zaraz jak chatę z oczu straci. Z kolei na południu, za stepami żyją Czezeńcy – są obcy i to wystarczy, by uważać ich za wrogów. Na wchodzie zaś, w kłosnowych<sup>424</sup> lasach mieszka Żar-ptica (Княжья Птица Паулин).

А в лесу поляна, а на поляне цветок тульпан, – красным ковром всю поляну укрыл, так что и земли не видать. А на ветвях-то хвост белый, резной, как сеть кружевная, то сойдется, то опять распухнет. А поверх него того хвоста хозяйка, – Княжья Птица – Паулин, глазами смотрит, сама на себя любит. А рот красный, как тульпан<sup>425</sup>.

Tatiana Tołstoj wyraźnie zaznacza kierunki w przestrzeni, rysuje mapę i w jej centrum umieszcza miejsce akcji. W ten sposób Fiodoro-Kuźminsk staje się mikrokosmosem, świat wokół niego nabiera cech nierzeczywistych, bo niezbadanych, będących kwestią wyobraźni. Orientacja na cztery strony świata, to także nawiązanie do konstrukcji przestrzeni w bajkach ludowych i jeden z wielu elementów z folkloru rosyjskiego wykorzystanych przez autorkę. W marzeniach Benedikt nazywa siebie „jasnym sokołem”, zaś Oleńka jawi mu się jako złotowłosa piękność, rozplatająca warkocz i... skrobiąca pazurami podłogę. O znaczeniu folkloru dla powieści tak w wywiadzie dla tygodnika „Wysokie Obsasy” mówi autorka:

<sup>424</sup> W taki sposób neologizm клель (клон + ель) przetłumaczył Jerzy Czech.

<sup>425</sup> T. Tołstoj, *Кысь...*, op. cit., s. 158.



Pisałam powieść trochę tak, jak wykładowca literatury systematyzuje materiał studentom. Każda kultura literacka zaczyna się od folkloru, więc pierwsze rozdziały „Kysia” to klechda na temat przeszłości miasta-grodu i mity o sąsiadach. Stopniowo pojawiają się gatunki literatury pisanej, średniowiecznej, renesansowej... Aż do postmodernizmu, gdy Benedikt komicznie systematyzuje bibliotekę. Niegdyś Gogol stał obok Czechowa, Benedikt za Czechowem stawia „Czekistów” i „Czekając na Godota”<sup>426</sup>.

Przytoczona wypowiedź dobitnie świadczy o świadomej grze z konwencjami gatunkowymi. Autorka wykorzystuje motyw z baśni ludowych, ale jednocześnie je ośmiesza i „udziwnia” przez dodanie detalu nieprzystającego do naszych wyobrażeń, jak w przypadku pięknej, złotowłosej księżniczki Oleńki, u której ukochany odkrywa przerażająco wielkie, zwierzęce pazury oraz mysi ogonek u „sokoła jasnego” – Benedikta. Tym samym autorka uzyskuje oryginalny efekt komiczny, a mówiąc językiem formalistów – przedłużenie percepcji czytelnika. Wyrazistym przykładem takiego zabiegu jest metacytat, czyli bajka w bajce. Para iście baśniowych wędrowców – Czeczenów (sic!) przybywa z południa i ku uciesze mieszkańców Fiodoro-Kuźmiska starsuszkowie zaczynają opowiadać bajki:

„[...] Будто лежит на юге лазоревое море, а на море на том – остров, а на острове – терем, а стоит в нем золотая лежанка. На лежанке девушка, один волос золотой, другой серебряный, один золотой, другой серебряный. Вот она свою косу расплетает, все расплетает, а как расплетет – тут и миру конец” (s. 9).

Opowiadali także o rybie – sinopiórce, leśnym lichu, rusalkach i Kysiu... Z kolei Benedikt przepisuje bajki, będąc przekonanym, że autorem tekstów jest Najwyższy Basza Fiodor Kuźmicz. Na przykład bajka o Kołaczu podoba się skrybie, ale nie rozumie on ani sensu, ani morału, za to historia biednego chlebka wzrusza go i wzbudza współczucie. Wierzy, podobnie jak dzieci, w prawdziwość przepisywanych historii i realne istnienie bohaterów. Dlatego, gdy zdarzyło mu się pracować nad bajką o Kurze znoszącej złote jajka, to był pewien, że złote jajo, to jeszcze jedna mutacja. Trudno się zresztą dziwić Benediktowi, skoro na własne oczy widział dużo bardziej zaskakujące „efekty”<sup>427</sup> (w tekście oryginalnym – „последствия”, czyli anomalie ciała ludzkiego powstałe w wyniku skażenia po wybuchu). Można więc zaryzykować stwierdzenie, że na kartach powieści *Kyś* nastąpiło odwrócenie procesu transformacji mitów w baśnie, o którym pisał między innymi Władimir Propp w swojej pracy *Historyczne korzenie bajki magicznej*. W antyutopii Tatiany Tołstoj to bajki stają się obiektem wiary. W świadomości bohaterów mity i bajki funkcjonują na jednym poziomie prawdopodobieństwa, a autorka z rozmysłem przeplata motyw baśniowe i mitologiczne (mit o Prometeuszu, elementy mitologii słowiańskiej, wierzenia totemiczne itd.).

Dzięki wspomnianym niezwykłym mutacjom, bohaterowie stają się częścią fantastycznej przestrzeni, nabierają cech baśniowych, co odnotowuje Tatiana Dawidowa: „Фантастические образы героев, наделенных «последствиями», причем иногда в виде необычного физического свойства, восходят к мифам, легендам, народным сказкам, которые основаны на тотемических представлениях, – мифах об огнедышащих змее и драконе, русским сказкам «Царевна-лягушка» и «Белая уточка»<sup>428</sup>”. Od „effektów” nie jest wolny żaden

<sup>426</sup> Rozmowę przeprowadziła Anna Żebrowska dla tygodnika „Wysokie Obcasy”. Źródło internetowe: <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,2665194.html> (21.02.2012).

<sup>427</sup> Pisownia zgodna z polską wersją językową powieści.

<sup>428</sup> Т. Давыдова, *Форма вторичной условности в романе Т. Н. Толстой „Кысь”*, [w:] *Русская фантастика на перекрестье эпох и культур*, red. Е. Ковтун, В. Пищенко, А. Ройфе, А. Ройфе, Москва 2007, s. 142.

z mieszkańców grodu. Dawni (ludzie żyjący przed Wybuchem) wskutek wybuchu stali się długowieczni, choć nie nieśmiertelni (mogli stracić życie przypadkowo, jak matka Benedikta, która zatrula się zepsutym świetlakiem<sup>429</sup>). Najważniejszy z Dawnych Nikita Iwanycz został obdarzony umiejętnością rozpalania ognia oddechem. Ponieważ po wybuchu społeczeństwo cofnęło się do epoki kamiennej, w której ludzie nie umieli rozniecać jeszcze ognia, ten „efekt” zapewnił Nikicie Iwanyczowi nietykalność. Większość ludzi otrzymała jednak w spadku po wybuchu mutacje mało przydatne, za to szpecące. Waśka Uszaty całe ciało pokryte ma uszami, Warbara Łukiniszna kogucimi grzebykami, a innemu „ludkowi” (w tekście oryginalnym „голубчик”) na ciele wyrosło wymię. Zwierzęta i rośliny także zostały dotknięte mutacjami – zające skaczą po drzewach, kury latają i pięknie śpiewają, a Kicio zupełnie nie przypomina kota:

Из-под печки вылезает Котя, мягкий, пушистый, прыгает Бенедикту на колени. Матушка Котю не любит: если он за подол ей уцепится, всегда его стряхивает. Говорит, не может его голого розового хвоста видеть, морды с хоботком. И не нравится ей, что пальчики у него тоже розовые, детские. Будто в ее молодости звери эти совсем другими были (s. 44).

Zmutowany świat zwierząt i ludzi jest światem na opak, przypomina bachtinowski karnawał, podczas którego wszystko staje na głowie – moralność, historia, kultura, a nawet prawa fizyki. Ludzie nastawieni są do siebie wrogo, ich cechą dominującą jest egoizm, lenistwo i przemożna chęć rozrywki kosztem drugiego człowieka. Jedzą myszy i robaczy, Nowy Rok obchodzą w marcu, stosunki rodzinne oparte na zasadzie „babę bić trzeba” przypominają te opisane w *Domostroju*. Ta rzeczywistość rosyjskiej wsi ukazana w krzywym, bezlitosnym zwierciadle, połączona z bajkowością przestrzeni, tworzy efekt parodycznej fantastyczności. *Кыś* łączy ze sobą dwie płaszczyzny antyutopii – baśniowego świata przedstawionego z zawartością ideową tekstu, formę z treścią. Owo przerażające monstrum, którego nikt z bohaterów nie widział, ale które budzi we wszystkich strach, bynajmniej nie odgrywa w powieści roli głównej. Pojawia się w niej jako motyw, niczym „niedotkniętko” ze znanej powieści *Mały bies* Fiodora Sołoguba, element fantastycznej przestrzeni, a w miarę rozwoju fabuły urasta do rangi symbolu jak w klasycznej noweli. W wymiarze interpretacyjnym zyskuje nowe znaczenie – wyrzutów sumienia, melancholii, strachu przed prawdziwą, ciemną stroną człowieczej natury.

Karnawałowy charakter powieści wymaga choćby krótkiego komentarza. Odpowiedź na pytanie: „czy powieść Tatiany Tołstoj można zaliczyć do literatury karnawałowej w myśl filozofii Michaiła Bachtina?” okazuje się wcale nie taka jednoznaczna. Ponieważ w tym miejscu nie mogę pozwolić sobie na obszernie rozważania, chciałabym jedynie podkreślić, iż obecność karnawałowej estetyki (mowa familiarno-jarmarcza obejmująca wulgaryzmy, obelgi, zaklęcia, dominacja symboliki ciała, przemieszanie „góry” z „dołem”, zastąpienie wysokiej kultury niską, parodijność, zawieszenie praw logiki) jest w powieści bardzo wyraźna, wręcz uderzająca. Jednak podobnie jak to ma miejsce w przypadku chwytu bajkowości, według mojej opinii karnawał sprowadzony został wyłącznie do zewnętrznej formy. Świadomość tego typu praktyk miał sam Michaił Bachtin, kiedy w jednej ze swoich prac zauważył: „Można ogólnie stwierdzić, że naturalizacja niektórych karnawałowych form w czasach współczesnych prowadzi do zachowania ich zewnętrznej powłoki przy jednoczesnej utracie sensu wewnętrznego”<sup>430</sup>. Jaki jest jednak sens wewnętrzny odczucia karnawałowego w myśl filozofii Michaiła Bachtina? Mianowicie, kontrkultura karnawału przez swą prześmiewczą

<sup>429</sup> „Świetlak” – „орехи” to rodzaj żywego owocu, uchodzi za przysmak, przy nieumiejętnym zerwaniu płoszy się i ucieka. Patrz: T. Tołstoj, *Кыś...*, op. cit., s. 12-13.

<sup>430</sup> M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go*, tłum. A. i A. Goreniewie, Warszawa 1975, s. 59-77.

formę dążyła przede wszystkim do przezwyciężenia strachu oraz do poznania przez człowieka prawdy o sobie. Aby można było zaliczyć daną powieść do literatury karnawałowej, kontynuującej tradycję Williama Szekspira, Miguela de Cervantesa i Fiodora Dostojewskiego, oprócz estetyki ludowego śmiechu musi posiadać ona także wewnętrzną dialogowość, ambiwalencję oraz co najważniejsze – powinna pomagać czytelnikowi w samopoznaniu. *Kyś*, jak wiele współczesnych utworów korzysta z estetyki karnawału, lecz ze względu na monologiczność tekstu, w którym autorka prezentuje jednolitą, autorską wizję rzeczywistości nie daje czytelnikowi możliwości skonfrontowania własnego „ja” z głosami bohaterów oraz narratora. Brak wewnętrznej polifonii nie pozwala zatem zaliczyć antyutopii Tatiany Tołstoj do literatury karnawałowej.

W przypadku powieści *Kyś*, mimo zastosowanego na szeroką skalę chwytu bajkowości (motywów, formuł, obrazów) nie zostaje zatem realizowana w pełni konwencja gatunkowa. Z punktu widzenia struktury utworu nie reprezentuje schematu bajki magicznej opartego na wyjściowej funkcji braku lub szkody, motywie drogi, walce z wrogiem i szczęśliwym zakończeniu<sup>431</sup>. Główny bohater (z początku pozytywny lub neutralny) w określonym momencie staje się Antagonistą, wrogiem samego siebie i pozostałych mieszkańców Fiodoro-Kuźminka, co stanowi z kolei wyraźne naruszenie tradycyjnego podziału bohaterów na siedem typów postaci (bajka siedmiopostaciowa). Odnotowany motyw ślubu z księżniczką stanowi początek upadku bohatera, bynajmniej nie uwięczenie czy nagrodę za trudy. Brakuje również innych podstawowych cech gatunkowych baśni – pozytywnego zakończenia (zwycięstwa dobra) oraz morału opartego na klasycznym pojmowaniu przeciwstawnych sobie sił dobra i zła, ludowym światopoglądzie zakładającym zwycięstwo słabego nad silnym, biednego nad bogatym itd. Baśniową magię (cudowność) u Tatiany Tołstoj zastąpiła umotywowana wybuchem mutacja zjawisk przyrody (motywacja realistyczna)<sup>432</sup>. W konsekwencji nie odnajdujemy w świecie przedstawionym postaci donatora, nie występują również magiczne przedmioty. Fakt, iż utwór został skierowany do dorosłego czytelnika powoduje zredukowanie dominującej w baśniach literackich funkcji dydaktycznej do minimum. Nie będzie jednak bezzasadne spostrzeżenie, iż utwór Tatiany Tołstoj ma na celu „oswojenie czytelnika z traumą”. W dużej mierze antyutopia *Kyś* odbierana jest jako ostrzeżenie przed postępującym upadkiem literatury i kultury<sup>433</sup> oraz próbą odbudowy imperium totalnego<sup>434</sup>. Barokowo wyczelowana forma artystyczna dostarcza przyjemności rozrywki, stąd można stwierdzić, że w pełni została zachowana jedynie funkcja ludyczna.

---

<sup>431</sup> Według badań przeprowadzonych przez Władimira Proppa, oś fabularną bajki magicznej stanowi pokonanie braku czy też zniwelowanie szkody przy pomocy magicznych przedmiotów lub pomocników. W punkcie kulminacyjnym następuje konfrontacja Bohatera z jego Antagonistą, z reguły Bohater wychodzi z niej zwycięsko i otrzymuje nagrodę (np. poślubia księżniczkę). Patrz: W. Propp, *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtygo-Zagórska, Warszawa 1976.

<sup>432</sup> Taki status nieprawdopodobieństwa w świecie przedstawionym w myśl podziału literatury fantastycznej przeprowadzonego przez Jelenę Kowtun nie pozwala zaliczyć danego utworu do gatunku bajki, a raczej do fantastyki (szczególnie naukowej). E. Ковтун, *Поэтика необычайного...*, op. cit., s. 452. Korzystałam z wersji elektronicznej książki, źródło internetowe: [http://www.slavcenteur.ru/Proba/Kovtun/kovtun\\_poetika.pdf](http://www.slavcenteur.ru/Proba/Kovtun/kovtun_poetika.pdf) (10.10.2015).

<sup>433</sup> „В свою черную книгу Толстая вместила печальную историю деградации общества. Моральной, интеллектуальной, духовной. Ибо нам только кажется, что 1) жить стало лучше, веселее – с "мерседесами", бассейнами во дворцах телеведущих и доступными теперь нам сплетнями о личной жизни Наташи Королевой; 2) жить стало хуже – см. № 1. На самом деле жизнь переворачивалась и менялась не единожды, а результаты ее – минус на плюс что дает? вот именно”. Н. Иванова, *И птицу паулин изрубить на клетцы*, „Знамя” 2001, nr 3. Źródło internetowe: [http://magazines.russ.ru/znamia/2001/3/rec\\_tolst.html](http://magazines.russ.ru/znamia/2001/3/rec_tolst.html) (10.04.2015)

<sup>434</sup> „Ta powieść stanowi więc również zakamuflowaną na poziomie ironii przestrożę dla wszystkich tych, którzy chcieliby dokonywać teraz rekonstrukcji imperium”. G. Przebinda, *Kyś, Tołstoj, Tatiana*, [w:] „Gazeta Wyborcza” 2004. Źródło internetowe: <http://wyborcza.pl/1,75475,2352686.html> (10.04.2015).

Wydaje się oczywiste, że chwyt bajkowości może być stosowany przez różnych pisarzy w rozmaity sposób. Narzędzia baśniowej/bajkowej stylizacji pozostają jednak niezmiennie. Kulinarne metafory Andrieja Nemzera cytowanego na początku rozdziału okazują się w tej sytuacji bardzo trafne – chodzi o takie połączenie znanych i dostępnych składników, aby powstała nowa jakość. Miarą oryginalności będzie zatem zaskakujący dobór chwytów w połączeniu z indywidualnymi cechami pisarstwa. W antyutopii Tatiany Tołstoj wyróżniłam takie chwytów kreujące efekt bajkowości jak: motywy z bajek i wierzeń ludowych przemieszane ze sobą, wykorzystywane wybiórczo lub we fragmentach i twórczo modyfikowane (parodiowane), skaz „naiwna” – dziecięca perspektywa narracji, stylizacje językowe na baśń ludową (formulicność), transformacje w obrębie utartych bajkowych morałów. Zasadniczo *Kyś* ze względu na zewnętrzny baśniowy kostium oraz parodyjny charakter cytatów mogłaby być określana mianem baśni postmodernistycznej, ponieważ, jak podkreśla Weronika Kostecka autorka pracy *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, pierwszy człon tego określenia wcale nie musi odsyłać do gatunku literackiego: „[...] chodzi tu raczej o taki utwór, w którym konwencjonalne elementy baśni tradycyjnej (motywy, wątki, postaci, schematy fabularne itd.) funkcjonują w zaskakującym dla hipotetycznego odbiorcy kontekście, pozostając dla niego rozpoznawalne”<sup>435</sup>. W odróżnieniu od autorów innych tekstów reprezentujących grupę baśni postmodernistycznych, a wspomnianych w niniejszej rozprawie (*Московские сказки* Aleksandra Kabakowa, antybaśń Angeli Carter, *Священная книга оборотня* Wiktora Pielewina) – Tatiana Tołstoj nie zamierza polemizować z baśniowym przesłaniem ani dekonstruować baśni, posługuje się nią jedynie jako instrumentem stylizacji<sup>436</sup>.

Podsumowując, bajkowe motywy w powieści *Kyś* oraz fantastyczność przestrzeni utworu funkcjonują na zasadzie chwytu, podnosząc walory estetyczne oraz interpretacyjne. Synkretyzm gatunkowy, parodyjność i wieloznaczność interpretacyjna czynią z niej powieść postmodernistyczną, której podstawową cechą jest gra z konwencjami gatunkowym lub/i ich dekonstrukcja. Mark Lipowiecki i Naum Lejderman postrzegają rolę chwytu bajkowości w twórczości pisarki szerzej. Zauważają, że w powieści *Kyś* nastąpiła eksplikacja bajkowych motywów znanych z wcześniejszych opowiadań i noweli, ponadto, w antyutopii pełni ona rodzaj kodu, który rezonuje pomiędzy utartymi archetypami rosyjskiej kultury<sup>437</sup>, dzięki czemu możliwe stało się połączenie w obrębie jednego utworu elitarnego literackości z komercyjnością. Chwyt bajkowości umożliwił zatem intelektualną grę z czytelnikiem. Bajka, jako główny tekst kultury (określenie Mirona Pietrowskiego<sup>438</sup>), niesie ze sobą wielowiekowy bagaż znaczeń, który współcześni autorzy wykorzystują coraz częściej właśnie w celu porozumienia się z odbiorcą.

<sup>435</sup> W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, op. cit., s. 16.

<sup>436</sup> Weronika Kostecka odnotowuje, że określenia *antybaśń*, *metabaśń*, *niebaśń* odnoszące się do wpływów postmodernistycznych na gatunek baśniowy, a pojawiające się w pracach polskich badaczy gatunku Ryszarda Wakszunda, Grzegorza Leszczyńskiego i innych, funkcjonują równoważnie. Z kolei w pracach zachodnich naukowców pojawiają się takie nazwy jak, *anti-fairy tale*, *postmodern fairy tale*, *recycled fairy tale*. Autorka proponuje termin *baśń postmodernistyczna* jako najbardziej adekwatny. Tamże, s. 12-13.

<sup>437</sup> Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература 1950-1990-е годы...*, op. cit., s. 477.

<sup>438</sup> М. Петровский, *Книги нашего детства*, Санкт-Петербург 2006, s. 10.

## 5. Współczesna literacka bajka satyryczna

### 5.1. Wprowadzenie

Określenie „współczesna bajka satyryczna” odsyła jednocześnie do dwóch pojęć. Z jednej strony do satyry rozumianej szeroko jako forma artystycznego odzwierciedlenia rzeczywistości, która zrodziła się z ludowego śmiechu, z drugiej zaś do gatunku bajki ludowej i literackiej. Oba z wymienionych źródeł współczesnej bajki satyrycznej mają znaczący wpływ na jej formę i treść. Satyryczny charakter literatury determinuje sposób oceny rzeczywistości (krytyka negatywna) i wpływa na rodzaj estetycznych rozwiązań (groteska, komizm, patos), z kolei ramy gatunkowe bajki w dużej mierze ukształtowane już w epoce przedliterackiej można dostrzec w skonwencjonalizowanej formie (np. konstrukcji fabuły, typologii bohaterów). Współczesność uobecnia się w realiach świata przedstawionego, który nawiązuje do otaczającej rzeczywistości znanej czytelnikowi z doświadczenia i z mediów<sup>439</sup>. A zatem, w niniejszym rozdziale analizie poddane zostaną te współczesne utwory bajkowe, które wpisują się w archaiczną tradycję literatury satyrycznej, przybierającej różne formy artystyczne w zależności od epoki. Warto więc przypomnieć, jak satyra literacka ewoluowała na przestrzeni wieków i jaki jest jej związek z interesującym nas gatunkiem bajki.

Geneza satyry jako kategorii estetycznej sięga czasów antycznych. Autor satyry krytykuje, a nawet piętnuje wybrane fakty rzeczywistości politycznej lub życia codziennego, nie prezentując wzorca pozytywnego, toteż naturalnym żywiołem satyry jest ośmieszająca negacja<sup>440</sup>. Utwory o charakterze satyrycznym powstawały już w starożytnej Grecji, między innymi komedie Arystofanesa czy utwory reprezentujące satyrę menippejską<sup>441</sup> uprawianą przez Meleagera z Gadary (I w. p.n.e.) oraz Lukiana z Samostat (II w. n.e.). Ukształtowanie się satyry jako odrębnego gatunku miało miejsce dopiero w starożytnym Rzymie. Do najślawniejszych rzymskich satyryków należeli – Lucyliusz, Persjusz i Horacy. Wtedy to satyra zyskała formę heksametru skupionego na tematach obyczajowych i politycznych zrelacjonowanych w gawędziarskiej narracji pouczającej lub napastliwej. W takim kształcie gatunkowym satyra funkcjonowała aż do XVIII wieku, kiedy to wraz z rozwojem form literackich i publicystycznych termin „satyra” przestał określać konkretny gatunek literatury, a zaczął oznaczać sposób artystycznego odzwierciedlenia rzeczywistości, który wyśmiewa, piętnuje i demaskuje zjawiska w niej zachodzące. Jak zauważył Michaił Bachtin, satyryczny ogląd rzeczywistości przeniknął z czasem do wszystkich gatunków literatury<sup>442</sup>. Tymczasem Wadim Połonski stoi na stanowisku, iż satyrę można pojmować jako jeden z rodzajów komizmu (śmiechu): „[...] о сатире можно говорить как о типе художественного пафоса, особой разновидностью комического”. Jest to jednakże, jak dalej rozważa Wadim Połonski, inny rodzaj śmiechu niż ten znany z anegdot i humorystycznych opowiadań: „От юмора сатира принципиально отличается природой и смыслом смеха. Для юмора смех – самоцель, задача писателя-юмориста – развеселить

<sup>439</sup> To dlatego teksty satyryków otwierają szerokie pole badawcze – nad tłem historycznym epoki, dominującym w danym okresie historii światopoglądem i nad statusem społecznym obywateli itp.

<sup>440</sup> *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Kraków – Warszawa – Wrocław 2002, s. 497.

<sup>441</sup> Anna Skubaczewska-Pniewska wskazuje następujące cechy menippej: swoboda fikcji i fantastyki przy jednoczesnym zaangażowaniu w aktualną problematykę, różnorodność, synkretyzm gatunkowy, łączenie elementów poważnych i komicznych, ponadto – otwartość, zmienność, łatwość przenikania do innych form gatunkowych, zdolność wchłaniania innych gatunków. Patrz: A. Skubaczewska-Pniewska, *Teoria karnawalizacji literatury Michaiła Bachtina*, [w:] *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2011, s. 27-28.

<sup>442</sup> М. Бachtин, *Собрание сочинений в 5 томах*, т. 1, Москва 1997, s. 12.

читателя. Для сатиры смех – средство развенчания недостатков, орудие бичевания человеческих пороков и проявлений социального зла<sup>443</sup>.

Michaił Bachtin zwraca także uwagę na antydogmatyczny charakter satyry, a zdolność do krytycznej negacji zastanego porządku czy to społecznego, czy literackiego postrzega za jej istotę. W związku z jej kontestacyjnym wobec rzeczywistości charakterem, można satyrze przypisać na równi z parodią zdolność przeobrażania oraz odnowy gatunków i języków literackich:

Сатирический момент вносит в любой жанр корректив современной действительности, живой актуальности, политической и идеологической злободневности. Сатирический элемент, обычно неразрывно связанный с пародированием и травестированием, очищает жанр от омертвевшей условности, от бессмысленных и переживших себя элементов традиции; этим он обновляет жанр и не дает ему застыть в догматической каноничности, не дает ему превратиться в чистую условность. Такую же обновляющую роль играла С. и в истории литературных языков: она освежала эти языки за счет бытового разноречия, она осмеивала устаревшие языковые и стилистические формы<sup>444</sup>.

Satyra operuje środkami artystycznymi (hiperbola, karykatura, paradoks, ironia, nonsens itd.) mających swoje źródło w kulturze karnawału, poddającymi świat przedstawiony komicznej deformacji. Niebezpiecznie właśnie satyrę menippejską uważał Michaił Bachtin za koronny gatunek literatury skarnawalizowanej reprezentowanej przez takich pisarzy jak Giovanni Boccaccio, Franciszek Rabelais, William Szekspir, Miguel Cervantes itd. Dla niniejszych rozważań najistotniejszy jest jednak fakt, że w utworach tych autorów zaznaczają się wyraźne inspiracje ludową bajką obyczajową zarówno w obszarze tematyki, jak i struktury.

Jurij Judin opierający się na ustaleniach Władimira Proppa nie ma wątpliwości, że to właśnie bajka obyczajowa wpłynęła istotnie na ewolucję literatury satyrycznej i realistycznej.

Но бытовая сказка интересна и со стороны заметного влияния, какое оказала она на современную художественную культуру вообще и на профессиональную литературу в частности. Известно, например, что по крайней мере европейская проза, возникшая в эпоху Возрождения, испытывала сильное влияние сказки и прежде всего сказки бытовой (Боккаччо, Чосер, русская демократическая сатирическая повесть XVII века и т. п.). Как писал В. Я. Пропп, «именно сказка, и в особенности бытовая, есть родоначальница письменной реалистической повествовательной литературы»<sup>445</sup>.

Świadomość wielopoziomowych relacji pomiędzy satyrą zrodzoną z ludowego śmiechu a literaturą uzasadnia badanie współczesnej bajki satyrycznej w odniesieniu do gatunków folkloru, szczególnie bajki obyczajowej.

Ludowa bajka obyczajowa jawi się jako gatunek niejednorodny, a przez to trudny do zdefiniowania i opisanego. Chociaż pod względem liczebności wątków zajmuje miejsce pierwsze (według badań Władimira Proppa w przypadku folkloru rosyjskiego jest to 60% wszystkich wątków, podczas gdy na bajki magiczne przypada 30% a na bajki zwierzęce 10%<sup>446</sup>), to pozostaje do dzisiaj najslabiej zbadanym gatunkiem bajki. W literaturze fachowej, szczególnie na

<sup>443</sup> Wadim Połonski, *Сатира*, [w:] Энциклопедия Кругосвет. Źródło internetowe: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/SATIRA.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SATIRA.html) (13.05.2012.)

<sup>444</sup> М. Бахтин, *Собрание сочинений в 5 томах*, т. 1, Москва 1997, s. 12.

<sup>445</sup> Ю. Юдин, *Дурак, шут, вор и черт. Исторические корни бытовой сказки*, Москва 2006, s. 7.

<sup>446</sup> W. Propp, *Nie tylko...*, op. cit. s. 214.

płaszczyźnie rosyjskiej folklorystyki<sup>447</sup> określa się ją także mianem bajki nowelistycznej ze względu na strukturalne podobieństwo niektórych tekstów do noweli<sup>448</sup>. Bywa również określana jako bajka realistyczna z uwagi na charakter świata przedstawionego. Z kolei termin bajka obyczajowa odnosi się bezpośrednio do tematyki społecznej poruszanej w tekstach. Niektórzy badacze, jak na przykład Andriej Nikiforow czy Erna Pomierancewa wyodrębniają osobną grupę, a mianowicie – grupę bajek satyrycznych (u Eleazara Mioletinskiego określanych mianem anegdotycznych<sup>449</sup>), podkreślając tym samym dominujący w nich typ komizmu. To wszystko świadczy o dużym zróżnicowaniu bajek zaliczanych do tej grupy i niemożności ich jednoznacznego opisu czy kategoryzacji. Dlatego też wielu badaczy polemizuje z propozycją Władimira Proppa, aby połączyć w jedną grupę – bajki-nowele o wątkach awanturniczych, obyczajowych, romansowych czy kryminalnych wraz z bajkami satyrycznymi, które ciążą ku anegdocie. Z uwagi na powyższe kontrowersje dotyczące terminologii, godzi się uzasadnić opowiedzenie się po którejkolwiek ze stron.

Violetta Wróblewska, wybitna współczesna badaczka polskiego folkloru, autorka najnowszej monografii poświęconej ludowej bajce nowelistycznej<sup>450</sup>, bada wyłącznie wątki T 850-999<sup>451</sup>, co odpowiada międzynarodowej klasyfikacji bajek nowelowych Aarne-Thomsona. Pozostałe wątki, w tym te, które Władimir Propp zalicza do grupy bajek obyczajowych (np. bajki o oszukanym diable, popach, sędziach itd.) Violetta Wróblewska zalicza do anegdot (bajek humorystycznych)<sup>452</sup>. Z kolei rosyjski folklorysta Jurij Judin bazując w dużej mierze na dokonaniach Władimira Proppa przedstawia zmodyfikowaną klasyfikację bajki obyczajowej opartą na typach bohaterów występujących w bajkach oraz funkcjach budujących fabułę. Największą grupę wątków obyczajowych stanowią według Jurija Judina te, powszechnie zaliczane do anegdot np. CYC 1537, 1539 „O błaznach”; 1643, 1675 „O głupcach”; 1355, 1534, 1610-1660 „O sądach i sędziach”; „Bajki o popach”; „Bajki o panu i robotniku” i inne. A oprócz nich, wątki nowelowe: 950-951 „O chytrym i sprytnym złodzieju”; 921 „O rozwiązywaniu trudnych zagadek i mądrych ludziach”; 900-904 „Mąż gani żonę” oraz 735 „O doli i niedoli”; 664 „O ciemnocie” i „Bajki o oszukanym diable”<sup>453</sup>. Jurij Judin argumentuje, iż pozostające poza jego klasyfikacją wątki nowelistyczne są przykładem transformacji wątków baśniowych i różnią się strukturą od bajek obyczajowych. Według rosyjskiego uczonego, podstawowym elementem spajającym grupę bajek obyczajowych jest motyw oszustwa, wokół którego zbudowana jest fabuła<sup>454</sup>. Stanowisko Jurija Judina wydaje się do tego stopnia przekonujące, iż skłonna jestem zastosować przyjęty przezeń podział bajek obyczajowych oraz terminologię.

<sup>447</sup> Tak jest na przykład u Władimira Proppa, który używa tych trzech nazw wymiennie i jednocześnie twierdzi, że żadna nie jest do końca trafna. Swoje stanowisko uzasadnia wskazując nadrzędne cechy łączące tak obszerną grupę. Patrz W. Propp, *Nie tylko...*, op. cit., s. 206-215.

<sup>448</sup> Wątki nowelowe (romansowe i awanturnicze) wykazują uderzające podobieństwo strukturalne do bajek magicznych (sytuacja szkody lub braku, motyw drogi z pokonywaniem przeszkód i rozwiązywaniem zadań, nagroda), z tym, że pozbawione są elementów cudowności.

<sup>449</sup> E. Мелетинский, *Сказка-анекдот в системе фольклорных жанров*, [w:] *Жанры словесного фольклора: Анекдот. Учебный материал по теории литературы*, Таллин 1989, s. 59-57. Źródło internetowe: <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky14.htm> (06.06.2012).

<sup>450</sup> V. Wróblewska, *Ludowa bajka nowelistyczna. Źródła-wątki-konwencje*, Toruń 2007.

<sup>451</sup> Klasyfikacja przytaczana jest według: *Сравнительный указатель сказочных сюжетов. Восточнославянская сказка*, Ленинград 1979. Źródło internetowe: <http://ruthenia.ru/folklore/sus/> (10. 10. 2015).

<sup>452</sup> Humoreskom Violetta Wróblewska poświęciła artykuł: *Humoreski ludowe w świetle karnawalizacji literatury*, [w:] *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2011, s. 175-193.

<sup>453</sup> Ю. Юдин, *Дурак, шут, вор и черт...*, op. cit., s. 22.

<sup>454</sup> Podobnie myśli Władimir Propp. Patrz: W. Propp, *Nie tylko bajka...*, op. cit., s. 214.

A zatem, stosownie do potrzeb moich badań nad współczesną satyryczną bajką literacką interesować mnie będą ludowe bajki obyczajowe, których znaczna większość ma charakter satyryczny (stąd pozwalam sobie stosować oba terminy zamiennie) oraz będę odróżniać je od bajek nowelistycznych i od alegorycznych bajek zwierzęcych. Warto przy okazji zaznaczyć, że przynajmniej w kilku krajach europejskich kwestia definicji wydaje się być mniej skomplikowana niż na gruncie rosyjskim ze względu na bogatszą terminologię w obrębie nazywania gatunków. W tradycji innych narodów bajki obyczajowe otrzymały własną nazwę, na przykład we Francji określa się je mianem *fablieux*, we Włoszech są to *facecje* (ten termin populamy był również w Polsce), w Niemczech z kolei występują *szwanki*. Należy jednak pamiętać o różnicach lokalnych w strukturze tego gatunku, co nie pozwala ich traktować jako tożsame.

Władimir Propp wyróżnił szereg cech charakterystycznych dla bajek obyczajowych. Po pierwsze, świat przedstawiony w nich przypomina świat realny, po drugie, bohaterowie wywodzą się z realnej rzeczywistości podobnie jak tematy wątków, a po trzecie brak w nich fantastyki i magii, choć opowiadają historie równie nieprawdopodobne, co baśnie i bajki o zwierzętach. Ponadto: „Wszystkie bajki obyczajowe są też jawnie humorystyczne. Zaspokajają potrzebę zdrowego śmiechu, aż do rozpuku. Dlatego mogą służyć jako narzędzie satyry, zwłaszcza satyry społecznej”<sup>455</sup>. Obecność komizmu odróżnia je od ludowych bajek magicznych pozbawionych całkowicie wątków satyrycznych<sup>456</sup>. Ich fabuła odnosi się do życia codziennego i nie jest skomplikowana, ale za to wciągająca i zaskakująca pointą, dlatego często podkreśla się podobieństwo tego typu bajek do anegdoty. W porównaniu do bajek magicznych nie znajdziemy w nich powtarzalnych formuł oraz stałej kompozycji. Jednakże ze względu na zawarty w nich humor ośmieszający ludzkie przywary różnych przedstawicieli klas społecznych, nieobcy jest im dydaktyzm, szczególnie widoczny w późniejszych opracowaniach literackich przeznaczonych dla dzieci. Bajka obyczajowa korzysta z elementów estetyki groteski, często posługuje się hiperbolą, wykorzystuje wszelkie rodzaje komizmu (sytuacyjny, postaci, słowny). W warstwie językowej bywa znacznie bardziej swobodna niż bajka magiczna, gdyż język narracji zbliżony jest do potocznego (występują nazwy własne, wulgaryzmy, elementy gwary regionalnej, frazeologizmy). W odróżnieniu od bajek magicznych narrator może występować w formie pierwszoosobowej i w takim wypadku kreuje się na uczestnika przedstawianej historii, a nie jedynie zdającego relację obserwatora czy mediatora przekazującego opowieść. Duże znaczenie w strukturze bajki obyczajowej ma dialog występujący w trzech podstawowych funkcjach – informującej o świecie przedstawionym i jego elementach, charakteryzującej bohaterów oraz dramatycznej, czyli *de facto* odpowiada za rozwój fabuły.

Za istotną cechą charakterystyczną wyróżniającą ludowe bajki obyczajowe spośród innych gatunków bajki uważa się występowanie stałych typów bohaterów. Chociaż wątki bajek tej grupy są liczne i bardzo różnorodne, to we wszystkich znajdziemy te same postaci znane ówczesnym słuchaczom z realnego życia – złodzieja, głupca, błazna, chłopca, pana, popa, żołnierza, żonę, męża itd. Bohaterowie, choć realni, przedstawiani są jednowymiarowo, bez pogłębionego psychologicznego rysunku jako reprezentanci klasy społecznej (np. pop, chłop, pan) lub nosiciele negatywnej, wyśmianej w bajce cechy charakteru (np. chciwa żona, leniwy chłop, sprytny złodziej). Zresztą, jak zauważył Michaił Bachtin, ów brak psychologizmu charakteryzuje nie tylko bajki obyczajowe, lecz twórczość ludową w ogóle<sup>457</sup>. Z łatwością można rozpoznać, która z bajkowych postaci reprezentuje typ bohatera pozytywnego, a która antagonisty. W bajkach obyczajowych, których wątek zasadza się na konflikcie społecznym, bohaterem pozytywnym jest zawsze biedny

<sup>455</sup> W. Propp, *Nie tylko bajka...*, op. cit., s. 213.

<sup>456</sup> А.И. Ниркифоров, *Сказка и сказочник*, сост. Е.А. Костюхин, Москва 2008, s. 189.

<sup>457</sup> Cyt. za: Ю. Юдин, *Дурак, шут, вор и черт...*, op. cit., s. 211.



– chłop, żołnierz, parobek, a negatywnym bogacz u władzy – dziedzic, pop i sędzia. Dobry może być również złodziej, któremu udało się oszukać szlachcica, lub spryciarz, który umiejętnie rozwiązuje zadania i pokonuje trudności. W takich przypadkach mamy do czynienia z przewrotną moralnością, wedle której dobry jest zawsze ten, którego ciemniejszy system, a cel uswieca środki.

Wewnętrzny podział bajek obyczajowych można przeprowadzić na dwóch poziomach. Według funkcji i typów bohaterów, jak zrobił to Jurij Judin w swojej monografii oraz według obiektu satyry. W pierwszym przypadku rosyjski badacz wyróżnił następujące grupy bajek: bajki o ciemnocie (ros. морока), bajki o chytrym i sprytnym złodzieju, bajki o rozwiązywaniu trudnych zadań i mądrych ludziach, bajki o błaznach (ros. szut), bajki o głupcach (ros. durak), bajki o doli i niedoli, bajki o diable, bajki o sądach i sędziach, bajki o żonie i mężu, bajki o popach, bajki o panu i robotniku<sup>458</sup>. Władimir Propp zaznacza, iż diabeł, chociaż przynależy do świata nadnaturalnego w bajkach obyczajowych funkcjonuje jako istota realna. Nie jest pozbawiony nadprzyrodzonej siły, ale przedstawia się go bez powagi swoistej dla bajek magicznych lub legend<sup>459</sup> – można go nie tylko pokonać, ale też wyśmiać i ukarać. Podział bajek obyczajowych ze względu na obiekt satyrycznego śmiechu jest znacznie prostszy. Wyśmiewane są w nich albo pewne przywary (cechy charakteru, słabości) albo przedstawiciele danej klasy społecznej.

Jeśli chodzi o budowę morfologiczną bajek obyczajowych, to podobnie jak w przypadku bajki magicznej można dopatrzeć się pewnych prawidłowości w strukturze – fabuła większości bajek obyczajowych opiera się na motywie oszustwa (okpienia kogoś). Jurij Judin w ślad za Władimirem Proppem stwierdza:

Сравнение показывает, что в структуре сюжетов различных групп бытовых сказок есть нечто сходное. Любая разновидность бытовых сюжетов строится на хитрости (хитроумном обмане, изобретении, уловке, колдовской способности) или глупости. Количество хитроумных проделок или глупых поступков может быть различным и само по себе большой роли не играет. Важен их характер, то, что они так или иначе противопоставлены «нормальной» обыденной логике и тяготеют к парадоксу<sup>460</sup>.

Trudno nie zgodzić się ze stanowiskiem rosyjskiego folklorysty, który zauważa, że paradoksalność wątków bajek obyczajowych stanowi odbicie karnawałowego światopoglądu wyrażającego się w negacji tego, co racjonalne lub powszechnie przyjęte za normę. W myśl bachtinowskich ustaleń można zatem pojmować ludową bajkę obyczajową jako próbę oswojenia lęku przed dogmatyzacją życia społecznego<sup>461</sup>. Tymczasem, o czym przekonuje Wanda Supa, wskazane właściwości ludowych gatunków satyrycznych są również przyczyną wyjątkowej ich popularności wśród pisarzy postmodernistów oraz żywotności we współczesnej kulturze, szczególnie tej o charakterze alternatywnym wobec obowiązujących kanonów (folklor miejski, street-art, kabaret, satyra polityczna, literatura internetu itd.).

W kontekście powyższej konstatacji staje się oczywiste, iż estetyka postmodernizmu przesycona jest żywiołem negacji, degradacji i destrukcji, inaczej mówiąc, aksjologią ze znakiem minus i w związku z tym wyznaczniki literackiego postmodernizmu wchodzą w ścisły związek z wyznacznikami satyry jako kategorii estetycznej związanej z waloryzującym odbiorem i przedstawianiem świata<sup>462</sup>.

<sup>458</sup> Tamże, s. 5.

<sup>459</sup> W. Propp, *Nie tylko bajka...*, op. cit., s. 208-209.

<sup>460</sup> Tamże, s. 197-198.

<sup>461</sup> M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, op. cit., s. 157.

<sup>462</sup> W. Supa, *W kręgu satyry postmodernistycznej „Palisandria” Saszy Sokółowa*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, t. IV, Białystok 2000, s. 373.

Na zakończenie charakterystyki grupy bajek obyczajowych należy podkreślić jeszcze jedną ich właściwość. Ze względu na odniesienia do rzeczywistości i do sytuacji społecznej jest to najbardziej etniczny (lokalny) gatunek bajek. Oznacza to, iż wątki rosyjskich bajek obyczajowych w dużej mierze będą występować w danym tylko regionie, nie spotkamy ich natomiast w innych krajach Europy, czy na innych kontynentach. Nie dotyczy to oczywiście wszystkich wątków, np. historie o głupcach i błaznach występują na całym świecie, co świadczy o starożytnym pochodzeniu tychże<sup>463</sup>, ale część z nich (np. bajki o popach lub sędziach) uwarunkowana jest historycznie i społecznie, stąd regionalne różnice zarówno w liczebności tych bajek, jak i w tematach, jakie podejmują.

### 5.1.1. U źródeł satyrycznej bajki literackiej

Źródeł literackiej bajki satyrycznej należy szukać tam, gdzie i źródeł satyry, czyli w starożytnej Grecji. Już w satyrze menippejskiej odnajdziemy elementy fantastyki, bohaterów typowych, paradoksalne zwroty fabuły, jednakże to dopiero w bajkach Ezopowych utrwalone zostały wątki ludowych nowel i anegdot. Oprócz bajek zwierzęcych (stanowiących przeważającą większość) w zbiorze legendarnego bajkopisarza obecne są także bajki o tematyce obyczajowej jak: *Złodzieje i gospodarz (363)*, *Żona i mąż pijak (88)*, *Bogacz i grabarz (309)*, *Wieśniak i synowie (83)*, *Głupia dziewczyna (366)*<sup>464</sup> oraz wiele innych. Komizm w tych utworach został złagodzony dydaktycznym morałem, a zarazem opisane sytuacje ciężą wyraźnie ku anegdocie. Bohaterowie reprezentują ówczesne klasy społeczne (wieśniak, bogacz, kapłan, pasterz), co także odpowiada charakterystyce bajek ludowych. Mimo różnorodności zgromadzonego materiału zbiór frygijskiego bajkopisarza zapoczątkował w literaturze tradycję zwierzęcej bajki alegorycznej (Barbios, Fedrus, La Fontaine, Iwan Kryłow, Ignacy Krasicki), zaś bajka obyczajowa jeszcze przez długi czas funkcjonowała głównie w tradycji ustnej. Przyczyn takiego stanu rzeczy można dopatrywać się w tym, iż wątki ludowej bajki obyczajowej mają wyraźnie karnawałowy (krytyczny, a nawet wywrotowy wobec zastanego porządku) charakter. Podejmują palące treści społeczne i niejednokrotnie wyśmiewają władzę, zatem nie mogły zaistnieć w oficjalnym, monolitycznym piśmiennictwie Średniowiecza w odróżnieniu od bajek zwierzęcych lub wątków nowelowych (exempla, pieśni romansowe, romans rycerski).

Przełom następuje wraz z duchem Renesansu. Idee humanizmu i fascynacja dorobkiem Antyku spowodowały pęknięcie w oficjalnej ideologii scholastycznej. Dyskusje, wymiana poglądów i multikulturowość doprowadziły do zmian w każdej dziedzinie życia kulturalnego. Ten stan rzeczy w literaturze zaowocował wielkimi nazwiskami i utworami napisanymi w wywrotowym duchu karnawału. Utwory takie jak, *Dekameron* Boccaccia, *Gargantua i Pantagruel* Franciszka Rabelais, *Don Kichot* Miguela Cervantesa czy w końcu dramaty Shakespeare'a przesiąknięte są ludowym śmiechem, a zainspirowane w dużej mierze wątkami zaczerpniętymi z bajek obyczajowych i miejskich anegdot. Jest to w historii literatury moment, kiedy ludowa bajka obyczajowa pośrednio zaistniała na kartach największych dzieł literackich i użytych renesansowym pisarzom narzędzi krytyki ówczesnego porządku – satyrycznego śmiechu, komicznego wyolbrzymienia, bohaterów, ciętego, żywiołowego języka<sup>465</sup>. Choć obecność ludowej bajki satyrycznej w literaturze Renesansu nie jest zauważalna na pierwszy rzut oka, to jednak wedle dzisiejszego stanu badań bezsprzeczna i wielce znacząca dla rozwoju europejskiej literatury realistycznej. Tę szczególną zależność możemy zaobserwować na przykładzie literatury

<sup>463</sup> Ю. Юдин, *Дурак, шут, вор и черт...*, op. cit., s. 205.

<sup>464</sup> *Wielka księga bajek greckich. Ezop i inni*, 2006, tłum. i oprac. M. Wojciechowski, Kraków. Numery w nawiasach odpowiadają numeracji bajek w antologii.

<sup>465</sup> M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go*, tłum. A. i A. Goreniewie, Warszawa 1975, [w:] *Bachtin. Dialog, język, literatura...*, op. cit., s. 159-160.

rosyjskiej, a w szczególności twórczości Mikołaja Gogola i Fiodora Dostojewskiego. Ich powieści będące przykładem literatury powagi-śmiechu noszą w sobie pierwowzory konfliktów (patrz *Martwe dusze*, *Rewizor* Mikołaja Gogola) oraz postaci (np. Księżę Myszkina z powieści Fiodora Dostojewskiego *Idiota*) zaczerpniętych z ludowych bajek obyczajowych.

### 5.1.2. Tradycja literackiej bajki satyrycznej w Rosji

Literatura satyryczna rozkwitła w Rosji osiemnastowiecznej za sprawą poezji Antiocha Kantemira, komedii Denisa Fonwizina *Недоросль* oraz powieści Aleksandra Radiszczewa *Путешествие из Петербурга в Москву* (1790), jednakże przykłady literackiej bajki satyrycznej odnajdujemy dopiero w twórczości pisarzy dziewiętnastowiecznych.

Aleksander Puszkina nie zasłynął jako satyryk, elementy komiczne i satyryczne w jego twórczości pojawiają się z rzadka w takich utworach jak *Повести Белкина* czy *История села Горюхина*. Mimo to, jedna z najbardziej popularnych jego bajek *Сказка о попе и о работнике его Балде* nawiązuje właśnie do tradycji ludowej bajki obyczajowej. Fabuła bajki opiera się na motywie oszustwa – skąpy pop nie chcąc zapłacić robotnikowi za pracę zleca mu niewykonalne zadanie. Sprytny robotnik przechytrza samego diabła, ośmieszając nie tylko popa wraz z popadką, ale i nieczystą siłę. Z kolei wśród inspirowanych folklorem Ukrainy opowieści Mikołaja Gogola ze zbioru *Вечера на хуторе близ Диканьки* znajduje się opowiadanie *Ночь перед Рождеством* utrzymane w odmiennej od pozostałych, bo komediowej estetyce ludowej bajki obyczajowej, w którym autor powielił obrazy poczciwego, oszukanego diabła i sprytnego młodzieńca, któremu udaje się zdobyć uczucie pięknej dziewczyny. Połączenie satyry z fantastyką występuje też w cyklu *Петербургские повести* (np. opowiadania *Нос* i *Шинель*). Późniejsze utwory Gogola, jak dramat *Ревизор* czy powieść *Мертвые души* mają wymowę satyryczną i opierają się na klasycznych konfliktach bajek obyczajowych (biedny-bogaty, poczciwy-nikczemny itd.) – nieprzypadkowo umieszczone zostały w przestrzeni rosyjskiej prowincji, gdzie wyraziście uwidaczniają się nierówności klasowe.

Jednakże dopiero twórczość Michaiła Sałtykowa-Szczedrina (1826-1889) stanowi przykład autorskiej, w pełni oryginalnej literackiej bajki satyrycznej. Zaliczany do czołowych twórców dziewiętnastowiecznej rosyjskiej literatury zasłynął jako wybitny satyryk, krytyk i obserwator współczesnej mu rzeczywistości. Jest autorem między innymi słynnych *Шкiców губерниальных* (*Губернские очерки*), felietonów oraz wybitnych powieści satyrycznych *Паństwo Головлево* (*Господа Головлевы*) i *Дzieje pewnego miasta* (*История одного города*). Pod koniec życia ze względu na nasilającą się cenzurę zaczął pisać bajki (1869-1886), w którym to gatunku wykorzystał w pełni mistrzowskie zdolności posługiwania się alegorią. Jak zauważa Igor Suchich, uprawianie satyry w warunkach braku swobody wypowiedzi stało się na tyle trudne, że zmusiło pisarza do poszukiwania nowych środków wyrazu:

Главным методом в циклах и общественных романах Щедрина является сатира во всем разнообразии выработанных историей приемов и видов. Салтыков улыбается, иронизирует, потешается, издевается, плумится, обличает, разоблачает, срывает маски. Жизнь писателя-сатирика в условиях русской цензуры была более трудной, чем жизнь его современников. Писать о поцелуях двух любящих сердец можно было без особых проблем. Злоупотребления чиновников, положение крестьянства, сравнение русской и западной действительности, аресты и ссылки, конечно же, сразу вызывали цензурные преследования и запреты. Поэтому одним из основных приемов сатиры Щедрина становится эзопов язык (по имени древнегреческого баснописца) – особый вид косвенного, иносказательного изображения,

шифровки истинного предмета высказывания, когда намек на то или иное событие или факт позволял обойти цензуру и одновременно дать сигнал читателю об истинном предмете разговора<sup>466</sup>.

Jeśli Igor Suchich porównuje Michaiła Sałtykowa-Szczedrına do Ezopa, to Sofia Kowalewska w wygłoszonym po śmierci pisarza przemówieniu zauważa, iż jego satyra przypomina twórczość François Rabelais w tym sensie, iż obleczona jest w fantastykę i jednocześnie nierozzerwalnie związana z problemami trapiącymi ojczyznę. Podobnie jak w przypadku Rabelais'go satyra autora *Historii miasta Głupowa* ma charakter lokalny – narodowy i bywa niezrozumiała dla osób z innego, niż ojczysty, kręgu kulturowego<sup>467</sup>. Trzydzieści dwie bajki pisarza, między innymi: *Jak jeden chłop udomowił dwóch generałów* (*Как один мужик двух генералов прокормил*), *Głupiec* (*Дурак*), *Zginęło sumienie* (*Пропала совесть*), *Niedźwiedź wojewoda* (*Медведь на воеводстве*), *Mądry kielb* (*Премудрый пескарь*)<sup>468</sup> itd. stanowią podsumowanie twórczości i zwieńczenie poszukiwań estetycznych pisarza. Niewątpliwą innowacją Sałtykowa-Szczedrına, dokonaną na tle tradycji gatunku, była synteza elementów zaczerpniętych z ludowej bajki obyczajowej (konflikty społeczne, postaci, tematyka, satyra, forma prozatorska) z alegorycznością (rezygnacja z dosłowności) swoistą literackiej bajce zwierzęcej. Z kolei społeczne zaangażowanie autora miało wpływ na przesunięcie w obrębie funkcji utworów. Funkcja ludyczna stała się drugorzędna wobec moralizatorskiej (dydaktycznej). W związku z tym w bajkach literackich Sałtykowa-Szczedrına wyraźnie zaznacza się stanowisko ideowe autora, który chociaż stał po stronie ciemzonego „biednego człowieka”, daleki był od jego idealizacji.

Ze względu na oryginalność bajkowych tekstów i ich doniosłe znaczenie w historii literatury rosyjskiej Michaił Sałtykow-Szczedrın uznany został za twórcę literackiej bajki satyryczno-politycznej. Spadkobiercami jego tradycji staną się świadomie lub mimowolnie wszyscy, którzy będą próbowali swoich sił w tym gatunku lub do niego nawiązywali między innymi: Maksym Gorki (*Русские сказки*)<sup>469</sup>, Danił Charms (satyryczne miniatury prozą np. *Случаи*), Michaił Zoszczenko (opowiadania np. *Аристократка*, *Нервные люди*), Ija Pif i Jewgienij Pietrow (*Двенадцать стульев* oraz *Золотой теленок*), Jewgienij Szwarz (*Тень*, *Голый король*, *Дракон*), Michaił Bułhakow (*Mistrz i Małgorzata*, *Psie serce*), Feliks Kriwin (*Полусказки*, *Ученые сказки*), Fazıl Iskander (*Кролики и удавы*, *Сандро из Чегема*), Leonid Fiłatow (*Про Федота-стрельца, удалого молодца*) i wielu innych. O niesłabnącej popularności gatunków satyrycznych w Rosji świadczy sukces serii *Антология сатиры и юмора России XX века* ukazującej się w wydawnictwie Эксмо od 2000 roku. Pierwszy tom poświęcony został twórczości pieśniarza i satyryka Arkadija Arkanowa, ostatni – Wiktora Pielewina. W tym momencie megaseria liczy już pięćdziesiąt pięć tomów i prezentuje dorobek nie tylko pisarzy,

<sup>466</sup> И. Сухих, *Русская литература. XIX век. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин (1826-1889)*, „Звезда” 2007, nr 9. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/9/su16.html> (29.06.2012).

<sup>467</sup> С. Ковалевская, *Воспоминания. Повести*, Правда, Москва 1986. Źródło internetowe: [http://az.lib.ru/k/kowalewskaia\\_s\\_w/text\\_0050.shtml](http://az.lib.ru/k/kowalewskaia_s_w/text_0050.shtml). (03.03.2015).

<sup>468</sup> Bajki zajmują XVI tom (wyd. 1974) utworów zebranych pisarza. *Собрание сочинений в двадцати томах*, red. С. Макашин, Москва 1965.

<sup>469</sup> *Русские сказки* ukazywały się w latach 1912-1917 w kilku czasopismach m.in. „Правда” i „Новая жизнь”, wydanie książkowe zostało opublikowane w 1918 roku w Petersburgu. W skład zbioru weszło dziesięć utworów m.in. *Философ*, *Поэт*, *Помещик* i *Евреи* napisanych w duchu satyry, której ostrze skierowane były przeciwko zwolennikom starego, burżuazyjnego porządku oraz wyrazicielom liberalnych poglądów. Bajki Maksyma Gorkiego piętnowały takie zjawiska społeczne jak, modermistyczny dekadentyzm i szowinizm. Autor wyraźnie idealizuje w nich lud rosyjski, co odróżnia cykl od utrzymanych w duchu obiektywizmu utworów Sałtykowa-Szczedrına. Warto wspomnieć, że Maksym Gorki jest także autorem zbioru *Сказки об Италии*. Teksty powstały w trakcie pobytu pisarza na wyspie Capri w latach 1911-1913. Bez cenzury opublikowano je w Rosji w 1923 roku. Ich związek z tradycją bajki literackiej okazuje się jednak bardzo luźny.

poetów i publicystów, ale również satyryków estradowych (np. Lion Izmajłow) rysowników – karykaturzystów (np. tom 24 *Афористика и карикатура*)<sup>470</sup> i wielu innych.

Najnowsze bajki satyryczne współczesnych rosyjskich autorów – Władimira Wojnowicza, Dmitrija Bykowa, Władimira Tuczkowa będą stanowiąc przedmiot badań w niniejszym rozdziale, który w zamyśle jest próbą odpowiedzi na pytanie o związki współczesnej literackiej bajki satyrycznej z tradycją ludową i literacką. Moje wysiłki zmierzają do wskazania wyróżników stanowiących o ewolucji tego gatunku literackiego.

## 5.2. Satyryczne bajki polityczne Dmitrija Bykowa

Nieprzypadkowo prezentację współczesnych bajek satyrycznych rozpoczynam od analizy tekstów Dmitrija Bykowa<sup>471</sup> (ur. 1967). Autor zbioru *Как Путин стал президентом США: новые русские сказки* (2005) we wstępie do książki z charakterystycznym dla siebie brakiem skromności obwołuje się kontynuatorem tradycji bajki politycznej zapoczątkowanej przez Michaiła Sałtykowa-Szczedriny i Maksyma Gorkiego<sup>472</sup>. Dmitrij Bykow to obecnie jedna z najbardziej rozpoznawalnych postaci współczesnej kultury rosyjskiej, a przy tym osobowość nietuzinkowa i wielce utalentowana, czego nie odmawiają mu nawet najzagorzalsi przeciwnicy. To także pisarz swoich czasów, wszechstronny (uprawia poezję, prozę, publicystykę, krytykę literacką oraz bajki) i przebojowy „showman”. Urodził się jeszcze w Związku Radzieckim, jego młodość przypada już na czasy pierestrojki, jako literat zaistniał w warunkach wolnorynkowych. Przekłada się to na stosunek pisarza do mediów, które traktuje jak narzędzie autopromocji i autokreacji. Skupiając się na ogólnym charakterze twórczości Dmitrija Bykowa, w pierwszej kolejności należałoby wskazać postmodernistyczną w swej proweniencji stylistykę, gdyż zarówno jego twórczość literacka i publicystyczna noszą charakter intelektualnej gry z czytelnikiem. Bajki polityczne *Как Путин стал президентом США: новые русские сказки* (2005) i przeznaczone dla dzieci tomiki *В мире животиков* (2005), *Зверьки и зверюшки* (2010) stanowią niewielką część jego niezwykle bogatego dorobku, ale jak się okazuje nie marginalną. Korespondują z tematyką poruszaną w powieściach, publicystyce i wykładach o literaturze<sup>473</sup>, stanowią jeszcze jeden przejaw satyrycznego talentu pisarza.

<sup>470</sup> Poszczególne tomy serii *Антология сатиры и юмора России XX века* poświęcone zostały twórczości między innymi: Władimira Wojnowicza (t. 7), Juza Aleszkowskiego (t. 8), Michaiła Bułhakowa (t. 10), Feliksa Kriwina (t. 18), Daniła Charmsa (t. 23), Jewgienija Zamiatina (t. 28), Michaiła Zoszczenki (t. 39), Władimira Majakowskiego (t. 43), Isaaka Babla (t. 44), Siergieja Michalkowa (t. 45), Saszy Czarnego (t. 30), Walentina Katajewa (t. 54) i wielu innym. Źródło internetowe: <https://www.livelib.ru/pubseries/21683> (10.10.2015).

<sup>471</sup> Z zawodu Dmitrij Bykow jest dziennikarzem, toteż felietony, artykuły i recenzje stanowią znaczną część jego dorobku (współpracował z takimi czasopismami jak „Огонёк”, „Собеседник” i „Новая газета”). Renomę przyniosły mu powieści między innymi: *Оправдание* (2004), *Эвакуатор* (2006) oraz *ЖД* (2007), za które otrzymywał trzykrotnie Międzynarodową Nagrodę im. Braci Strugackich oraz biografia Borysa Pasternaka zatytułowana *Борис Пастернак* (2006) wydana w serii *Жизнь замечательных людей*, wugólniona prestiżowymi nagrodami „Большая книга” oraz „Национальный Бестселлер”. W 2011 roku tą ostatnią statuetką nagrodzono także powieść Dmitrija Bykowa *Остромов или ученик чародея*. Działalność Dmitrija Bykowa nie ogranicza się jedynie do piśmiennictwa, często występuje w telewizji (ma na swoim koncie autorski program „Хорошо Быков”) i radiu „Эхо Москвы” i СИТИ-ФМ, gdzie prowadzi audycję pt. „Сити-шоу с Дмитрием Быковым”. Bierze udział w różnorodnych projektach internetowych, telewizyjnych i radiowych (sam jest pomysłodawcą artystycznego przedsięwzięcia „Moulin Rouge”), udziela się jako wykładowca literatury, a ostatnio również jako aktor (w filmie Wiery Kriczewskiej „Гражданин поэт. Прогон года”, 2012). Nie sposób pominąć jego zaangażowania politycznego – od lat śledzi i komentuje wydarzenia polityczne w kraju i za granicą, nie ukrywając antypatii do obecnej władzy (dwukrotnie odrzucił zaproszenie prezydenta Putina na spotkanie z artystami, a w 2011 roku protestował na Placu Błotnym przeciwko fałszowaniu wyborów w Rosji).

<sup>472</sup> Д. Быков, *Как Путин стал президентом США: новые русские сказки*, СПб 2005, s. 6.

<sup>473</sup> Wykłady m.in. na temat twórczości Borysa Pasternaka, Michaiła Sałtykowa-Szczedriny, Aleksandra Puszkina i wielu innych innych dostępne są online w serwisie youtube.com. Jeden z wykładów poświęcony został kultowej serii Joanne K. Rowling o Harrym Potterze. Główna teza Dmitrija Bykowa zawarta w wykładzie brzmi: „Семитомный цикл о Гарри Поттере, как ни пафосно это звучит, стал Библией 20-го и отчасти 21-го века. Вышло так, что для защиты традиционных ценностей Джоан Роулинг сделала больше всей взрослой литературы”. Źródło internetowe: [http://www.pryamaya.ru/dmitriy\\_bykov\\_garri\\_potter\\_evangelie\\_ot\\_rouling](http://www.pryamaya.ru/dmitriy_bykov_garri_potter_evangelie_ot_rouling) (3.03.2015).

29 lutego 2012 roku podczas spotkania z członkami klubu СНОВ<sup>474</sup> Dmitrij Bykow udzielił odpowiedzi na istotne dla jego twórczości, pytanie dotyczące charakteru współczesnej satyry, politycznej. Czym różni się współczesna satyra od tej z epoki Michaiła Sałtykowa-Szczedriny lub czasów Leonida Breżniewa? Pytanie zostało zadane w związku z ogromnym sukcesem najnowszego telewizyjnego projektu Dmitrija Bykowa i Mikołaja Jefremowa *Obywatel poeta (Гражданин Поэт)*<sup>475</sup>. Odpowiedź pisarza była jak zwykle zaskakująca. Mianowicie stwierdził on, że dzisiejsza rzeczywistość polityczna jest tak absurdalna i śmieszna sama w sobie, że nie należy jej ośmieszać poprzez krytykę negatywną. Wprost przeciwnie, dzisiaj satyra wymaga patosu i wysokiej lirycznej, pochwalnej formy.

Niewątpliwie klimat polityczny wpływa na kształt i temat literatury, szczególnie w przypadku gatunków satyrycznych, które z definicji podejmują aktualną tematykę społeczno-polityczną. Świadczy o tym sukces satyrycznej poezji Bykowa, jak również wydanych w 2005 roku bajek politycznych zatytułowanych *Как Путин стал президентом США: новые русские сказки*. Utwory powstawały wcześniej, w latach 1999-2001 i były bezpośrednią reakcją na wydarzenia polityczne w kraju. Autor komentuje w przedmowie:

Это было время довольно забавно, по крайней мере на ретроспективный взгляд. Сначала «Единство» насмерть схватилось с «Отечеством», Доренко грыз Лужкова, Киселев поливал Ельцина; потом бушевали конфликты вокруг НТВ, потом бежали Гусинский и Березовский, возникали и затихали слухи о переносе столицы в Петербург, – и все это время шла вторая чеченская война. В общем, было о чем писать политическую сказку.

Сегодня тоже есть о чем писать. Пока есть этот жанр, изобретенный Щедриным, реанимированный Горьким и посилено обновленный вашим покорным слугой. Но о новых временах расскажут новые книжки, а сейчас я предлагаю вам скромную хронику рубежа веков<sup>476</sup>.

Owa rzekomo skromna kronika przełomu wieku bynajmniej nie jest niepokazna. W zbiorze znalazły się aż czterdzieści dwie bajki oraz *List szczęścia* (o nim więcej w dalszej części rozważań) oraz obszernie autorskie przypisy. Według słów pisarza poszczególne utwory powstawały spontanicznie, jako komentarz do bieżących wydarzeń i co istotne, nie bez pomocy żony – Iriny Łukianowej, którą Bykow wymienia we wstępie jako współautorkę większości bajek (choć na okładce nie widnieje jej nazwisko). Pierwsze pięć tekstów było już gotowych, kiedy pojawiła się możliwość ich publikacji w satyrycznym magazynie „Фас” wydawanym przez Michaiła Leontiewa. Bajki polityczne Dmitrija Bykowa zaczęły się ukazywać periodycznie od 1999 do 2001 roku i jak wspomina autor, znalazły się w każdym z osiemdziesięciu numerów pisma<sup>477</sup>. Od 2001 roku teksty żyły swoim życiem – były przedrukowywane i umieszczane w internecie, nie zawsze za zgodą autora. Po społecznych przemianach w kraju, kiedy zmienił się nieco polityczny klimat, a wydarzenia będące inspiracją dla bajek zatarły się już nieco w pamięci, pojawił się pomysł wydania wybranych tekstów w osobnym zbiorze.

<sup>474</sup> Klub СНОВ skupia czytelników społeczno-kulturalnego czasopisma internetowego o takiej samej nazwie ([www.snob.ru](http://www.snob.ru)). Źródło internetowe: <http://www.youtube.com/watch?v=qtmlC75FPQI> (03.03.2015).

<sup>475</sup> Telewizyjny projekt „Гражданин поэт” ukazywał się na antenie kanału „Дождь”, portalu F5 oraz na antenie radia „Эхо Москвы”. Do tej pory powstało 50 odcinków, w ramach których aktor Mikołaj Jefremow odczytywał napisane przez Dmitrija Bykowa satyryczne komentarze dotyczące aktualnych wydarzeń politycznych. Komentarze przybrały formę liryczną i nawiązywały do wierszy znanych rosyjskich poetów (Puszkina, Jesienina, Lermontowa). Nazwa projektu odnosi się do znanego wiersza Mikołaja Niekrasowa *Поэт и Гражданин*. Źródło internetowe: [http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%B6%D0%B4%D0%B0%BD%D0%B8%D0%BD\\_%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D1%82](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%B6%D0%B4%D0%B0%BD%D0%B8%D0%BD_%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D1%82) (03.03.2015).

<sup>476</sup> Д. Быков, *Как Путин стал...*, op. cit., s. 6.

<sup>477</sup> Tamże, s. 6. Po zamknięciu magazynu „Фас” ostatnie teksty z bajkowego cyklu ukazywały się w czasopiśmie „Вечерний клуб”.

Całość prezentuje się jednorodnie, wszystkie utwory łączy polityczna tematyka i podobny styl opowieści. Dmitrij Bykow naśladując Michaiła Sałtykowa-Szczedrina oraz Maksyma Gorkiego sięga po alegorię jako główne narzędzie satyry politycznej i wykorzystuje bajkową konwencję (wszystkie jej elementy) w celu nadania tekstom atrakcyjnej formy. Kompozycja tomu jest zresztą bardzo przemyślana. Przedmowa wyjaśnia genezę, po czym następuje prezentacja bajek. Ostatni tekst w zbiorze – *Письмо счастья* odbiega formą od poprzednich, gdyż nosi charakter literackiej, tragikomicznej mistyfikacji, stanowi jednocześnie komentarz do wydarzenia, jakim było popadnięcie rosyjskich oligarchów w niełaskę rządzących i nawiązuje do znanych z historii kultury Rosji i ZSRR przypadków kierowania listów do władców. Potem następują autorskie przypisy (krótkie faktograficzne przedstawienie każdego wydarzenia politycznego stanowiącego inspirację do powstania danej bajki). Przypisy wydają się niezbędne, ponieważ aby rozszyfrować, kto jest kim w jego bajkach, trzeba być świetnie zorientowanym w sytuacji politycznej w Rosji w latach 1999-2001.

Reakcja czytelników na satyryczne teksty Dmitrija Bykova była entuzjastyczna<sup>478</sup>. Ze strony krytyków opinie na temat zbioru *Как Путин стал президентом США: новые русские сказки* były także w dużej mierze pochlebne. Lew Daniłkin nie szczędził komplementów: И вообще, если бы сейчас за один стол посадить Щедрина, Горького и Быкова, то я бы без особых раздумий поставил на последнего – в нем гораздо больше шампанской гениальности, чем в его прямых предшественниках<sup>479</sup>. Talent i błyskotliwość pisarza docenił również krytyk Maksym Krongauz, autor interesującego artykułu o współczesnej bajce politycznej, zatytułowanego *На фоне Путина...* W odróżnieniu od Lwa Daniłkina recenzent nie jest jednak bezkrytyczny. Zwraca uwagę na nieprzystawalność alegorii do politycznego komentarza, dotyczącego wyrażen najbardziej aktualnych.

Дело даже не в том, лучше ли Быков Салтыкова-Щедрина и Горького или не лучше, а в том, что эти сказки просто-напросто скучно читать сегодня, несмотря на безусловную авторскую решительность, энергичность и даже изобретательность. Ни порой изысканное, порой brutальное остроумие, ни язвительность и точность характеристик, ни яркая языковая стилизация не вызвали у меня даже улыбки, не то что смеха. Причина этого, на мой взгляд, кроется в абсолютной неуместности иносказания как приема для разговора о сегодняшнем дне. Слишком очевидна для читателя сущность всех персонажей и событий, и потому поиск еще одной эффектной метафоры для их изображения оказывается интересным только автору<sup>480</sup>.

Ponieważ artykuł powstał w 2005 roku, więc z perspektywy czasu można się spierać z Maksymem Krongauzem, gdyż o ile bajki Bykova są dziś faktycznie trudniejsze do rozszyfrowania, o tyle zyskały wartość historyczną – efektownej kroniki lub ilustracji będącej literackim odzwierciedleniem ówczesnych społecznych nastrojów. Sądząc z przedmowy do tomu, taki też był zamysł samego autora.

Zbiór bajek Dmitrija Bykova *Как Путин стал президентом США* przedstawia się ambitnie, szczególnie na tle anonimowego cyklu *Сказки про нашего президента* oraz bajek politycznych Maksyma Kononenko również odwołujących się do osoby prezydenta Władimira

<sup>478</sup> Jedna z czytelniczek wypowiada się w sposób następujący: „Что касается эмоционального состояния после книги: сначала я просто сидела и хихикала, на последних двух сказках я валялась под столом и истерически смеялась!) Вообще очень советую, книга – потрясающий антидепрессант”. Źródło internetowe: <http://bookmix.ru/review.php?id=62432> (03.03.2015).

<sup>479</sup> Л. Данилкин, *Как Путин стал президентом США*, „Афиша” 2.06.2005. Źródło internetowe <http://www.afisha.ru/book/719/review/150701/> (03.03.2015).

<sup>480</sup> М. Кронгауз, *На фоне Путина...*, „Новый мир” 2005, nr 1, s. 167.

Putina<sup>481</sup>. Otwiera go tekst zatytułowany *Генерал и жи́ды*. Przed przystąpieniem do lektury warto zajrzeć do przypisów, w celu zaznajomienia się z jakim wydarzeniem i postacią związany jest utwór. Otóż, 4 października 1998 roku na wystąpieniu poświęconym piątej rocznicy puczu – 1993 roku, generał Albert Makaszow, znany ze swego antysemityzmu, wygłosił pogląd, iż każdy rosyjski patriota (miał na myśli sobie podobnych) w przypadku śmierci winien zabrać ze sobą na tamten świat dziesięciu Żydów<sup>482</sup>. Wypowiedź generała wywołała burzę medialną i szerokie społeczne reperkusje. W rezultacie rozpoczętego śledztwa generał nie został skazany, ale jego kontrowersyjne słowa wykorzystano w walce politycznej między blokami Jurija Łużkowa<sup>483</sup> i Gienadija Ziuganowa<sup>484</sup>.

Moje zainteresowanie budzi sposób, w jaki dokonała się transformacja tego wydarzenia politycznego w bajkową fabułę. Dmitrij Bykow dostrzegł tragikomiczny charakter wypowiedzi Alberta Makaszowa oraz sytuacji, w jakiej znalazł się niefortunny mówca i przy pomocy środków literackich przekazał swoje wrażenie czytelnikowi. W pierwszej kolejności dokonała się zamiana patetycznego tonu, jakim z reguły relacjonuje się fakty polityczne, na rzecz satyrycznego ich ujęcia. Następnie mamy do czynienia z literacką rekonstrukcją wydarzeń osnutych wokół bohatera posiadającego swój realny odpowiednik. Istotne, iż fakty historyczne w utworze *General i Żydy* odgrywają jedynie rolę pretekstu, na którym wyobraźnia autora konstruuje całkowicie fikcyjny, fantastyczny świat przedstawiony. Konkretnie wydarzenie polityczne stanowi tło i zaczątek dla krytyki głębszych zjawisk społecznych. Zasada ta nie dotyczy wyłącznie utworu otwierającego tom *Новые русские сказки*, lecz prawie wszystkich utworów w nim zawartych.

Treść bajki *Генерал и жи́ды* prezentuje się następująco. Utwór opowiada o losie bezimiennego generała-antysemity. „Больше всего на свете генерал не любил жидов. Нелюбовь к ним имела, если так можно выразиться характер метафизический”<sup>485</sup>. Nienawiść doprowadza bohatera do szaleństwa. W miarę potęgowania się manii generał widzi Żyda nawet w lustrzanym odbiciu. Niczym pluskwy, miniaturowi „stręczyiele” skaczą po generalskim mundurze i szepczą mu do ucha, a kiedy generał budzi się rano w jakimś bucie zawsze obowiązkowo siedzi Żyd. Bohater oczywiście walczy z nimi jak umie – rozgniata palcami, prowadzi przeciw „wrogom narodu” kampanię medialną i w końcu wzywa do czynnej walki. Jego radykalne hasła są zbieżne z programem partii o komicznej nazwie „Krwawa biegunka” (партия Кровавый Понос)<sup>486</sup>, która zaczyna współpracować z generałem na polu antysemickiej propagandy. W kraju jednak rozpoczynają się poważne zmiany... „В то время во главе столицы стоял хищный колобок, который по пути своего восхождения во власть успешно схарчил и бабушку, и дедушку, и лису, и волка, не говоря о бесчисленном

---

<sup>481</sup> Wśród utworów recenzowanych przez Maksyma Krongauza oprócz bajek Bykowa znalazły się anonimowie *Сказки про нашего президента* (Moskwa 2004). Według krytyka to: „проект, пожалуй, самый странный и даже загадочный в нескольких отношениях” gdyż autorzy są nieznanymi, a same bajki nie przedstawiają żadnej wartości artystycznej, za to bohatera – prezydenta prezentują w nadzwyczaj pozytywnym świetle. Maksym Krongauz przygląda się również projektowi autorstwa Maksyma Kononenko, który rozpoczął się w 2002 roku od publikacji krótkich bajek (ros. байка) nawiązujących do tradycji bajki epigramatycznej Ezopa i Kryłowa. Bajki były i są nadal publikowane w internecie oraz czytane w charakterze komentarza politycznego w radiu „Эхо Москвы”. Imię prezydenta Putina zostało przezornie opatrzone znakiem towarowym ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ ТМ. М. Кронгауз, *На фоне Путина...*, op. cit., s. 163-171.

<sup>482</sup> Cytuję za Dmitrijem Wykowym. Д. Быков, *Как Путин стал...*, op. cit., s. 431.

<sup>483</sup> Mer Moskwy w latach 1992-2010. Odwołany przez prezydenta Miedwiediewa pod zarzutem korupcji i lobbowania na rzecz sektora budowlanego. W 1999 był rywalem Władimira Putina w walce o fotel prezydencki. Jeden z założycieli partii Jedna Rosja.

<sup>484</sup> Od 1990 roku lider Komunistycznej Partii Federacji Rosyjskiej. Przeciwnik liberalnych reform Michaiła Gorbaczowa i Borysa Jelcyna. Kilkakrotny kandydat na prezydenta Rosji. Głosi poglądy nacjonalistyczne.

<sup>485</sup> Д. Быков, *Как Путин стал...*, op. cit., s. 9.

<sup>486</sup> Inna nazwa partii to „Czerwono-brunatni”, co przywodzi na myśl skojarzenia z ruchem nacjonalistyczno-bolszewickim.



количестве зайцев, и теперь примеривался к Кремлю<sup>487</sup>. Nowy kandydat szukał wsparcia u partii Кровавый Понос, zaś sprawujący władzę nie mogli dopuścić do tego, by ktoś zajął ich miejsce na szczycie. Włodarze kraju postanowili więc wykorzystać generała w celu skompromitowania nowego kandydata i zapobieżenia jego wygranej. W jaki sposób osiągnięto cel? Otóż, we śnie generałowi ukazała się tajemnicza zjawia namawiająca go do publicznego wystąpienia, podczas którego bohater opowiadania ma dać sygnał do ostatecznej rozprawy z Żydami (zjawia wręczyła generałowi także plik dolarów). Generał postąpił zgodnie z poleceniem:

Наутро все случилось так, как обещал призрак. Под генерала подставили трибуну, подвели к нему микрофон, на площади замерла толпа.

– Жжжиды! – закричал генерал. – Все жиды! Он, она, они, оне жиды! Жидовки! Жиденята! Жидовствующие! – В это самое мгновение пара жидов высунулась из генеральских карманов, и генерал принялся охлопывать себя по бокам, надеясь убить шустрых тварей. – У, пархатые! Сам помру, а десяток жидов на тот свет с собой заберу<sup>488</sup>.

W wyniku tego wydarzenia generał został publicznym pośmiewiskiem, a popierająca go organizacja Кровавый Понос zmuszona została do odcięcia się od skompromitowanego wojskowego. Wszelkie polityczne sojusze zostały zerwane. Generał długo nie schodził z ekranów telewizorów, a jego portret zawisł w wielu rosyjskich domach jako środek przeciw Żydom. Podczas gdy jego wizerunek wykorzystywano w celu politycznego straszaka, bohater w samotności tracił zmysły, aż w końcu z człowieka zmienił się w pawiana i w takiej postaci został umieszczony w moskiewskim zoo<sup>489</sup>. Według relacji narratora można go zobaczyć tam po dziś dzień, jak zapamiętałe szuka na swoim ciełe Żydów.

Fabula bajki *Генерал и жиды* została osnuta na wydarzeniach prawdziwych, natomiast obecność elementów fantastycznych i motywów bajkowych pozwoliła na osiągnięcie nadrzędnego celu, jakim jest charakterystyczna dla bajek satyrycznych chęć pokazania w krzywym zwierciadle osób i zjawisk. Jednak w przypadku Dmitrija Bykowa wskazanie właściwego obiektu satyry nie jest takie oczywiste, ze względu na ironizujący charakter tekstu. Różnicę tę można zaobserwować w porównaniu do dziewiętnastowiecznych bajek Michaiła Sałtykowa-Szczedriny. Jako przykład można przytoczyć bajkę zatytułowaną *Jak jeden chłop udomowił dwóch generałów* (*Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил*)<sup>490</sup>. Autor demaskuje w niej i ośmiesza przedstawicieli najwyższych władz wojskowych przedstawiając generałów jako leniwych darmozjadów, którzy znalazłszy się na bezludnej wyspie nie są w stanie sami zdobyć i przygotować pożywienia, gdyż ciężar ich utrzymania w całości spoczywa na niższych warstwach społecznych. Już po przeczytaniu tytułu, adresat tekstu wie kto będzie obiektem krytyki, a dalsza lektura jedynie potwierdza przypuszczenia.

W przypadku bajki Dmitrija Bykowa *Генерал и Жиды* uwaga czytelnika koncentruje się na postaci generała, ale to nie sam generał i jego czyny okazują się być głównym problemem utworu. Narrator jakoby wyśmiewa antysemityzm wojskowego, jednak kończąc opowieść wypowiada się z wyraźnym współczuciem o bohaterze skandalu. Jak można wywnioskować Dmitrij Bykow posługuje się postacią generała, by poruszyć właściwy problem utworu, jakim jest bezwzględność wpływowych polityków w Rosji, którzy dla osiągnięcia i utrzymania

<sup>487</sup> Д. БЫКОВ, *Как Путин стал...*, op. cit., s. 11.

<sup>488</sup> Tamże, s. 14.

<sup>489</sup> W tej końcowej scenie pobrzmiewają echa satyrycznego dramatu Władimira Majakowskiego „Pluska”. Prysypkin – główny bohater komedii futurystycznej także kończy swój żywot na wybiegu zoologicznym, w charakterze ciekawostki przyrodniczej.

<sup>490</sup> М. Салтыков-Щедрин, *Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил*, [w:] *Сказки*, Москва 1976, s. 15-23.

władzy manipulują opinią publiczną i wykorzystują jednostki w wojnie medialnej. Autor zwraca również uwagę na problem braku świadomości politycznej w społeczeństwie. Obywatele podatni są na propagandowe i radykalne hasła jak np. antysemityzm, co ułatwia manipulację. Stąd wzięła się także kończąca bajkę metafora generalskiej kukły pociąganej za sznurki przez polityczną organizację, do której czytelnik może odnieść także samego siebie – biernego, manipulowanego obserwatora.

Istotnym aspektem utworu *General i Żydy* jest przenikanie się rzeczywistości politycznej i literackiej. Niewątpliwie czytanie bajek Dmitrija Bykowa przypomina postmodernistyczną grę z czytelnikiem w odszyfrowywanie znaczeń: kto jest kim? O jakim wydarzeniu mowa? Jaką partię i którego polityka autor miał na myśli? Ową nowatorską próbę zamknięcia w bajkowej formie faktu politycznego należy uznać za oryginalną i udaną, gdyż zawarta w bajce rzeczywistość polityczna (historyczna) nie przeszkadza w realizacji konwencji gatunkowej, co więcej uatrakcyjnia tekst aktywizując wiedzę czytelnika. Wprowadzenie do gatunku bajki konkretnych faktów historycznych o wysokim stopniu aktualności jest pomysłem nowatorskim. Owszem, bajka obyczajowa i zwierzęca inspirowała się częstokroć rzeczywistością społeczno-polityczną, jednak ta inspiracja przybierała głównie charakter fikcyjnej reinterpretacji i dążyła do uniwersalizacji przesłania. Autorowi zbioru *Как Путин стал президентом США* udało się przesunąć granice konwencji gatunkowej do maksimum i połączyć w całość dwa na pozór wykluczające się gatunki: fantastyczny (bajka obyczajowa) oraz publicystyczny o najwyższym stopniu aktualności (komentarz, artykuł polityczny). Na przykładzie tomu bajek Bykowa możemy więc zaobserwować ewolucję gatunku bajki politycznej i odnotować współczesne jego stadium.

W tym miejscu warto rozstrzygnąć, które elementy pozwalają przyporządkować *Как Путин стал президентом США* Dmitrija Bykowa do gatunku bajki satyryczno-obyczajowej, a które stanowią jego modyfikację. Najłatwiej jest zaprezentować argumentację na przykładzie jednego tekstu. Zatem w przypadku utworu *Генерал и жидаы* możemy stwierdzić że jest on bajką satyryczną ponieważ:

- jest utworem z gatunku fantastycznych, przy czym fantastyka zasadza się głównie na hiperbolizacji elementów rzeczywistości aż do wrażenia ich nieprawdopodobieństwa. Warto zaznaczyć, że w tekście utworu pojawiają się również elementy fantastyki baśniowej jak np. przemiana generała w małpę, zmaterializowane pieniądze otrzymane we śnie oraz postaci – miniaturowi wyznawcy Mojżesza w kieszeniach generalskiego munduru czy upersonifikowany „krwiożerczy kołacz”, będący metaforycznym przedstawieniem znanego polityka;
- tekst porusza tematykę społeczną, postaci reprezentują konkretne grupy i warstwy społeczne (tu politycy i wojskowi);
- opisywane wydarzenia można zamknąć w formie zwartej anegdoty;
- celem autora jest krytyczny osąd rzeczywistości. W utworze napiętnowane zostały przywary ludzkie i niepożądane zjawiska społeczne (antysemityzm, manipulowanie opinią publiczną, zakłamanie władzy, nieobiektywność mediów);
- funkcję tego konkretnego utworu, jak i wszystkich zawartych w tomie *Как Путин стал президентом США* można określić jako dydaktyczno-ludyczną;
- odbiorca tekstu wpisuje się w konwencję – jest nim osoba dorosła, w przypadku bajek Dmitrija Bykowa zorientowana w rzeczywistości politycznej swojego kraju;
- bajka ma charakter satyryczny, podstawowym środkiem wyrazu jest komizm;
- występują elementy groteski (hiperbola, świat na opak) i absurdu;
- swobodny ton narracji.

Wymienione wyżej cechy gatunkowe można również odnaleźć w bajkach Michaiła Sałtykowa-Szczedrina i w utworach ze zbioru *Русские сказки* Maksyma Gorkiego. Z całą pewnością Dmitrij Bykow może być uważany za kontynuatora tradycji rosyjskiej bajki satyryczno-politycznej. Jednak o wartości literatury nie świadczy nawet najbardziej mistrzowska realizacja konwencji, lecz nowatorstwo, które odpowiada za ewolucję gatunku. Oryginalność danego utworu literackiego jest owocem przekraczania granic konwencji, wprowadzenia nowych technik pisarskich, środków artystycznych, nowego języka – czyli elementów wcześniej niestosowanych w kanonie gatunku. Może o niej świadczyć także nowatorska interpretacja stałej cechy gatunkowej wyływająca z indywidualności pisarza.

Do takich właściwości, zarazem stałych, ale zmieniających się w zależności od osobowości pisarza, należy poczucie humoru, związane z charakterem, światopoglądem oraz życiowym doświadczeniem każdego autora. Komizm będący nieodłącznym elementem ludowej satyry i literackiej bajki obyczajowej w cyklu bajek politycznych Dmitrija Bykova odgrywa rolę pierwszorzędną. W przypadku analizowanej przez nas bajki *Генерал и жидаы* cechy komiczne można zidentyfikować na każdym poziomie tekstu. Począwszy od stylizowanej na skaz narracji, w której opowiadacz pozwala sobie na swobodny ton, liczne komentarze i wtrącenia poprzez komizm postaci i sytuacyjny, a na eksperymentach językowych skończąc. Według mojej opinii, to właśnie humor polegający na podszytej ironią grze skojarzeniami i znaczeniami słów stanowi najbardziej efektowne, a zarazem efektywne źródło śmiechu w przypadku Dmitrija Bykova. Nie bez znaczenia jest równocześnie fakt, iż autor bazuje w dużej mierze na stereotypach, obiegowych opiniach i powtarzanych mechanicznie frazesach – demaskując je tym samym i uświadamiając czytelnikowi ich istnienie. Dla przykładu wymienię kilka takich językowych kalamburów:

- „На генерала обратили внимание люди из партии Кровавого Поноса, гордо называвшие себя так вместо унижительного названия «Красно-коричневые»<sup>491</sup>.
- „Случалось ему вместо обычного «Здравствуйте Александр Андреевич» (так звали главного редактора «Ужо») сказать «Жидствуйте Александр Евреевич» ...” (s. 12).
- „Жидаы окружали его повсюду – генерал отказывался от пищи, потому что на тарелке усмехался жид с макаронами, жид по-строгановски, жид фри. Водка была жидкая, солнце цвета детской неожиданности” (s. 15).

Skłonność autora do eksperymentowania w obszarze języka potwierdzają także neologizmy stworzone dla potrzeb fabuły, wzmacniające efekt komiczny, na przykład: жидствуйте, жидомор, жидоборец, кровопоносник.

Poszczególne środki komizmu przenikają się ze sobą tworząc całość, naznaczoną przede wszystkim ironią, jak również oberiutowskim absurdem. Główny bohater bajki posiada cechy tragikomiczne. Jego zachowanie wynikające z radykalnego antysemityzmu ma wydźwięk humorystyczny, gdyż zrelacjonowane zostało przez zdystansowanego, ironizującego narratora przy pomocy środków komicznych (najlepszym bodajże przykładem komizmu sytuacyjnego jest moment wystąpienia generała przed mikrofonem – gorączkowe uderzanie rękami po całym ciele, nieskoordynowane ruchy i wymachy przypominają kadry z filmów z Charlie Chaplinem lub kabaretowe skecze o nieudacznikach kręcących się wokół własnej osi i próbujących zobaczyć płamę z tyłu płaszczka). Życie generała jednak kończy się tragicznie, choć znów absurdalnie (przypomnijmy – generał zmienia się w małpę i trafia do zoo). Ze względu na te cechy bohater

---

<sup>491</sup> Д. Быков, *Как Путин...*, op. cit., s. 9.

bajki *Генерал и жидаы* przypomina postaci z *Opowiadań petersburskich* Mikołaja Gogola – państwowych urzędników na granicy szaleństwa – osamotnionych oraz nieszczęśliwych osadzonych w absurdalnej, fantastycznej sytuacji. Zresztą skojarzenie to znajduje potwierdzenie w tekście bajki – narrator opowiada o Żydzie, który „po gogolowsku” zakradał się pod generalską furażerkę i stamtąd komentował: „Это сто зе, васа п'евосходительство? Ай-ай-ай, везде жидаы...” (s. 8).

Intertekstualność w przypadku utworów z tomu *Как Путин стал президентом США* obejmuje nie tylko literaturę, ale w myśl najnowszych interpretacji – zarówno przestrzeń innych sztuk, kultury masowej, polityki i historii. Aby nie pozostać gołosłownym warto przytoczyć fragment utworu, w którym znajdują się odniesienia do wszystkich wyżej wspomnianych obszarów życia społecznego – oczywiście sparodiowane i pozbawione swojego rzeczywistego ciężaru znaczeniowego:

[...] Он усмотрел следы еврейского проникновения на Русь даже в классическом памятнике «Слово о полку Игореве», в котором упоминался шелом, т.е. замаскированный шалом, которым предполагалось зачерпнуть из Дона. Азовское море явно было присвоено жидами, назвавшими его в честь своего неведомого азохенвзя. В совершенное оцепенение привела генерала жидовская наглость, когда в учебнике для второго класса «Родная речь» встретились ему знакомые буквы: «Пришла зима Медведи и еЖИ Давно впали в спячку...» – это было беспрецедентное, неприкрытое растление русских детей [...] Впрочем, зимой у генерала были особые трудности. На страну опускались провокационные шестиконечные снежинки, которые сбрасывались с натовских самолетов, как пропагандистские листовки. Самолетов не было видно, но снег был явно вреден, потому что холоден и неприятен на ощупь<sup>492</sup>.

Ośmieszanie historii, będącej dla każdego narodu tematem przynależnym do obszaru narodowego *sacrum*, wiąże się również z innym, bardzo istotnym aspektem twórczości Bykowa-satyryka. Konwencja gatunkowa bajki satyrycznej determinuje wypływające z kultury ludowej podejście do problemów społecznych, politycznych i historycznych scharakteryzowane przez Michaiła Bachtina jako estetyka powagi-śmiechu. Ukazywanie świata w krzywym zwierciadle, mówienie o rzeczach istotnych poprzez ich wyśmianie, umniejszanie i bagatelizowanie, to cecha charakterystyczna dla całego zbioru Dmitrija Bykowa potwierdzająca również w tym aspekcie przynależność gatunkową tekstów w nim zawartych.

Warto jeszcze wspomnieć o dwóch tekstach ze zbioru *Как Путин стал президентом США*, które moim zdaniem pozwolą dopełnić charakterystykę bajki politycznej Dmitrija Bykowa. Pierwszym z utworów jest bajka *Колобок* o tytule bezpośrednio nawiązującym do jednej z najbardziej znanych bajek obyczajowych rosyjskiego folkloru. Ludowa historia opowiada o wypieczonym przez parę staruszków Kołaczu, który ucieka od rodziców. Dzięki sprytowi unika wielu niebezpieczeństw, ale w końcu sam zostaje przechytzony przez lisicę. Autorowi współczesnej wersji bajki o Kołaczu udało się oryginalnie zinterpretować zdawałoby się banalny motyw i zaskoczyć czytelnika.

W bajce Dmitrija Bykowa tradycyjnie neutralni bohaterowie fabuły jakimi są Dziad i Baba zmieniają się w postaci kluczowe – Деда (Władimir Gusiński) и БАБу (Borys Bieriezowski), natomiast Kołacza nietrudno zidentyfikować jako Władimira Putina, gdyż ma furażerkę i uprawia judo. Bohaterowie bardzo pragną mieć dziecko (starają się o nie

<sup>492</sup> Д. Быков, *Как Путин...*, op. cit., s. 12.

przy użyciu magicznego koryta), które zapewni im spokojną i dostatnią starość. Pierwsze dwie próby kończą się niepowodzeniem<sup>493</sup>, dopiero trzeci potomek – Kołacz wydaje się spełniać ich oczekiwania. Kiedy Kołacz rozpoczyna swoją wędrówkę (metafora zdobywania władzy), szybko udaje mu się przechytrzyć potencjalnych wrogów i uniknąć niebezpieczeństw (w roli zająca – rosyjska inteligencja, w roli wilka – Gienadij Ziuganow), lecz zamiast zapewnić rodzicom świetlaną przyszłość traktuje ich jak politycznych konkurentów. Bezlitośnie pozbawia Dziada i Babę wpływów oraz odbiera majątek – kurkę Riabą i złotą rybkę „...рыбка государственная и должна выражать государственные интересы” (s.139). Inaczej niż w ludowej wersji bajki Kołacz osiąga swój cel i nie znajduje się nikt, kto by mógł go przechytrzyć. Utwór kończy się ironiczną pointą odnoszącą się do starań Dziada i Baby:

И невдомек им, старым, что наследничек на то и наследничек, чтобы уродиться в них – добра не помнить, зло преувеличивать, зверей пугать, о будущем не думать... Невдомек им бедным, сидящим у разбитого корыта, у самого синего моря, – что для пользы дела наследничек должен быть не ихний. Но этого они, старые и глупые, не поймут никогда<sup>494</sup>.

Jak można zauważyć, Dmitrij Bykow cytuje fragmenty pochodzące z bajki o Kołaczu, ale przeplata je cytatami z innych ludowych i literackich bajek (pojawiają się tu motywy z baśni o złotej rybce, kurce Riabej, o Tomciu Paluchu, o dziadku Mrozie itp.). Zachowuje przy tym bohaterów i strukturę bajki-pierwowzoru (odpowiednie bajkowe formuły i składnia, gawędziarski ton narracji oraz przebieg wydarzeń), przydając jednak zapożyczonym elementom wymiar politycznej alegorii. Warto też zaznaczyć, że figura „krwiożerczego Kołacza” stanowi jedną z ulubionych metafor Dmitrija Bykowa i znajdziemy ją w wielu bajkach z omawianego cyklu. Nie zawsze jednak skrywa się pod nią Władimir Putin, gdyż każdy wpływowy polityk w dążeniu do władzy ucieka się do wypróbowanych sposobów baśniowego chlebka, który próbuje oszukać spotkane na swej drodze zwierzęta. Z drugiej strony postać prezydenta Putina powraca w różnorodnych maskach niczym bumerang, więc nie będzie przesadą stwierdzenie, że odgrywa rolę kluczową w politycznych poglądach autora i to na krytyce prezydenta Rosyjskiej Federacji skupia się jego uwaga. Za majstersztyk można uznać dialogi, w których toku następuje zderzenie baśniowej narracji z polityczną nowomową i gwarą przestępczą. To właśnie język bohaterów okazuje się miejscem powstawania metafory i głównym źródłem komizmu. Śmiech rodzi się z kontrastu pomiędzy idylliczną narracją bajki ludowej z jej archaicznymi formułami, patosem języka mediów i polityki, a dosadnością leksyki przestępczej, co poświadcza między innymi poniższy cytat:

Долго ли коротко ли катился колобок, а на встречу ему серый волк – Колобок, колобок, я тебя съем! – рычит волчара, глаза красным горят, в левой руке серп, в правой молот.  
– А ты не ешь меня, серый волк, – говорит колобок без тени страха и очень даже миролюбиво. – Я тебе...  
– Что, песенку споешь? – волк глумится. – Так знаю я все твои песенки! «Я от дедушки ушел, я от БАБушки ушел...» Не верю я, чтобы ты от них ушел! Ты вылеплен из их сионистской муки, маца ты замаскированная!<sup>495</sup>.

<sup>493</sup> Powstają Śnieżynka i Tomcio Paluch, ale są zbyt słabego charakteru, by zapewnić sobie i staruszkom powodzenie.

<sup>494</sup> Д. Быков, *Как Путин...*, op. cit., s. 142.

<sup>495</sup> Д. Быков, *Как Путин...*, op. cit., s. 135.

Drugim godnym uwagi tekstem jest utwór zatytułowany *Как Путин стал президентом США*. Tekst ten jest wyjątkowy z kilku względów. Po pierwsze, jako jedyny został osnuty na wydarzeniach politycznych mających miejsce poza Rosją<sup>496</sup>. Po drugie, brakuje w nim bezpośrednich odniesień do klasyki bajki światowej i rosyjskiej, co jednak nie zaprzecza przynależności gatunkowej. Tytułowy prezydent Władimir Putin nie jest głównym bohaterem utworu jego postać stanowi natomiast punkt odniesienia, wobec którego sytuowani są właściwi bohaterowie – George W. Bush oraz Alan Gore.

Treść utworu przedstawia się niezwykle zabawnie. Wycofany narrator oddaje w tym przypadku głos głównym bohaterom – konserwatyście George'owi W. Bushowi, przedstawicielowi demokratów Alanowi Gorowi oraz ich specjalistom od wizerunku. Czytelnik jest świadkiem tego, co dzieje się za kulisami kampanii wyborczej, czyli obierania strategii przez komitety kandydatów, wewnętrznych napięć i wojny medialnej. Wyścig o głosy wyborców przybiera formy absurda, pretendenci do fotela prezydenckiego prześcigają się w coraz to bardziej radykalnych posunięciach w celu zdystansowania rywala. Przykładowo, kiedy Alan Gore ogłasza, że Żyd zostanie wiceprezydentem w Senacie, Bush przykazuje żonatemu następcy ogłosić, że jest jakoby gejem i tym samym zdobywa głosy homoseksualistów. Demokrat w odpowiedzi ratuje w ustawionym pożarze dziewczynkę, ale konserwatyści oskarżają go o molestowanie małoletniej. Wojna medialna toczy się o głosy mniejszości seksualnych, przeciwników kary śmierci, inwalidów, wegetarian, chrześcijan i Żydów, a orężem jest wszechobecna w Ameryce polityczna poprawność. Wydawało się, że medialnym przepychankom nie będzie końca, kiedy w końcu sytuacja przekracza granice absurdu:

На съёмочную площадку выехал Гор в инвалидной коляске. Ему намекнули, что небольшой предвыборный паралич будет напоминанием о президенте Рузвельте и гарантирует ему поддержку всех американских инвалидов. Он был одет в джинсы и футболку с надписью «Пробирочник». На коленях он сжимал бомбу с надписью «Милошевич должен уйти». Навстречу ему, хромая на обе ноги и тяжело опираясь на костыль, вышел Буш-младший. Техсанский губернатор слегка косил и вываливал язык, что, по утверждению советников, гарантировало ему поддержку американских даунов. Он был в форме американского солдата, в руке сжимал пучок петрушки, составляющей теперь его основную пищу, а в зубах держал плакат «Коштуница, гоу хоум!»<sup>497</sup>.

Całe szczęście, że obywatele USA w porę zorientowali się, że dłużej tak być nie może „[...] Господи, до чего мы дошли? Из кого мы выбираем? То ли дело в России, где преемник назначается волевым актом...” i postanowili na prezydenta wybrać „тайнственного, неотразимого Ху-Ис-Мастер-Путин”, który stał się alternatywą dla nieuczciwej i zaprzędanej mediom demokracji. Dmitrij Bykow w krzywym zwierciadle pokazuje wybory prezydenckie w USA i demaskuje polityczną poprawność instrumentalnie wykorzystywaną przez media i polityków. Jednak w końcowym fragmencie opowiadanie przybiera ironiczny ton i autor niespodziewanie kieruje ostrze krytyki w stronę Rosji zadając czytelnikowi pytanie: co gorsze? Polityczna poprawność rodem z USA czy brak demokracji i despotyzm rosyjskiego „cara”

<sup>496</sup> Dmitrija Bykova zainspirowały wybory prezydenckie w Ameryce z roku 2000. W komentarzu autor dodaje, że wygrał George W. Bush bardzo niewielką różnicą głosów dzięki wyborcom ze stanu Floryda, gdzie gubernatorem był jego brat. W autorskim komentarzu wyczuwalna jest ironiczna nuta, autor sugeruje, że republikański prezydent wykorzystał rodzinne koligacje.

<sup>497</sup> Д. Быков, *Как Путин...*, op. cit., s. 229.

– Putina? „Так Путин стал президентом Америки. С его приходом в стране воцарился здравый смысл, несколько хуже стало с продуктами, зато жизнь пошла очень интересная. И главное – политкорректность была похоронена на веки”<sup>498</sup>. W bajce realizuje się cecha współczesnej satyry wskazana przez samego Dmitrija Bykowa, żywiącego przekonanie, iż najłatwiej efekt satyryczny i demaskatorski można w dzisiejszych czasach uzyskać, nadając tekstowi pseudopochwalny lub liryczny ton.

Dmitrij Bykow jawi się niewątpliwie jako spadkobierca wielkich rosyjskich satyryków i kontynuator żywej po dziś dzień tradycji bajki politycznej. Utwory z tomu *Как Путин стал президентом США* wpisują się w konwencję bajki satyrycznej, zachowując przy tym cechy formalne literatury doby postmodernizmu. O ich nowatorstwie świadczy przede wszystkim połączenie bajkowej fantastyki i publicystycznej aktualności prezentowanych zdarzeń, które owocuje adaptacją gatunku bajki satyrycznej na grunt *political fiction*. To jednak temat na nową rozprawę. Sposób istnienia bajek Dmitrija Bykowa na płaszczyźnie fikcji politycznej otwiera szerokie pole do dalszych badań naukowych.

### 5.3. Bajki satyryczno-obyczajowe Władimira Tuczkowa

Władimir Tuczkow<sup>499</sup> (ur. 1949) z zawodu programista, zaistniał jako pisarz w momencie historycznego przełomu w ZSRR, a mianowicie na początku lat 90. XX wieku. Jest prozaikiem, poetą, publicystą, bloggerem a nad wszystko satyrykiem o wyjątkowej skłonności do autoironii. Jego twórczość odzwierciedla tendencje istniejące wówczas w zafascynowanej postmodernizmem literaturze. O sobie mówi: „В поэзии продолжает практически пресекающуюся в России ветвь экспрессионизма. В прозе тяготеет к интеллектуально-игровому направлению. Склонен к иронии, пародии и гротеску. В эссеистике преуспел в мистификации”<sup>500</sup>. Twórczość Tuczkowa satyryka cechuje sarkastyczny, czarny humor. Wykreował również oryginalnego narratora o cechach bazarza – szuta, nawiązując tym samym do estetyki „skomoroszesztwa”, jaką prezentował Andriej Siniawski w swoich wczesnych opowiadaniach<sup>501</sup>. Mimo iż swoich sił próbuje w różnych gatunkach literackich, pozostaje mistrzem małych form, co Wiaczesław Kuricyn ocenia jako adekwatne dla talentu Tuczkowa. W jego opinii pisarz: „[...] стал нанизывать густозамешанные байки на штыри цикличности”<sup>502</sup>.

W 1998 roku nazwisko pisarza zaistniało w przestrzeni rosyjskiej pop-kultury w związku z publikacją utrzymanego w mrocznym klimacie rosyjskiej „czernuchy” zbioru opowiadań *Смерть приходит по Интернету*<sup>503</sup>. Książka podejmująca nośny temat życia

<sup>498</sup> Там же, s. 230.

<sup>499</sup> Na początku kariery Władimir Tuczkow próbował swoich sił w poezji (*Заблудившие в зеркалах*, 1995). Zaraz jednak zwrócił się ku prozie i w kolejnych latach na łamach różnych czasopism literackich i satyrycznych ukazywały się głównie jego teksty publicystyczne oraz utwory literackie małego formatu. Współpracuje do dziś między innymi z takimi tytułami jak, «Новый мир», «НЛО», «Стрелец», «Пушкин», «Магазин Жванецкого».

<sup>500</sup> Cytat zaczerpnięty z biogramu umieszczonego na portalu „Журнальный зал”. Źródło internetowe: [http://magazines.russ.ru:81/novyi\\_mi/redkol/tuchkov/tuchkov.html](http://magazines.russ.ru:81/novyi_mi/redkol/tuchkov/tuchkov.html) (03.10.2013).

<sup>501</sup> Anna Woźniak analizując satyryczne opowiadania Andrieja Siniawskiego dostrzega w narratorze cechy skomoroszeskiego postępowania. „Estetykę „skomoroszesztwa” rozumiemy w naszych rozważaniach jako pewną świadomość estetyczną twórcy, gloryfikatora kultury staroruskiej i ludowej, jako wyraz wartości uobecniających jego postawę „stylistyczną” wobec świata, a więc zawierającą kontestację i intencję wyśmiewania rzeczywistości, wskazywania na jej tragicomiczne absurdy”. Patrz: A. Woźniak, *Śmiech i staroruski „ghum”*, [w:] tejsze, *Uhuda i cud...*, op. cit., s. 219.

<sup>502</sup> Cytat został zaczerpnięty ze strony autorskiej Wiaczesława Kuricyna dostępnej pod adresem: <http://www.guelman.ru/slava/writers/tuch.htm> (03.10.2013).

<sup>503</sup> В. Тучков, *Смерть приходит по Интернету*, „Новый мир” 1998, nr 5, s. 67-104. Opowiadania zostały wydane w formie książkowej wraz z innym utworami Tuczkowa w zbiorze *Русская книга людей*, НЛО, Москва 1999, następnie w 2001 roku już jako samodzielna publikacja.

rosyjskich bankierów traktowała o przestępstwach popełnianych w ich domach. Chociaż opisane przez Tuczkowa wydarzenia są fikcyjne, to dzięki umiejętnej stylizacji autorowi udało się stworzyć iluzję prawdopodobieństwa i poruszyć opinię publiczną. Przyczyną popularności tej właśnie książki, a nie innych swoich publikacji autor, z charakterystycznym dla siebie sarkazmem, upatruje w kryzysie wartości moralnych i upadku kultury: „[...] Однако в силу плачевного состояния отечественной мысли эта книга была встречена не только читателями, но и критиками с каким-то нездоровым ажиотажем”<sup>504</sup>. Jednakże cykl opowiadań o Nowych Rosjanach (bankierach, biznesmenach i bandytach) zawdzięcza swój sukces, jak można przypuszczać, połączeniu kryminalnej intrygi z satyryczną prezentacją rzeczywistości oraz orientacji na intelektualną grę z czytelnikiem. Potwierdzenie swoich obserwacji znajduję w opinii Alicji Wołodźko-Butkiewicz, która właśnie w tej mieszance autorskiej erudycji i jednoczesnego upodobania do gatunków komercyjnych upatruje cechy charakterystyczne pisarstwa Władimira Tuczkowa, sytuując jego twórczość pomiędzy literaturą popularną a elitarną<sup>505</sup>.

W 2002 roku nakładem wydawnictwa „Захаров” został opublikowany zbiór opowiadań tematyką bezpośrednio nawiązujący do bestselleru *Смерть приходит по Интернету*. Książka nosi tytuł *Поющие в Интернете. Сказки для взрослых* i wyraźnie odnosi się do tradycji bajki satyrycznej, łącząc w sobie elementy fantastyki i absurdu z krytyczną oceną rzeczywistości. Nie jest to pierwszy utwór napisany w gatunku bajki. Wcześniej, pod koniec lat 90. XX wieku Władimir Tuczkow opublikował serię bajek zebranych pod tytułem *Пятая книга для чтения. И заработал много долларов*<sup>506</sup>. Na satyryczne miniatury składają się nie tylko epigramatyczne bajki, ale również przypowieści, anegdoty i absurdalne historyjki, które w zamyśle parodiowały zbiór moralizatorskich opowiastek dla dzieci Lwa Tołstoja *Новая азбука и русские книги для чтения*<sup>507</sup>. Władimir Tuczkow stawia pod znakiem zapytania sens misji dydaktycznej wybitnego rosyjskiego myśliciela, twórcy tołstoizmu, polemizuje z tradycją gatunku bajki i jednocześnie porusza najbardziej aktualne kwestie społeczne współczesnej Rosji. Na przekór pierwowzorowi stroni od dydaktyzmu, choć cały cykl zachowuje podstawowe funkcje satyry, czyli obnaża absurdy po-transformacyjnej rzeczywistości. Sukces pierwszej serii bajek zachęcił pisarza do ponownego sięgnięcia po pomysł i niedługo po pierwszej części ukazuje się *Шестая книга для чтения*, za którą otrzymał w 1998 roku nagrodę w konkursie rosyjskiej literatury internetowej «Тенета-Ринет» (kategoria humor). Sześć lat później (2004) powstała kolejna z serii „ksiąg” – *Седьмая книга для чтения*. Natomiast powieści pisarza nie są już tak pozytywnie oceniane jak małe formy literackie. Mam tu na myśli utrzymane w nurcie cyberpunk cztery utwory z cyklu powieściowego o wspólnym tytule *Танцор*, wydawane w latach 2001-2002<sup>508</sup>. W ostatnich latach Władimir Tuczkow wydał popularnonaukową książkę o europejskich monarchiach *Блеск и нищета европейских монархов* (2006) oraz zbiór opowiadań *Последняя почка* (2008). Jest także jednym z pisarzy

<sup>504</sup> В. Тучков, *Поющие в интернете. Сказки для взрослых*, Москва 2002.

<sup>505</sup> А. Wołodźko-Butkiewicz, *Міędzy literaturą elitarną a popularną (Ironiczna proza Władimira Tuczkowa)*, [w:] *Dawni i nowi. Szkice o literaturze rosyjskiej*, Warszawa 2004, s. 189-198.

<sup>506</sup> В. Тучков, *Пятая книга для чтения. (Поучительные истории собранные близ метро «Тульская»)*, [w:] *Русская книга людей*, Москва 1999, s. 317-329. W tym samym zbiorze: *Шестая книга для чтения*, s. 330-365.

<sup>507</sup> Л. Толстой, *Новая азбука и русские книги для чтения (1874-1875)*, [w:] tegoż, *Полное собрание сочинений*, t. 21, Москва 2006.

<sup>508</sup> Крутык Nikita Elisiejew określił je jako „образец беллетристического масскульта”. Patrz: Н. Елисеев, *Книжная полка Никиты Елисеева*, „Новый мир” 2002, nr 8, s. 198. Dla komercyjnych mediów poziom literacki cyklu nie miał jednak większego znaczenia, skoro na podstawie fabuły nakręcono sześcioczęściowy serial telewizyjny emitowany w 2004 roku na kanale pierwszym telewizji.



obok Ludmiły Pietruszewskiej, Wiaczesława Kuricyna, Anny Starobiniec, Sergieja Kuzniecowa i innych, którzy wzięli udział w projekcie Natalii Smirnowej i Julii Goumen *Moskwa Noir*<sup>509</sup>.

Wiaczesław Kuricyn pozytywnie ocenia twórczość Władimira Tuczkowa, czemu daje wyraz w tonacji dalekiej od salonowej wypowiedzi: „Редкий тип творческой судьбы – к пятидесяти Тучков не подводит итоги, почесывая в заднице гаечным ключом, а входит в силу”<sup>510</sup>. Nie jest to jednak pisarz z listy autorów rosyjskich bestsellerów. Popularność związana z sukcesem książki *Смерть приходит по Интернету* okazała się sezonowa. Aktualnie pisarz pozostaje znany w wąskim kręgu wielbicieli swojej twórczości oraz czytelników ruslitnetu. Świadczyć o tym może niewielka liczba artykułów i brak monografii naukowych na temat twórczości pisarza, znikoma liczba internetowych recenzji jego utworów czy jak sam pisarz ubolewa, niskie nakłady jego książek<sup>511</sup>. Paradoksalnie większym uznaniem Władimir Tuczow cieszy się na Zachodzie. Jego teksty ukazywały się nie tylko w Europie, lecz także w USA. Niezależnie od głosów krytyki, nie ulega wątpliwości, że twórczość Tuczowa nie została jeszcze dogłębnie zbadana.

Alicja Wołodźko-Butkiewicz w artykule poświęconym Władimirowi Tuczownikowi dostrzega, że twórczość pisarza przypada na okres popularności bajki politycznej w latach 90. XX wieku. Ponadto badaczka wymienia również literackich przodków pisarza: Michaiła Sałykowa-Szczedriny, Daniła Charmsa oraz Abrama Terca (Andrieja Siniawskiego)<sup>512</sup>, tym samym sytuując go w kręgu określonej literackiej tradycji – politycznej satyry, literatury absurdu oraz intelektualnej prozy. Obok tych inspiracji, osobowość twórczą pisarza w równym stopniu, co oczywiste, ukształtowała kultura literacka czasów mu współczesnych. Władimir Tuczow wpisuje się w estetykę postmodernizmu, realizuje większość założeń rosyjskiej prozy „innej”<sup>513</sup>. Szczególnie istotny z punktu widzenia prowadzonych badań wydaje się stosunek pisarza do folkloru i gatunków twórczości ludowej. Tuczow podobnie jak inni przedstawiciele rosyjskiego postmodernizmu (Ludmiła Pietruszewska, Jurij Bujda, Wiktor Pielewin, Władimir Sorokin, Eduard Limonow) oraz i poprzednicy moderniści, sięga po ludowe gatunki niekanoniczne, by podkreślić rozrywkowy, ludyczny charakter swoich tekstów. Ostentacyjne nawiązywanie do folkloru w utworach współczesnych pisarzy odpowiada też do pewnego stopnia postmodernistycznemu światopoglądowi odrzucającemu istnienie niepodważalnych prawd o świecie. O niewątpliwym związku pomiędzy popularnością gatunku bajki a postmodernizmem pisze Anna Skotnicka:

---

<sup>509</sup> *Moskow noir*, red. N. Smirnova, J. Goumen, Brooklyn 2010. Po raz pierwszy zbiór opowiadań ukazał się w USA jako jeden z tomów w serii *noir – Paris noir; London noir; Delhi noir*. Następnie został wydany w Rosji: *Москва нуар*, red. Ю. Качалкина, Эксмо, Москва 2010. Rok później (2011) książka ukazała się w Polsce w tłumaczeniu E. Skórskiej. Zamieszczony w antologii tekst Władimira Tuczowa *Вердикт Макарова, грязный секс или встреча боевых друзей (Czyste Prudy, brudny seks albo spotkanie towarzyszy bojowych)* został wysoko oceniony przez polskich recenzentów. Patrz: <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2011/12/moskwa-noir.html>; <http://rosyjskaruletka.edu.pl/2012/05/17/moskwa-noir-red-n-smirnova-j-goumen-recenzja/> (10.10.2015).

<sup>510</sup> Cytat został zaczerpnięty ze strony autorskiej Wiaczesława Kuricyna. Źródło internetowe: <http://www.guelman.ru/slava/writers/tuch.htm> (10.10.2015).

<sup>511</sup> Ankieta została przeprowadzona przez Pawła Skorochoda i Aleksandra Muchariewa w internecie na łamach portalu „Мегалит”, na pytania odpowiadali między innymi Władimir Tuczow, Władimir Kozłow i Olga Lukas. Źródło internetowe: <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=4398&PHPSESSID=2038ac66c4aa83b9267885a473cc7010> (04.04.2012).

<sup>512</sup> A. Wołodźko-Butkiewicz, *Między literaturą elitarną a popularną...*, op. cit., s. 189-198.

<sup>513</sup> Rosyjski termin *другая проза* stosowany jest przez rosyjskich krytyków wymiennie z terminem „proza postmodernistyczna” i obejmuje kompleks utworów powstałych po 1985 roku, odchodzących od realizmu albo nawiązujących lub odrzucających dokonania awangardy. Temu zagadnieniu Anna Skotnicka poświęca swoje pionierskie opracowanie. Patrz: A. Skotnicka, *Model prozy innej w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*, Wrocław 2001.

Obecność folkloru w systemie gatunków prozy „innej” świadczy m.in. o zorientowaniu na rozrywkę. Dominuje tu nie funkcja poznawcza, lecz estetyczna, gdyż jak się zauważa, baśń nie musi niczego wyjaśniać. Apokryficzność, niekanoniczność, heretycki charakter prozy idzie w parze z czynnością opowiadania, bajania, o której mówiłam wcześniej. Apokryficzność oznacza dzisiaj jak i dawniej zmyślenie, wypowiedzianie prawd niezgodnych z oficjalną wykładnią<sup>514</sup>.

Badaczka w dalszej części swoich rozważań podkreśla znaczenie anegdoty (chętnie wykorzystywanej przez Tuczkowa) i baśni jako wielce produktywnych dla prozy „innej” gatunków, które przez swoją ludyczność są zaproszeniem do uczestnictwa w grze, udawaniu, rozszyfrowaniu znaczeń ukrytych pod powierzchnią tekstu. Uruchamiają wyobraźnię, która zastygła w rytualnych dyskursach ideologicznej – socrealistycznej literatury<sup>515</sup>. Odpowiadają więc potrzebom współczesnej konsumpcyjnej kultury, w której rozrywka jest nieodłącznym elementem każdej aktywności człowieka, również czytania (np. nauka przez zabawę, nowoczesna chrystianizacja, widowiska masowe przy okazji rocznic historycznych i świąt państwowych itp.).

Z kolei rosyjski krytyk Aleksander Kurski recenzując zbiór *Смерть приходит по интернету* wskazuje na wpływ folkloru na prozę Tuczkowa uwidaczniający się w szczególnej konstrukcji narratora. „Тучков создаёт портрет рассказчика. Именно портрет иронично разыгранной фигуры сказителя. Причём открыто демонстрируемый пирог субъектно-объектного запрягивания собственно Тучкова голоса (мнения), не может не напомнить игру “Кто есть кто?” в “Повестях Белкина” [...]”<sup>516</sup>. Opowiadaczka-bajarka znajdziemy również w książce *Поющие в Интернете. Сказки для взрослых*. We wstępie do tego zbioru autor wyjaśnia sposób<sup>517</sup> w jaki powstał cykl bajek, a mianowicie iż jest ona przekazem zasłyszanych od rozmówców historii. Rola autora nie ogranicza się jednak tylko do rejestrowania opowieści, bo jak sam przyznaje, ubarwia je i zmienia według własnej autorskiej inwencji. „Что они мне честно рассказали, то я добросовестно и отработал. Вполне честно и беспристрастно, как обычно используя максимум авторского произвола”<sup>518</sup>. Ten sposób prowadzenia narracji, będącej jakoby przekazywaniem zasłyszanych opowieści przywodzi na myśl wędrownych skomorochów i bajarzy opowiadających niezwykle historie – legendy, podania, bajki. Anna Woźniak w monografii poświęconej twórczości Andrieja Siniawskiego odnotowuje, że sięganie do formuł sztuki o karnawałowym, skomoroszeskim charakterze było typowe dla rosyjskiej awangardy XX wieku i nie traci na swej aktualności: „wynika z ogólnej tendencji twórcy dążącego do tego, aby stać się dla tłumu odbiorców błaznem, cyrkowcem, doprowadzającym do śmiechu i oczyszczenia, a przy tym równocześnie do krytyki wszelkich nieprawidłowości i absurdów egzystencji”<sup>519</sup>. Mistyfikacja, jakiej dopuszcza się Władimir Tuczkow ma zapewne na celu uatrakcyjnienie utworu, wciągnięcie czytelnika w grę znaczeń, w teatr ról<sup>520</sup>. Paradoksalnie, narrator-szut, który dawnym sposobem (przypomnijmy baśniową formułę „a ja też tam byłem,

<sup>514</sup> Tamże, s. 164.

<sup>515</sup> A. Skotnicka, *Model prozy innej...*, s. 164.

<sup>516</sup> A. Курский, *Владимир Тучков. Смерть приходит по Интернету. Описание девяти незаконных преступлений, которые были тайно совершены в домах новых русских банкиров*, „Волга” 1999, nr 2. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/volga/1999/2/tuchkov.html> (03.10.2013).

<sup>517</sup> Sam pisarz używa określenia „механика”. В. Тучков, *Поющие в Интернете*, Москва 2002, s. 7.

<sup>518</sup> Tamże, s. 7.

<sup>519</sup> A. Woźniak, *Śmiech i staroruski „glum”*, [w:] tejsze, *Ułuda i cud...*, op. cit., s. 218.

<sup>520</sup> Anna Woźniak wskazuje na istotną rolę chwytu teatralizacji świata przedstawionego w utworach nawiązujących do średniowiecznych sposobów kreacji (karnawał, błazenada, skomoroszewstwo). Tamże, s. 219. Natomiast Anna Skotnicka wymienia teatralizację narracji jako jedną z cech charakterystycznych dla prozy „innej”. Autorka pisze o tym szerzej w rozdziale A. Skotnicka, *Role i maski*, [w:] tejsze, *Model prozy innej...*, op. cit., s. 113-128.

miód i wino piłem”) próbuje czytelnika oszukać wmawiając mu, że wydarzenia są autentycznie, podnosi poziom fikcyjności tekstu. Czyni go bardziej bajkowym, bardziej fantastycznym i nieprawdopodobnym. Ponadto, schowanie się za maską błazna ułatwia autorowi głoszenie poglądów niepopularnych lub kontrowersyjnych, podobnie jak w średniowiecznym karnawale umożliwiało wypowiedzianie sądów niezgodnych z oficjalnymi<sup>521</sup>.

Również we wspomnianym cyklu *Книги для чтения* Władimir Tuczko ucieka się do mistyfikacji, podając się we wstępie za kontynuatora dzieła rozpoczętego przez Lwa Tołstoja. Sam siebie nazywa raznoczyńcą, a z takim słowem wiąże się szereg konotacji (pisarz z ludu, demokrat, buntownik, inteligent, liberał), które w zestawieniu z nazwiskiem „Tołstoj” (graf, szlachectwo, konserwatyizm, tołstoizm, pacyfizm) tworzą pary przeciwieństw. W rezultacie w tekście tworzy się napięcie, które nadaje mu ironiczną wymowę.

Этот проект начался давно. Очень давно. В конце XIX века. Граф Лев Николаевич Толстой, переживая всей душой за русский народ, живущий, по его мнению, неправильно, написал «Первую русскую книгу для чтения». В этой книге он собрал короткие нравоучительные истории, преимущественно басни, которые должны были наставить русский народ на путь истинный. [...] Прошло много лет. Народ, не имея новых нравственных ориентиров, которые после смерти Льва Николаевича Толстого пытались подменить политическими, классовыми и прочими завиральными лозунгами, вконец распустился и расшатался. Это прискорбное обстоятельство и подвигло меня, разночинца Владимира Яковлевича Тучкова, взяться за перо и продолжить незавершенное дело графа Льва Николаевича Толстого<sup>522</sup>.

Warto podkreślić, że narrator-szut Władimira Tuczko mimo umowności roli, jaką pełni, różni się od innych opowiadaczy w tekstach prozaików postmodernistów tym właśnie, że za maską bazarza i kpiarza kryje się przekaz. Alicja Wołodźko-Butkiewicz wysnuwa wniosek o paradoksie, jaki wyjawia analiza pisarstwa Tuczko. Mianowicie, ogłasza on (Tuczko – P. W.-W.), że literatura niczego, a zwłaszcza moralności nie uczy, sam stając się mentorem, ostrzegającym przed obecnością zła w świecie współczesnym<sup>523</sup>.

Reasumując, bajki Tuczko nawiązują do tradycji satyry literackiej, czyli wyrażają krytyczną ocenę rzeczywistości bez ukazywania pozytywnych rozwiązań. Łączy je także osoba narratora-szuta oraz tematyka, którą można sprowadzić do kilku haseł – pieniądze, władza, sukces, przemoc. Poza tym, ze względu na gatunek, jaki reprezentują bajki Władimira Tuczko można podzielić na dwie grupy. Pierwszą grupę stanowią utwory zamieszczone w cyklu *Книги для чтения*, będące przykładem współczesnej bajki epigramatycznej oraz politycznej i obyczajowej anegdoty, na których dogłębną analizę, niestety, nie znajdują miejsca w niniejszej rozprawie. Drugą zaś stanowiące właściwy przedmiot analizy, teksty określone przez autora bajkami dla dorosłych, a zgromadzone w zbiorze *Поющие в Интернете*, reprezentujące bajkę satyryczno-obyczajową.

Już w utworach z cyklu *Смерть приходит по Интернету* poprzedzającego interesujący mnie zbiór *Поющие в интернете* można zauważyć pewne cechy gatunku bajki (wspomniany wcześniej narrator-szut, mistyfikacja, fikcjonalność, ludyczność, intryga).

<sup>521</sup> A. Skubaczewska-Pniewska, *Teoria karnawalizacji literatury Michaiła Bachtina...*, op. cit., s. 34.

<sup>522</sup> B. Тучков, *И заработал много долларов. Новые русские сказки*, НЛО, Москва 2005. Korzystałam z wersji elektronicznej. Źródło internetowe: <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/TUCHKOV/IZarabotalMnogoDollarov.html> (03.10.2013).

<sup>523</sup> A. Wołodźko-Butkiewicz, *Między literaturą elitarną a popularną...*, op. cit., s. 196.

Jak pisze Anna Skotnicka, bestsellerowe opowiadania o przestępstwach popełnianych w domach bankierów miały na celu zaciekawienie czytelnika i wzbudzenie w nim skrajnych emocji wstrętu i współczucia<sup>524</sup>. Bohaterowie cyklu – nowi Rosjanie<sup>525</sup>, zostali w nim przedstawieni jako marionetki w rękach losu (którego współczesnym symbolem jest internet) i niewolnicy własnego bogactwa<sup>526</sup>. Środowisko nowych Rosjan zostało także sportretowane w kontynuującym temat zbiorze bajek *Поющие в интернете*. Publikacja została opatrzona dwoma podtytułami. Pierwszy – *Сказки для взрослых*, świadczy o świadomym wyborze konwencji gatunkowej oraz sugeruje kierunek badań i klucz interpretacyjny utworów. Drugi podtytuł przybliży zarówno tematykę, jak i bohaterów zbioru – *Одиннадцать жизнеописаний новых русских банкиров, терзаемых роковыми страстями*. Taka informacja sugeruje sensacyjną fabułę, pełną przygód oraz niespodziewanych zwrotów akcji. W rzeczy samej, bohaterowie (noworuscy bankierzy) natrafiają na piętrzące się przeszkody podczas realizacji swych ryzykownych planów. Ich realizację ułatwiają zdobyte półlegalnie fortuny, spryt oraz inne niekoniecznie pozytywne cechy charakteru. Ze względu na wartką akcję prezentowane w zbiorze bajki są bliskie ludowym wątkom nowelowym<sup>527</sup> (bajkom awanturniczemu, przygodowemu) np. o rabusiach, złodziejach itp. Jednakże każda z jedenastu opowiedzianych w ironicznym tonie historii, posiada obok rozrywkowego wymiaru satyryczny, co sytuuje je na pograniczu noweli i bajki satyrycznej. Obiekt krytyki w znacznym stopniu stanowi środowisko rosyjskich oligarchów, przede wszystkim jednak rosyjskie społeczeństwo – naiwne i pasywne, stanowiące w rękach bezwzględnych manipulatorów narzędzie do osiągnięcia osobistych celów przy realizacji zbrodniczych eksperymentów. Zbiór bajek dla dorosłych Tuczkowa spaja nadrzędny temat całej jego twórczości, a mianowicie pieniądza. W tekstach zawarte zostało przesłanie, że posiadanie i brak dóbr materialnych oraz związany z tym faktem problem nadużywania władzy przez ludzi bogatych, to przyczyny żalostnego stanu rosyjskiej rzeczywistości. Problem pieniądza postrzegany jako źródło nierówności społecznych czy osobistych nieszczęść, jeszcze mocniej zbliża współczesne bajki Tuczkowa do tradycyjnych ludowych bajek satyrycznych, których fabuła najczęściej koncentrowała się wokół konfliktu biedny-bogaty.

Dla ilustracji powyższych obserwacji przybliżyć fabułę wybranych utworów z tomu *Поющие в Интернете*. Bohater bajki *Сумасброд*<sup>528</sup> – Andriej jest ekscentrykiem, którego życiowym celem stało się realizowanie szalonych projektów. W jego domu, przypominającym jednocześnie teatr i piramidę egipską służba została poddana okrutnym praktykom – zostali z polecenia Andrieja zaprogramowani przez psychiatrów na różne choroby (światłowstręt, strach przed czarnymi kotami, strach przed bombą atomową itd.). Inny projekt miał na

---

<sup>524</sup> A. Skotnicka, *Образ «нового русского» в современной...*, op. cit., s. 225.

<sup>525</sup> Termin został użyty po raz pierwszy w 1991 roku przez Henrika Smith'a w utworze „The New Russians”, a w Rosji w 1992 roku w dzienniku „Коммерсант”. Informacje zaczerpnęłam z tekstu Anny Skotnickiej, *Образ «нового русского» в современной прозе*, [w:] *Великие темы культуры в литературных произведениях*, t. 8: *Пеняда*, red. Ł. Skotnicka i in., Wrocław 2009, s. 225-232.

<sup>526</sup> Tamże, s. 225.

<sup>527</sup> Jak wcześniej wspominałam, klasyczne wątki nowelowe obecne w bajkach awanturnicznych i przygodowych wywodzą się z ludowych bajek magicznych. Świadczy o tym ich skomplikowana kompozycja, wartka akcja, niekiedy brak elementów satyry. Z drugiej strony osadzone są w realnym świecie, pozbawione atmosfery cudowności i magii, co pozwala włączyć je do grupy bajek obyczajowych. Władimir Tucz科夫 często korzysta ze schematu nowelowego, co zauważa Paweł Basiński kwalifikując utwory ze zbioru właśnie jako nowele. Cytuję za: М. Липовецкий, *Расстранные стратегии, или Метаморфозы «чернухи»*, „Новый мир” 1999, nr 11. Źródło internetowe: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1999/11/lipowecz.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/11/lipowecz.html) (10.10.2015).

<sup>528</sup> Rosyjskie słowo *сумасброд* oznacza szaleńca, człowieka postępującego wbrew rozsądkowi. Określenie archaiczne, używane w literaturze przez Dostojewskiego (*Бесы, Брація Карамозов*) czy Iwana Turgieniewa, obecnie rzadko spotykane w mowie potocznej. Niewątpliwie nadaje bajce Tuczkowa poważny ton i jednocześnie odsyła do tradycji rosyjskiej literatury XIX wieku.

celu wywołanie gorączki złota poprzez rozpuszczenie plotki o zakopanym skarbie. Jednak zasadniczą treść bajki stanowi opis największego i najbardziej okrutnego projektu Andrieja. Ponieważ były mu bliskie ideały socjalizmu, obwołał się nowym Nieczajewem i postanowił w sztucznych warunkach przeprowadzić eksperyment – własną rewolucję. W tym celu zakupił nieruchomości, którą wyposażył w zewnętrzne oznaki bogactwa ogrodził murem, zainstalował alarm, po czym zatrudnił służących i ochroniarzy. Następnie „poszedł w lud” i rozpoczął kampanię propagandową wśród „доверчивых простаков” z pobliskich wsi. Nowy Nieczajew utwierdzał w ciągu kilku miesięcy mieszkańców w poczuciu społecznej krzywdy i nawoływał do zemsty na burżujach. W końcu wyposażył żądnym odwetu wieśniaków w broń, po czym nasał na własną posiadłość oddział w liczbie 250 rewolucjonistów. Domu Andrieja strzegło zaledwie dwudziestu ochroniarzy, jednakże świetnie uzbrojonych, więc siły były wyrównane i bój trwał bardzo długo. Rewolucjoniści walczyli zaciekle, narrator ironicznie zauważa: „При этом малообразованные крестьяне, не имевшие ни малейшего представления о мировой истории, чисто интуитивно действовали по законам Средневековья, применявшимся при взятии вражеских городов и укрепленных форпостов. Несчастные женщины после надругания над ними приняли мученическую смерть”<sup>529</sup>. Warto zauważyć jak umiejętnie w cytowanym fragmencie Tuczkwów obraca patos (wojna, ideały, męczeńska śmierć) w sarkastyczny śmiech nad historią oraz jej zmanipulowanymi wykonawcami. Bitwę wygrywają ostatecznie rewolucjoniści. Nie czeka ich jednak żadna dziejowa sprawiedliwość w postaci zawładnięcia majątkiem burżuazji, lecz rozczarowanie, gdyż twierdza okazuje się w środku całkowicie pusta. Nietrudno zauważyć aluzję autora do prawdziwych wydarzeń historycznych, rewolucji chłopskich, Wielkiej Rewolucji Francuskiej czy Rewolucji Październikowej. By zabijać człowiek musi być „karmiony” iluzją wysokich ideałów, w imię których jest w stanie popełnić najgorsze zbrodnie. Człowiekiem szczególnie łatwo jest zawładnąć w tłumie, który podporządkowuje się charyzmatycznemu liderowi.

Podobne szalony projekt realizuje bohater innej bajki zatytułowanej *Беспощадный зов крови*. Nikołaj urodzony w znamienitej rodzinie lekarzy chirurgów, trzykrotnie (sic!) nie zdaje egzaminu i tym samym nie dostaje się na studia medyczne. Rozczarowany postanawia zająć się biznesem. Wzbogaciwszy się postanawia jednak kontynuować rodzinne tradycje. Kupił dyplom chirurga i wystarał się o patent dla własnej kliniki, wyposażył ją w najnowocześniejszy sprzęt oraz zatrudnił lekarzy. Doświadczenie zdobywał operując (z sukcesem lub nie) bezdomnych – dostarczanych siłą lub wabionych dwoma szklankami wódki. W jednym fragmencie tekstu dotyczącym śmierci bezdomnych Tuczkwów wkłada w usta narradora niezawołowaną krytykę skierowaną przeciw rosyjskiej milicji:

Всякий знает, что внимание ленивой и нелюбопытной милиции инцидент с бомжом привлечь не может ни при каких обстоятельствах. „Чем меньше этих вырожденков, тем более комфортно пребывание людей на вокзале” – примерно так формулируется одно из положений негласной инструкции для линейных отделений внутренних дел<sup>530</sup>.

Bezdomni pacjenci oddający się w ręce kata-chirurga umierają na stole operacyjnym jeden po drugim, w związku z czym, Nikołaj postanawia wybudować obok kliniki kostnicę. Natchniony eksperymentem radzieckich uczonych (stworzyli dwugłowego psa) zaczyna marzyć o stworzeniu człowieka o dwóch głowach. Po wielu tragicznych próbach cel jego zostaje osiągnięty, a świadkiem połowicznego sukcesu rosyjskiego doktora Frankenstein'a jest narrator, który słyszy jak jedna z głów umierającego monstrum zadaje pytanie *Где я?*

<sup>529</sup> В. Тучков, *Поющие...*, op. cit., s. 12.

<sup>530</sup> Там же, s. 31.

Jest to moment, w którym w fabułę bajki wkłada się fantastyka, choć narrator za wszelką cenę stara się naukowo wytłumaczyć zaobserwowane zjawisko procesem galwanicznym i przekonać słuchacza o jego (zjawiska) racjonalności. Władimir Tuczko w opowiadaniu *Беспощадный зов крови* zwraca uwagę na ważny problem etyczny współczesnego świata. Eksperymenty medyczne na człowieku pozbawiają istotę ludzką podmiotowości, a ceną jest dehumanizacja całego społeczeństwa, które wyraża milczącą zgodę na doświadczenia na ludziach. Warto odnotować, iż utwór Tuczko odsyła nas do dwóch klasycznych tekstów kultury: powieści angielskiej pisarki Mary Shelley o doktorze Frankensteinie<sup>531</sup> oraz satyrycznego opowiadania Michaiła Bułhakowa *Собачьё сердце*. Utwór *Беспощадный зов крови* bliższy jest tekstowi autora *Mistrza i Małgorzaty* ze względu na obecność elementów komicznych i satyryczny charakter. Aczkolwiek Władimir Tuczko nie rezygnuje całkowicie z nastroju grozy, związek z gatunkiem horroru zapowiada w tytule *Беспощадный зов крови* (*Bezlitosny zew krwi* – tłum. P. W.-W.). Natomiast motyw krwawych eksperymentów z ludzkim ciałem stał się centralnym dla całego tekstu.

Elementem łączącym oba przywołane wyżej utwory jest postać bohatera-szuta – szaleńca przeprowadzającego eksperymenty na społeczeństwie, pomysłodawcy makabrycznej zabawy z nieświadomymi niczego prostytutkami. Nie są to jedyne przykłady. W tekstach *Выращивание жемчуга в условиях моделирования советской старины* oraz *Остров свободы и счастья* bohaterowie na zasadzie eksperymentu organizują odpowiednio – instytut naukowy działający według zasad sowieckiego kolektywu oraz mikropaństwo na terenie Rosji zorganizowane na wzór USA „(Внимание! Инициативная группа „Русская Америка” объявляет набор желающих принять участие в создании Заповедника Свободы по образу уютного калифорнийского города счастья и процветания)”<sup>532</sup>. Również w utworach *Четыре бессмертных отца царя Эдина* (biznesmen Siergiej zatrudnia bezdomnych, przyodziewa ich w mundur wojskowy ojca i regularnie bije, tym sposobem wyrównując z nim rachunki) i *Защитник русского секса* (bogacz Arkadij organizuje na rosyjskiej prowincji pokazy orgii seksualnych – dla całej rodziny, aby propagować w narodzie „zdrowy” heteroseksualny seks), mamy do czynienia z bohaterami o podobnych cechach. Postępują oni tak samo, jak bohaterowie ludowych bajek o szutach (błaznach) badanych przez Jurija Judina:

Группа бытовых сказок о шутах объединяется общностью главного героя. Он ловкий хитрец и обманщик. Его сказочная роль заключается в том, чтобы совершать фантастически остроумные проделки, вызывающие злой, уничтожающий, злорадный смех над обманутыми. Шутовские козни носят беспощадно жестокий характер. Эта жестокость (убийство, избиения, выставление на всеобщий позор, обман и проч.) обычно бывает вызвана презрением к глупости, корыстолюбию, богатству или стремлением отомстить своим недоброжелателям и завистникам<sup>533</sup>.  
[podkreślenie moje – P. W.-W.]

Bohaterów bajek Władimira Tuczko trudno nazwać pozytywnymi. Przyczyn ich okrucieństwa, szaleństwa i głupoty można doszukiwać się w nieszczęśliwym dzieciństwie, presji psychicznej, jakiej byli podani przez rodziców, czy zgubnej sile pieniądza. Tuczko

<sup>531</sup> Oryginalny tytuł powieści Mary Shelley z 1818 roku brzmi *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (pol. *Frankenstein, czyli Nowoczesny Prometeusz*). Na motywach powieści Mary Shelley nakręcono filmy grozy *Frankenstein* (1931), *Naręczona Frankensteina* (1935), *Duch Frankensteina* (1942). Źródło internetowe: *Frankenstein*, [w:] *Słownik mitów i tradycji kultury*, pod red. W. Kopalińskiego, Kraków 1991, s. 295.

<sup>532</sup> В. Тучков, *Поющие...*, op. cit., s. 78.

<sup>533</sup> Ю. Юдин, *Дурак, шут, вор и черт...*, op. cit., s. 72-73 [podkreślenie moje – P. W.-W.]

poniekąd usprawiedliwia swoich bohaterów, ukazując ich jako ofiary swoich czasów. W ludowych bajkach o szutach rzecz ma się podobnie. Jurij Judin zwraca uwagę, iż bajkowy szut postępuje bezwzględnie, jego żarty są złośliwe, okrutne, dopuszcza się zabójstw, przemocy, oszustwa, lecz to nie on jest poddany krytyce, ale raczej obiekt, nad którym się zęca. W bajkach Władimir Tuczkwow wyśmiewa zatem głupotę społeczeństwa, jego naiwność, pijaństwo, lenistwo – słowem wszystkie cechy wyszydzone również w bajkach ludowych, lecz przy pomocy skrajnie innych obrazów. Istotną właściwością nowoczesnych bajek Tuczkwowa jest to, iż świat i postaci zostały przedstawione wyłącznie w negatywnym świetle. Dlatego Kapitolina Kokszeniewa wytyka katastroficzną wizję świata pisarzowi satyrykowi, który zgodnie z krytykowanymi przez badaczkę nowymi – antyhumanistycznymi trendami w literaturze, nie jest zainteresowany ukazywaniem pozytywnych wzorców: „Культура Тупика, к которой мы отнесем тучковские рассказы без воздуха, солнца и света, словно и не знает о пасхальной традиции отечественной литературы: Смертию смерть поправ [...]”<sup>534</sup>.

Autor nawet w miłości nie znajduje antidotum na zło współczesnego świata. W tekście *Неликвидное семейное счастье* narrator opowiada w sentymentalno-ironicznym tonie historię miłości Olega i Olgi, „Олег и Ольга любили друг друга уже три года. Любили искренне, страстно, находясь в гражданском браке, что для любящих людей вполне доверяющих возлюбленному возлюбленной не имеет малейшего значения”<sup>535</sup>. Zaufanie Olega było jednak ograniczone, gdyż obawiając się kryzysu w związku zaczął śledzić ukochaną. Przymykał oko na przygodne romanse, lecz bez przyzwolenia na to, by pokochała kogoś bardziej niż jego. Kiedy dowiedział się, że Olga zakochała się w innej kobiecie i planuje zabić go dla pieniędzy – uknuł intrygę. Wynajęty zabójca postrzelił Olgę w kręgosłup, a o zatrudnienie kilerka oskarżono jej kochankę – Różę. Olga w wyniku postrzału straciła władzę w nogach i została przykuta do wózka zdana na łaskę i niełaskę partnera. Opowieść kończy się sentymentalną pointą – żyli długo i szczęśliwie. Władimir Tuczkwow pokazuje miłość pełną uniesień, egoistyczną i jednocześnie sadomasochistyczną. Zarówno Oleg, jak i Olga są dla siebie bezwzględni, jednakże władza i siła znajdują się po stronie mężczyzny. Dlatego to Oleg ostatecznie okazuje się panem sytuacji. Ironiczny tytuł noweli *Неликвидное семейное счастье* skłania do refleksji nad jakością współczesnych związków w ogóle. Tuczkwow burzy mit romantycznej i szczerzej miłości, ukazując go jako oszukańczy. Wskazuje, że relacje damsko-męskie nierzadko opierają się na pożądaniu i dominacji. Model relacji pomiędzy Olgą, Olegiem i Różą odpowiada w znacznym stopniu modernistycznej wizji miłości, utożsamianej z namiętnością, przynoszącej jednocześnie ból i spełnienie, ale przede wszystkim wolnej od społecznych uprzedzeń (miłość homoseksualna, biseksualna, poligamia) i oficjalnych więzów. W historii o Olegu i Oldze znajdziemy także wiele literackich odniesień. Motyw niewiernej żony przyłapanej z kochankiem i ukaranej przez małżonka jest szeroko rozpowszechniony w folklorze, w bajkach nowelistycznych i satyrycznych. Pełne takich pikantnych historii są opowieści Szeherezady z *Baśni tysiąca i jednej nocy*, ale również renesansowe nowele Boccaccia.

---

<sup>534</sup> W innym miejscu badaczka wygłasza pogląd następujący: „Рассказы Владимира Тучкова, повторим, тоже о зле. Но написаны они так, что можно говорить об их сугубой принадлежности сегодняшнему времени – времени хроник, информации, газетной укороченности. Они вполне обыкновенны по письму и лишены всякого психологизма. Автор также избегает выразительности слова, красоты стиля и намеренно сосредоточен сугубо на сюжете. В них наиболее заметно присутствие изошренного зла, – так что сами сюжеты воспринимаются скорее не как реальные истории, на чем автор настаивает, но как некие древние трагедии, наполненные первобытными злодеяниями”. К. Кокшенева, *Революция низких смыслов. О современной русской прозе*, Москва 2001. Źródło internetowe: <http://www.rulit.me/books/revolyuciya-nizkih-smyslov-read-254054-1.html> (03.10.2013).

<sup>535</sup> В. Тучков, *Поющие...*, op. cit., s. 38.

Władimir Tuczko dobrze znanemu motywowi nadaje współczesny charakter, akcję umieszcza w środowisku przestępczego półświatka. Prowadzoną w sentymentalno-ironicznym tonie narrację, wzbogaca zresztą o wykorzystywaną przez przestępców leksykę (ликвидировать, замочить, десять лимонов, киллер, парни, очная ставка).

W zbiorze bajek *Поющие в Интернете* autorowi udało się przedstawić w krzywym zwierciadle bajki satyrycznej właściwie wszystkie aspekty życia społecznego współczesnej i radzieckiej Rosji. Począwszy od funkcjonowania organów państwa, policji, szkół, służby zdrowia, poprzez problemy społeczne: przestępczość, alkoholizm, nieposzanowanie prawa, głupotę i bierność społeczeństwa. Tuczko nie oszczędza środowisk kultury, naukowych, krytykuje również media. Wyśmiewa prezydenta, szamanów, Amerykanów, Żydów, pisarzy i intelektualistów. Uderzający jest brak jakichkolwiek zasad etycznych u bohaterów-szutów, pozbawionych współczucia i wyrzutów sumienia. Winni temu są rodzice (błędy wychowawcze), czasem geny (choroby psychiczne, predyspozycje), chociaż antypostaci z bajek Tuczkiwa ukształtowały przede wszystkim czasy oraz środowisko, w jakim żyły. Kluczowym momentem ewolucji społecznej jest proces transformacji i jego mechanizmy, kiedy zaistniała szansa wzbogacenia się. Dzięki pieniądзом władzę oraz wpływy zdobyli ludzie słabo wykształceni i pozbawieni moralnego kręgosłupa.

Pod względem artystycznym zbiór bajek Władimira Tuczkiwa prezentuje się oryginalnie. Ironiczna narracja wzbogacona została wieloma elementami komicznymi. Dominuje karnawałowa estetyka powagi-śmiechu. Patos przeplata się z komizmem, język literacki z językiem środowisk przestępczych i językiem specjalistycznym medycznym, wojskowym i prawniczym. Natomiast bohaterowie wywołują jednocześnie współczucie i dezaprobatę. Autor płynnie przechodzi od powagi do śmiechu, operując kontrastem i hiperbolą. Historie przedstawiane przez narratorka-szuta okazują się realistyczne jedynie na pozór. Wydarzenia i postaci są przejawskrawione, sytuacje absurdałne. Taki rodzaj fantastyki zgodny jest z formułą bajki obyczajowej. W niektórych tylko momentach w tekst wkrada się fantastyka baśniowa – kiedy, na przykład ożywa człowiek o dwóch głowach lub gdy narrator widzi ofiarę nekrofila kontaktującą się telepatycznie ze swoim oprawcą czy podróżuje wraz z bohaterem po alternatywnych światach, w jakie przenosi go szaman.

Na szczególną uwagę zasługuje bogactwo środków językowych zastosowanych przez Tuczkiwa. Za wyróżnik stylu należy uznać zamięłowanie do poetyckich metafor oraz omówień, często o charakterze komicznym. Na przykład, trumna w języku Tuczkiwa to „деревянный футляр стандартной конфигурации”, seks – „привычная песня праздника двух тел”, Żydzi – „господа чернорубашечники с трудом обнаруживающие рты в буйных зарослях непролазных бород” i wiele innych. Autor posługuje się wyszukаныmi epitetami, które wprowadzają nastrój powagi – „безвременная кончина, гангренеобразное загнивание, несокрушимый гуманизм, страсть сверкавшая на горизонте иступленными лезвиями омытых кровью ножей”. Innym równie często stosowanym w obszarze języka tekstu środkiem, są stylizacje językowe (na język naukowy, publicystyczny, archaiczny, slang itp.). Język narratorka dostosowany jest do fabuły konkretnej bajki. Przykładowo w bajce o nowym Nieczajewie autor używa archaizmów i stylu popularnonaukowego, w utworze o miłości Olega i Olgi narracja miejscami przybiera sentymentalny ton z harlequinowskiego romansu; w utworze *Остров свободы и счастья*, który porusza problemy związane z politycznym napięciem między Rosją a USA narracja poprowadzona została w manierze spikera telewizyjnych wiadomości, opowieści szamanów wystylizowano na język biblijny, itp.

Ponieważ bajki Tuczkiwa napisane zostały w estetyce prozy postmodernistycznej, określanej mianem „czemuchy”, nic dziwnego, że stosownie do pesymistycznej wizji świata, jaką przedstawiają, pełne są scen okrucieństwa, a narrator nie stroni od wulgaryzmów. Jednak sceny przemocy czy



seksu zawsze zostają obudowane kontekstem ironicznym lub komicznym. To właśnie czarny humor jest specjalnością Tuczkowa, czego próbę może stanowić fragment z bajki *Беспощадный зов крови*:

Затем мы перешли к частностям: к обсуждению способов сочления голов [...] Можно размещать головы рядом друг с другом, чтобы левое ухо одной соседствовало с правым ухом другой. А можно сделать так, чтобы одна родная смотрела вперед, а другая пришитая – назад. При этом соприкасаются будут затылки. Первый тип даблоида Николай называл салонной моделью, а второй боевой<sup>536</sup>.

O tym, że proza Władimira Tuczkowa obok rozrywki stanowi też wyzwanie intelektualne, świadczy nagromadzenie intertekstów, nie tylko z literatury, ale polityki oraz historii. Adekwatnym przykładem jest utwór *Истербитель*, będący skondensowaną parodią najważniejszych powieści Fiodora Dostojewskiego. Bohater tej bajki – Lew, słyszy we śnie głos nakazujący mu propagowanie powieści rosyjskiego klasyka. Kreśli jej współczesną wersję, by była łatwiej przyswajalna przez amerykańskie społeczeństwo. Następnie, już jako zmanierowany bogacz szuka ocalenia w miłości do upadłej kobiety – Nastii. Wraz z kochanką odkrywają zbrodniczą pasję, jaką są zabójstwa klientów Nastii oraz upodobanie do nekrofilii. Narrator osobiście poznaje Lwa i jego partnerkę, odnosi się do nich z obawą i jednocześnie z respektem. Dzięki sugestywnym opisom jego uczucia są dla czytelnika łatwo rozpoznawalne. Utwór można przyrównać do literackiej łamigłówki, wymagającej identyfikacji cytatów z wielu źródeł jednocześnie, a w rezultacie odbiorca może czuć się dezorientowany brakiem jednoznacznego rozwiązania.

Utwory Władimira Tuczkowa zawierają wszystkie gatunkowe wyznaczniki bajki obyczajowo-satyrycznej (funkcja, bohaterowie i przestrzeń zaczerpnięci z realnego życia, komizm, satyryczny ogląd rzeczywistości, nieprawdopodobieństwo, ludyczność), ale nie są homogeniczne pod względem stosowanych w nich środków artystycznych. Autor korzysta z wielu dostępnych rozwiązań formalnych zaczerpniętych z innych gatunków (powieść szkatułkowa, nowela, opowieść grozy, publicystyka) dlatego możemy mówić o ich synkretycznej budowie. Jest to zresztą cecha charakterystyczna dla utworów literatury współczesnej – postmodernistycznej, podobnie jak element gry z czytelnikiem. Władimir Tuczkwow stara się angażować uwagę i wiedzę potencjalnego czytelnika poprzez różnorakie strategie np., wprowadzenie do tekstów elementu tekstu użytkowego (aneks zawierający imiona ofiar, które zostały zabite przez jednego z bohaterów, fragmenty reklam), zastosowanie oryginalnych technik narracyjnych (opowieści szamana oddają rytm i charakter mowy człowieka będącego w transie) i wreszcie mistyfikacje.

Bajkowa twórczość Władimira Tuczkowa obejmuje takie gatunki jak anegdota, bajka polityczna, bajka satyryczno-obyczajowa. Za cechą wyróżniającą jego pisarstwo można uznać obecność narratora-szuta i związaną z tym pseudooralność prozy. Autor nie tylko posługuje się techniką skazu, ale przy pomocy mistyfikacji tworzy fikcyjną sytuację opowiadania. Narrator Tuczkowa, podobnie jak ludowi bajarze dostosowuje sposób mówienia do treści i charakteru bajki. Z punktu widzenia ewolucji bajki literackiej najbardziej znaczący wydaje się fakt, iż Tuczkwow w minimalnym stopniu wykorzystuje znane bajkowe wątki, rozpoznawalne schematy fabularne i motywy. Jego utwory są oryginalne, autorskie i współczesne, wzbogacone o intrygę i sensację na miarę potrzeb oczekującego rozrywki czytelnika. Autor wypełnia ramy starożytnej konwencji nową treścią, bez uciekania się do oczywistych cytatów z rosyjskiego folkloru czy klasycznej baśni.

---

<sup>536</sup> В. Тучков, *Поющие...*, op. cit., s. 36.

#### 5.4. Satyra i baśń w zbiorze *Сказки для взрослых* Władimira Wojnowicza

Spośród pisarzy satyryków współczesnej Rosji szczególne miejsce zajmuje klasyk literackiej satyry Władimir Wojnowicz. Urodzony w 1932 roku w Duszanbe uchodzi za jednego z ważniejszych twórców trzeciej fali rosyjskiej emigracji. Jest nie tylko pisarzem, ale również malarzem, publicystą oraz felietonistą radiowym, autorem sztuk teatralnych, wierszy i tekstów piosenek. Przez długi czas w Rosji jego najważniejsze utwory ukazywały się wyłącznie w samizdacie, dopiero w czasach pierestrojki mogły zaistnieć oficjalnie na rynku czytelnictwa. Natomiast na Zachodzie nazwisko Władimira Wojnowicza znane było już w latach 70. XX wieku, kiedy w Paryżu wydano jego najsłynniejszą powieść satyryczną *Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина*<sup>537</sup> (*Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина*, 1975) oraz kontynuację losów bohatera pod tytułem *Кандидат на престол* (*Кандидат на престол*, 1979). Warto dodać, że choć książka o przygodach Iwana Czonkina nie była debiutem pisarza, to jednak stała się przełomowa dla dalszej jego twórczości. Andrzej Drawicz określił powieść o losach Czonkina jako baśń buffo, w której zrealizowały się najważniejsze cechy pisarstwa Władimira Wojnowicza, czyli doskonały słuch językowy połączony z naturalnym, spontanicznym humorem i wycuciem ludowej tradycji<sup>538</sup>. Postać radzieckiego Szwejka ujęła czytelników na całym świecie i bohater ten cieszy się po dziś dzień ogromną popularnością nie tylko w Rosji. Niestety, obszerna twórczość pisarza wciąż pozostaje w cieniu przygód zaradnego *Iwanuszki*, co poświadcza także Aleksandra Zywert autorka obszernej monografii *Писарство Владимира Войновича*<sup>539</sup>.

Mimo upływu czasu, Wojnowicz nie został zapomniany, choć z pewnością wszystkie jego utwory nie trafią na listy bestsellerów. Sądząc po najnowszych wywiadach, konferencjach on-line, czy internetowych czatach zdecydowanej większości kojarzy się on tylko z postacią Iwana Czonkina i prawdopodobnie ta powieść zachowa się w ich pamięci<sup>540</sup>.

Nie będąc autorem współczesnych bestsellerów i pozostając nieczułym na wpływy postmodernistycznej estetyki Władimir Wojnowicz ma jednak swoje stałe, znaczące miejsce w kulturze rosyjskiej<sup>541</sup>. Doświadczenie życia w emigracji (1980-1990) na Zachodzie Europy i w USA ugruntowały poglądy polityczne Władimira Wojnowicza, które do dziś pozostają niezmiennie demokratyczne i okcydentalistyczne. Jego twórczość dowodzi, że wolność jednostki, swoboda myśli i wyborów to wartości dla pisarza najważniejsze. Andrzej Dudek pisze: „Autor *Zamyśłu* deklaruje się jako zwolennik postawy indywidualistycznej, opartej na prymacie poszanowania praw jednostki, jej wolności i równocześnie ponoszenia jednostkowej

<sup>537</sup> В. Войнович, *Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина*, Париж 1975. Wcześniej w 1969 roku we Frankfurcie nad Menem ukazały się fragmenty powieści w czasopiśmie „Грани” nr 72. W Polsce najsłynniejsza powieść Wojnowicza została wydana po raz pierwszy w 1984 roku.

<sup>538</sup> A. Drawicz, *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, Warszawa 2007, s. 558.

<sup>539</sup> A. Zywert, *Писарство Владимира Войновича*, Poznań 2012.

<sup>540</sup> Tamże, s. 387.

<sup>541</sup> Świadczą o tym liczne wyróżnienia, między innymi nagroda „Triumpf” (1996 rok) oraz Nagroda Federacji Rosyjskiej (2000) za powieść *Монументальная пропаганда* (*Монументальная пропаганда*). W 2007 roku Władimir Wojnowicz napisał trzecią część przygód Iwana Czonkina pod tytułem *Перемещенное лицо*, która tym razem przeszła jednak bez większego echa. Oprócz sławnej trylogii pisarz posiada w swoim dorobku między innymi opowieść *Иванькиада, или Рассказ о вселении писателя Войновича в новую квартиру* opartą na osobistych doświadczeniach pisarza, głośną antyutopię *Москва 2042* (1986) oraz powieść autobiograficzną *Автопортрет. Роман моей жизни* (2010). Warto wspomnieć, że Władimir Wojnowicz jest również autorem radzieckiego hitu – piosenki o kosmonautach *Четырнадцать минут до старта* (1960) oraz jednej z wersji hymnu rosyjskiego przyjętej do oficjalnego konkursu (2000). A. Белкин, *Воинствующий Войнович*. Źródło internetowe: <https://www.stihi.ru/2012/09/08/9367> (10.10.2015). Tekst hymnu można również znaleźć w internecie. Źródło: <http://vladimir-voynovich.ru/gimn-rossijskoj-federacii/> (10.10.2015).

odpowiedzialności za swój los<sup>542</sup>. Dlatego pisarz nie mógł znaleźć sobie miejsca w totalitarnej rzeczywistości ZSRR, ale nie jest mu także po drodze z nacjonalistami (słynna stała się jego literacka polemika z Aleksandrem Sołżenicynem w powieści *Портрет на фоне мифа*). W związku ze swoim prozachodnim światopoglądem wpisuje się w ideową walkę słowianofilów z okcydentalistami<sup>543</sup>, w związku z czym bywa również oskarżany o nihilizm patriotyczny. W dyskusjach zawsze broni Europy-Zachodu, która według niego jest ostoją demokratycznych wartości i stoi na straży praw człowieka. W wolności, jego zdaniem, rodzi się dobrobyt i poczucie bezpieczeństwa: „(...) Не бывает так, что свободы нет, зато есть колбаса. Не бывает колбасы без свободы! Там где свобода, там и колбаса, и чистые дороги, и соблюдение законов”<sup>544</sup>. Pisarz powrócił z rodziną do Rosji w 1990 roku, kiedy po prawie dziesięciu latach tułaczki przywrócono mu rosyjskie obywatelstwo. Mieszka w Moskwie.

Pisarskiego *credo* Wojnowicza można się dopatrzeć w epitecie „opisywacz”, jakim sam siebie obdarza podkreślając, że nie realizuje misji naprawiacza świata, ani nauczyciela<sup>545</sup>. Jego cel można by jednak zdefiniować inaczej – jest nim demaskacja zjawisk i ludzkich charakterów, a tym samym uświadamianie czytelnikowi prawdziwego oblicza rzeczywistości. „Literatura nie powinna uczyć nas jak należy żyć, powinna natomiast uczyć nas myśleć” – powie w wywiadzie udzielonym „Tygodnikowi Powszechnemu” w 1974 roku<sup>546</sup>. Ponieważ ów zamiar odpowiada w pełni tym funkcjom, jakie winna spełniać satyra literacka, można śmiało nazwać Władimira Wojnowicza kontynuatorem tradycji wielkich rosyjskich satyryków; Aleksandra Radiszczewa, Michaiła Sałtykowa-Szczedrina i Mikołaja Gogola. Potwierdzają to także słowa autora, który jest świadomy swoich celów i założeń estetycznych:

Надо иметь в виду, что я сатирик. Сатирик отличается от писателей работающих в других жанрах, тем, что он концентрирует свое внимание на теневых сторонах жизни и негативных тенденциях. Он больше заостряет существующие проблемы и даже доходит до крайностей. Без этого никакой сатиры быть не может<sup>547</sup>.

Śmiałość Władimira Wojnowicza w kreowaniu satyrycznych obrazów oraz jego bezkompromisowa krytyka wywołuje oburzenie różnych środowisk<sup>548</sup>. Autor ukazuje w krzywym zwierciadle czasy i bohaterów wojny ojczyźnianej, szarga „świętą” komunistyczną ideologię, imiona pierwszych sekretarzy partii, wyśmiewa obłudę władzy i wszechobecne systemowe zakłamanie, portretuje absurdy życia społecznego oraz przywary *homo sovietucusa*. Robi to w sposób niezwykle zajmujący, pozbawiony przy tym patosu i moralizatorstwa. W programie telewizyjnym „Временно доступен” pisarz podkreśla, że był wielokrotnie oskarżany o wrogość wobec ludu rosyjskiego (антинародность) ze względu na krytykę nie tylko władzy, ale i prostych ludzi. W odpowiedzi na zarzut, że nawet Szczedrin i Gogol nie śmieli „podnosić ręki” na lud rosyjski, Wojnowicz

<sup>542</sup> A. Dudek, *Władimira Wojnowicz odkrywanie zamysłu, czyli „życie jakie jest”*, [w:] *Realiści i postmoderniści*, red. Lucjan Suchanek, Kraków 1997, s. 119.

<sup>543</sup> Tamże, s. 119.

<sup>544</sup> Cytat pochodzi z wywiadu przeprowadzonego przez dziennikarzy podczas konferencji prasowej w wydawnictwie „Eksmo” w związku z promocją książki Władimira Wojnowicza *Автопортрет. Роман моей жизни*. Źródło internetowe: <http://thebestphotos.ru/01/02/2010/v-svet-vy-hodit-novy-j-roman-vvojnovicha/> (23.02.2013).

<sup>545</sup> A. Zywert, *Bajkowy świat Władimira Wojnowicza*, [w:] *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XI-XXI wieku*, pod red. I. Rzepnikowskiej, Toruń 2009, s. 216.

<sup>546</sup> G. Przebinda, J. Smaga, *Kto jest kim w Rosji po 1917 roku. Leksykon*, Kraków 2000, s. 317.

<sup>547</sup> В. Войнович, *Я все эти годы жил надеждой*, [wywiad], „Юность” 1988, nr 10, s. 82-82. Cytuję za: A. Zywert, *Pisarstwo...*, op. cit., s. 20.

<sup>548</sup> Na przykład kombatanckich (za szarganie imienia żołnierzy Armii Czerwonej), politycznych (otwarcie mówi o tym, że Rosja daleka jest od demokracji, a Putin jest władcą autorytarnym), konserwatywnych (skrajny okcydentalizm) oraz literackich (krytykuje Aleksandra Sołżenicyna, Aleksandra Prochanowa i wielu innych).

odpowiedział: „Народ заслуживает сатиры и сатирического отображения”<sup>549</sup>. Tymi słowami pisarz podkreśla wartość satyry, która jest *śmiechem* gorzkim, lecz pożądanym, bo otwierającym oczy.

Co znamienne, Naum Lejderman i Mark Lipowiecki przedstawiają Władimira Wojnowicza właśnie jako artystę wiernego estetyce i przesłaniu karnawału<sup>550</sup>. Świadczą o tym między innymi, zamiłowanie do hiperbolizacji zjawisk, absurdalnego humoru, groteskowe postaci, liczne cytaty z folkloru rosyjskiego oraz wybór uprawianych gatunków literackich (powieść-anegdota, antyutopia, bajka). Słowa samego autora zdają się potwierdzać to spostrzeżenie. W wywiadzie z Tatianą Bek na pytanie o (r)ewolucję twórczości autor odpowiada następująco:

– И все же как ты смог столь резко вырлиться к сатире, иронии, фантастике, к "гротескному реализму", как сказал бы Бахтин?

– Специально я никуда не вырливался. Я развивался. Развивался, но мой взгляд на жизнь становился все более горьким. Чем дальше, тем больше замечал я в жизни те страшные вещи, которые не видел раньше. К тому же и сама действительность становилась на глазах все более гротесковой. Я часто так говорю: это не я сапирик, а действительность сатирична и гротескна. И придумана кем-то, а не мной. Я же недаром писал в "Иванькиаде", что автором этой истории следует считать не меня, а Иванько и его компанию<sup>551</sup>.

A zatem pisarza wyczulonego na społeczną i dziejową niesprawiedliwość zmusza do sięgnięcia po satyrę absurda i rzeczywistość, o której nie można opowiedzieć w inny sposób, jak przy pomocy oczyszczającego śmiechu. Kontynuując tę myśl, można dojść również do wniosku, że im bardziej okrutne i gorzkie są ludzkie doświadczenia, tym częściej artyści wszystkich sztuk sięgają po gatunki, pozwalające mówić o rzeczywistości w sposób lakoniczny, dobitny i zarazem artystycznie upośredniony.

Bajki satyryczne Władimira Wojnowicza chronologicznie poprzedzają zbiory Dmitrija Wykowa oraz Władimira Tuczkowa prezentowane w niniejszym rozdziale. Mowa tu o siedmiu utworach: *Bajka o parostatku (Сказка о пароходe)*, *Bajka o niezadowolonym (Сказка о недовольном)*, *Jesteśmy najlepsi (Мы лучшие всех)*, *Druga bajka o parostatku (Вторая сказка о пароходe)*, *Nowa bajka o gołym królu (Новая сказка о голом короле)*, *Bajka o głupim Galileuszu (Сказка о глупом Галилее)*, *Trzecia bajka o parostatku (Третья сказка о пароходe)*. Bajki powstawały w latach 1989-1991 i zostały zaprezentowane po raz pierwszy na antenie radia Swoboda. W formie książkowej ukazały się w 1997 roku pod tytułem *Сказки для взрослых*<sup>552</sup>, a w 2009 roku te same utwory zostały wydane w formie audiobooka. Bajki były publikowane jeszcze kilkakrotnie, w roku 2010 w zbiorze zatytułowanym *Сказка о глупом Галилее*<sup>553</sup> oraz w 2012 roku z okazji osiemdziesiątych urodzin pisarza. Jubileuszowy album-książka z reprodukcjami jego prac malarskich oraz bajkami, prozą i wierszami został zatytułowany *Альбом. Сказки. Стихи на полях*<sup>554</sup>.

<sup>549</sup> Program miał swoją premierę na antenie telewizji ТВ Цетр (23.09.2013). Można go również obejrzeć w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=ijnosQ6xuZg> (10.10.2015).

<sup>550</sup> Н. Лейдерман, М. Липовесцкий, *Современная русская литература 1950-1990-е годы*, t. 2, Москва 2006, s. 167.

<sup>551</sup> В. Войнович, *Из русской литературы я не уезжал никуда*, беседа вела Татьяна Бек, [w:] *Антисоветский Советский Союз*, Москва 2002. Źródło internetowe: [http://www.e-reading.club/chapter.php/11799/96/Voiinovich\\_-\\_Antisovetskii\\_Sovetskii\\_Soyuz.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/11799/96/Voiinovich_-_Antisovetskii_Sovetskii_Soyuz.html) (23.03.2013).

<sup>552</sup> В. Войнович, *Сказки для взрослых*, Москва 1997.

<sup>553</sup> W skład zbioru weszły nie tylko bajki pisarza, ale również felietony, wiersze, teksty piosenek oraz dramat.

<sup>554</sup> В. Войнович, *Альбом. Сказки. Стихи на полях*, Москва 2012. Cytat pochodzi od wydawcy, umieszczony został na okładce książki.

Łatwo zauważyć, iż próba zwrócenia uwagi na bajkową twórczość Wojnowicza koresponduje z analizowanym przeze mnie zjawiskiem renesansu bajki. Wydawcy założyli zapewne, iż taki wybór przyciągnie uwagę czytelników. Jednakże poza faktem istnienia na rynku wydawniczym, jest jednak kilka innych powodów, dla których postanowiłam przyjrzeć się bliżej bajkom Wojnowicza. Pierwszym z nich są okoliczności powstania. Za czasową granicę badanego przeze mnie zjawiska renesansu bajki przyjęłam datę 1991 – czyli moment upadku ZSRR i początek gospodarki wolnorynkowej. Jest to okres przełomowy z perspektywy historycznej, kulturalnej oraz społecznej – koniec pewnej epoki. Bajki Wojnowicza to świadectwo tamtych dni i próba diagnozy ówczesnej sytuacji. Drugim powodem zainteresowania *Bajkami dla dorosłych* jest pozycja autora w świecie literackim. I na koniec, utwory te stanowią frapujący materiał do badań literackich – komparatystycznych oraz strukturalnych. Jedynie na pozór tradycyjne oraz nieskomplikowane, w rzeczywistości wielowarstwowe, a pod względem formalnym oryginalne – są idealnym przykładem autorskiej inwencji i literackiego warsztatu.

Cykl bajek dla dorosłych Władimira Wojnowicza prezentuje się spójnie i jednocześnie różnorodnie. Wszystkie utwory łączy autorski zamysł przedstawienia historii ZSRR „w pigułce”. Agnieszka Zywert zauważa, że w alegorycznej formie ujmują one proces stopniowego i systematycznego wyniszczania kraju i ludzi przez ideologię, począwszy od wybuchu rewolucji październikowej, aż po czasy pierestrojki<sup>555</sup>. Poszczególne utwory w cyklu różnią się jednak fabułą i do pewnego stopnia formą. Trzy bajki o parostatku tworzą oś konstrukcyjną cyklu i traktują o podróży pasażerów statku zaczarowanego przez Karli Marli i Fryca Aniolka do bajkowej krainy Limonii. Statek (alegoria ZSRR) błąka się po morzu przez siedemdziesiąt lat. Pasażerowie mamieni obietnicami zawartymi w księdze *Kapitał* posłusznie wypełniają rozkazy kolejnych kapitanów. Po wielu latach podróży statek znajduje się w opłakanym stanie, pasażerom brakuje jedzenia i wody. Kiedy wreszcie przybliżają się do Wysp Owocowych (Фруктовые острова), to prawie u celu okazuje się, że z powodu lenistwa, głupoty oraz złych nawyków (złodziejstwo, zakłamanie, marnotrawstwo zasobów) nie są w stanie dotrzeć do mlekiem i miodem płynącej Limonii. Pesymistyczne zakończenie *Trzeciej bajki o parostatku* można odnieść do sytuacji, w jakiej znajduje się obecnie Rosja, która mimo upadku komunizmu nie zakosztowała demokracji i daleko jej do osiągnięcia zachodniego ładu. W kluczowym momencie obierania kursu politycznego Rosjanie nie byli w stanie powziąć prawidłowej decyzji:

Появились, откуда ни возьмись, радикалы всякие, экстремисты из трюмов на свет повылазили и диссиденты.

– Полный, – кричат, – вперед.

Супротив них выдвинулись стойкие карлисты-марлисты, патриоты и защитники принципов.

– Осади, – говорят, – назад.

Центристы говорят:

– Не будем ссориться, давайте сойдемся на компромиссе, будем стоять на месте.

Радикалы гнут свое, если дальше, мол, не пойдём, мы здесь все непременно потопнем. А карлисты-марлисты говорят:

– Лучше потопнем, но с принципами нашими не расстанемся и пройденному пути не изменим<sup>556</sup>.

<sup>555</sup> A. Zywert, *Bajkowy świat Władimira Wojnowicza...*, op. cit., s. 217.

<sup>556</sup> В. Войнович, *Третья сказка о пароходе*, [w:] *Сказка о глупом Галилее*, Москва 2010, s. 346.

Pozostałe cztery utwory z cyklu *Bajek dla dorosłych* dopełniają problematykę poruszoną w bajkach o parostatku, stanowiąc pogłębioną analizę wybranych aspektów codziennego życia w Związku Radzieckim. Na przykład *Bajka o niezadowolonym* to historia człowieka, który za swoje wieczne narzekanie zostaje ukarany przez „litościwe” państwo (zgodnie z systemem kar stosowanych w ZSRR – areszt, wyrok skazujący, obóz pracy, zsyłka).

Жил-был один человек и всегда чем-то был недоволен. Идет снег, ему не нравится – холодно. Светит солнышко, он недоволен, что жарко. Дождь идет, ему мокро. [...] Все равно всем недоволен, товарищеским нашим советам внимать не хочет, проявляет заносчивость, недоверие к коллективу, на путь исправления не становится. Пришлось применять более строгие меры. Арестовали его, судили, приговорили к расстрелу<sup>557</sup>.

Utwór utrzymany jest w lekkim, sarkastycznym tonie, choć traktuje o kwestiach tragicznych. Zasadniczy wpływ na odbiór i interpretację tego utworu zdaje się mieć ironiczny charakter narracji, będący nieodłącznym atrybutem pisarskiego stylu Władimira Wojnowicza. Narrator pozostaje jakoby zgodny z „oprawcami”, jednak wyczuwany dystans wobec tekstu, a także wiedza na temat historycznych realiów, jaką posiada czytelnik, sprawiają, że jego reakcja na opowieść narratora okazuje się całkiem odwrotna – w rezultacie czytelnik współczuje „niezadowolonemu” bohaterowi. Podejmująca podobny temat *Bajka o głupim Galileuszu* nawiązuje do praktyk KGB, która prześladowała obywateli metodami stosowanymi już przez Świętą Inkwizycję i podobnie jak kontrreformacyjna instytucja zwalczała wszelkie przejawy wolnomyślicielstwa. Fabuła i problematyka bajki opierają się na prostym skojarzeniu, iż los Galileusza podzieliło setki tysięcy represjonowanych w ZSRR uczonych i artystów. Na marginesie warto dodać, że w bajce o głupim Galileuszu występuje znany z bajek obyczajowych motyw niewiernej/złej żony, która donosi na swojego męża. Uwagę przykuwa także końcowa wypowiedź chłopca – bajkowy morał, de facto gorzka, życiowa prawda przeciwstawiająca odkrywcze myślenie praktycznej życiowej strategii:

– Что за глупая песенка! – закричал астроном. – Как же Галилея можно называть дуралеем, если он первый сказал, что Земля круглая и вертится! – А потому и дуралей, – объяснил мальчик. – Умный не тот, кто говорит первый. Умный тот, кто говорит вовремя.

С этими словами мальчик, вертя глобус, пошел дальше. А Галилей посмотрел ему вслед и заплакал. И подумал, что жизнь его прошла зря. Потому что, открыв много такого, чего люди раньше не знали, он только в конце жизни узнал истину, которую другие постигают в детстве<sup>558</sup>.

Natomiast traktująca o powszechnym w ZSRR zakłamaniu życia publicznego *Nowa bajka o gołym królu* odwołuje się do pierwowzoru Jana Christiana Andersena, jednak – w odróżnieniu od oryginalnej baśni – zakończenie nie pozostawia nadziei na zwycięstwo prawdy. W andersenowskiej bajce *Nowe szaty cesarza* dziecko okrzykiem „król jest nagi” demaskuje kłamstwo, a morał można zawrzeć w słowach, że prawda zawsze wyjdzie na jaw. W wersji Wojnowicza chłopiec za obnażenie kłamstwa zostaje ukarany, a prawdzie nikt nie daje wiary. Autor w zawołowanej formie zadaje niewygodne pytania: gdzie byliście obywatele, kiedy zamykano w więzieniach waszych współziomków mówiących prawdę o rzeczywistości? Dlaczego wierzyliście w kłamstwa, choć rozsądek podpowiadał inaczej? A kiedy już można było mówić prawdę, to dlaczego nic z tą możliwością nie uczyniliście?

<sup>557</sup> В. Войнович, *Сказка о недовольном*, [w:] *Сказка о глупом...*, op. cit., s. 378.

<sup>558</sup> В. Войнович, *Сказка о глупом Галилее*, [w:] *Сказка о глупом...*, op. cit., s. 367 [podkreślenie – P. W.-W.]

I w końcu, *Мы лучшие всех* to utwór, który formą wyróżnia się spośród pozostałych, gdyż przypomina spowiedź zbiorowego narratora. Władimir Wojnowicz rekonstruuje sposób myślenia obywatela radzieckiego, krytykuje łatwość, z jaką przystosowywał się do aktualnej sytuacji i podatność na propagandę, wskazując jednocześnie, że ciężar odpowiedzialności za historię spoczywa również na „nas” – zwykłych obywatelach ZSRR.

Oprócz tematyki skupionej wokół historii Związku Radzieckiego utwory cyklu łączy osoba narratora. Zgodnie z konwencją gatunkową bajki satyrycznej oraz przeznaczeniem utworów jest to opowiadacz aktywny, wyraźnie wyłaniający się z tekstu, trzecioosobowy lub pierwszoosobowy (my). Agnieszka Zywert zauważa, że opowiadacz Władimira Wojnowicza posiada wyrazistą osobowość, co wpływa znacząco na odbiór utworów<sup>559</sup>. Nie moralizuje, ogranicza się do prezentacji faktów, tym samym wymaga od czytelnika zaangażowania i myślenia<sup>560</sup>. Wojnowiczowski narrator posługuje się formułami i zwrotami do adresata charakterystycznymi dla bazarzy, co nadaje wypowiedzi gawędziarski ton. Należy pamiętać, że bajki były pisane z myślą o słuchowisku, więc forma nawiązująca do ludowego rosyjskiego skazu jest tym bardziej na miejscu. Język narracji musi być klarowny i zrozumiały, ale nie prostacki, za to barwny i dowcipny, dzięki nagromadzeniu ludowych powiedzonek („в семье не без урода, всюду уж тишь да гладь”), potocznych wyrażen („бац ему мокрыми кальсонами по мордасам, ты, мол, мне баки не заливай”) i radzieckich sloganów („Будем поступать, как нам подсказывает наша теория. А теория говорит, что надо сначала теоретически все рассчитать, а потом уже практически внедрить в практику”<sup>561</sup>). Autor nie stroni od neologizmów oraz językowych kalamburów. Świetnym przykładem będą chociażby imiona złych czarowników Карли-Марли (Karol Marks) i Фриц Ангелочек (Friedrich Engels), a także żartobliwe wyrażenia jak: лощии-шмоции, Галилей Дуралей i itp.

Do tradycji bajania odsyłają także środki artystyczne zaczerpnięte z języka rosyjskiego folkloru; słowotwórcze (zdrobnienia, zgrubienia) i składniowe (powtórzenia, inwersja) oraz formuły charakterystyczne dla bajki ludowej. Ilustracją powyższych spostrzeżeń niechaj posłużą przytoczone poniżej cytaty:

Здравствуйте, детки большие и маленькие, молодые и старенькие. Мы начнем эту сказку сначала про волшебный, один пароход. Вместе с ним отойдем от причала, ну, а там – куда бог заведет. И так, в некотором царстве, в некотором государстве был некоторый пароход. Ветхий был пароходишко, ходил по малокаботажным маршрутам из порта А в порт Б и обратно [...]<sup>562</sup>.

w innym miejscu:

Выросла кукуруза большая-пребольшая. Такая большая, что сквозь нее уже никакого и горизонта не видно<sup>563</sup>.

Kluczowe znaczenie dla interpretacji *Bajek dla dorosłych* ma zmienny charakter narracji. Opowiadacz zbiorowy występuje naprzemiennie z trzecioosobowym zarówno w granicach jednego utworu jak i całego zbioru. Użycie zaimka „my” i czasowników w formie pierwszej osoby liczby mnogiej sugeruje, że narrator identyfikuje się nie tylko z bohaterami swoich bajek, ale jednocześnie z ich adresatami. Taka sytuacja występuje na przykład w utworze *Мы лучшие всех*.

<sup>559</sup> A. Zywert, *Bajkowy świat Władimira Wojnowicza...*, op. cit., s. 221.

<sup>560</sup> O ile, na przykład, w bajkach Dmitrija Bykowa w identyfikacji pierwowzorów bohaterów i wydarzeń pomaga znacznie autorski komentarz, o tyle w cyklu Władimira Wojnowicza czytelnik/słuchacz musi polegać wyłącznie na swojej wiedzy.

<sup>561</sup> В. Войнович, *Третья сказка о пароходе*, [w:] *Сказка о глумом...*, op. cit., s. 349.

<sup>562</sup> Tamże, s. 324 [podkreślenie – P. W.-W.].

<sup>563</sup> Tamże, s. 327 [podkreślenie – P. W.-W.].

В некотором царстве, в некотором государстве жили-были мы, и мы были лучше всех. Вернее, сначала мы были такие, как все. Вечером ложились, утром вставали, весной сеяли, осенью собирали, зиму на печи проводили, детей зачинали.

Но однажды мы решили, что мы лучше всех. Скинули царя, поставили председателя, стало у нас не царство, а председательство.

Председатель согнал нас на митинг: "Отныне, – говорит, – товарищи, мы лучше всех. Кто за? Кто против? Кто воздержался?"<sup>564</sup>.

Zastosowanie narratora pierwszoosobowego w liczbie mnogiej jest zabiegiem retorycznym często spotykanym w publicznych przemowach o politycznym, religijnym czy społecznym charakterze, gdy orator chce wzbudzić w słuchaczach poczucie wspólnoty i współodpowiedzialności, zaapelować do sumień. Dlatego nie będzie przesadą stwierdzenie, że jeśli w swoich bajkach Wojnowicz poddaje krytyce wydarzenia, które miały miejsce w przeszłości lub demaskuje negatywne cechy przywódców używając zaimka „my”, to zarówno czytelnik, narrator jak i autor mogą czuć się współwinni oraz współodpowiedzialni za przedstawioną sytuację. W tym sensie cały tom *Bajek dla dorosłych* Wojnowicza jawi się jako forma literackiego rachunku sumienia, rozliczenia z przeszłością. Natomiast dla czytelnika może stać się impulsem do przeżycia „katharsis”<sup>565</sup> i oswojenia traumy przeszłości, z którą każdy obywatel ZSRR musi się sam zmierzyć.

Tym, co zapewne wyróżnia cykl bajek Wojnowicza na tle innych bajek satyrycznych pod względem formalnym jest połączenie cech gatunkowych baśni i satyry. Warto jednak odnotować, że szczególnie właściwość ta dotyczy trzech bajek o parostatku. Gdyby zechcieć precyzyjnie określić gatunek owej „mini trylogii” zamiast określenia bajka satyryczna należało by użyć sformułowania baśń satyryczna. Jest to połączenie niecodzienne (z definicji klasyczną baśń cechuje powaga, śmiech satyryczny jest jej obcy), aczkolwiek spotykane wcześniej w literaturze rosyjskiej np. dramatach-bajkach Jewgienija Szwarca. Z baśni Władimir Wojnowicz zapożycza niektóre elementy struktury, jak sytuację wyjściową, funkcję szkody lub braku (porwanie statku przez piratów), motyw drogi połączonej z pokonywaniem przeszkód, obietnicę nagrody i inne. Baśniowe są również potrojenia (trzy bajki o parostatku, trzy razy pasażerom statku przybywają z pomocą mieszkańcy Wysp Owocowych), chronotop (miejsce i czas są niedookreślone, a pasażerowie statku płyną w kierunku bajkowego królestwa – Limonii), a w warstwie językowej formuły inicjalne oraz stałe baśniowe zwroty (в некотором царстве, в некотором государстве, жил-был один человек, скоро сказка сказывается, да не скоро делается itp.)

Najistotniejszą cechą formalną swoistą dla całego cyklu *Bajek dla dorosłych* Wojnowicza jest wykorzystanie alegorii podczas konstruowania bajkowej fabuły. Autor opiera fabułę na skonwencjonalizowanym obrazie tonącego statku, który uosabia państwo w kryzysie<sup>566</sup>. Statek jest więc alegorią ZSRR, a to przeniesienie znaczeń pociąga za sobą następne: kapitan, to pierwszy sekretarz, Limonia jest rajem obiecany przez komunistów, Wyspy Owocowe symbolizują dobrobyt państw zachodnich, natomiast sam rejs możemy rozumieć jako bieg historii. W pozostałych bajkach występuje podobna zależność: pod postacią Galileusza,

<sup>564</sup> В. Войнович, *Мы лучше всех*, [w:] *Сказка о глупом...*, op. cit., s. 380.

<sup>565</sup> Oczyszczającą moc satyry Władimira Wojnowicza dostrzega także Natalia Iwanowa. Patrz: Н. Иванова, *Слезы и смех Владимира Войновича*, [w:] *Владимир Войнович*, seria „Антология сатиры и юмора России XX века”, Москва 2002, s. 8.

<sup>566</sup> W *Słowniku terminów literackich* czytamy, iż obraz walczącego z falami okrętu to alegoria zagrożenia ojczyzny. Patrz: *Alegoria*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Kraków – Warszawa – Wrocław 2002, s. 23. W średniowieczu na przykład okręt symbolizował Kościół, który doprowadza dusze wiernych do niebiańskiego portu. Motyw płynącego po morzach okrętu wykorzystywany jest w sztuce nader często, warto wspomnieć chociażby biblijną arkę Noego czy „Statek szaleńców” – obraz Hieronima Boscha.



czy Niezadowolonego rozpoznajemy obywateli ZSRR, których spotkał taki sam los, jak bohaterów bajek, Święta Inkwizycja to KGB itd. Poddawane krytyce wydarzenia oraz postaci identyfikujemy dzięki zastosowaniu przez autora aluzji oraz na zasadzie analogii. Jest to cecha o tyle istotna, iż można by ją wyróżnić jaką jedną z charakterystycznych dla bajki współczesnej w ogóle. Wspomina o tym Krystyna Kuliczowska pisząc, iż aluzja, metafora i niedomówienie, to atrybuty nowoczesnej baśni. To dzięki tym środkom, dokonuje się proces wiązania tekstu ze współczesnością danego kraju<sup>567</sup>. Dla zobrazowania sposobu w jaki pisarz posługuje się aluzją, warto przytoczyć cytat będący fragmentem jednej z piosenek wplecionej w treść bajki o parostatku. Opowiada ona o kapitanach, czyli *de facto* pierwszych sekretarzach partii komunistycznej. Odpowiednio dobrane określenia pomagają nam w zidentyfikowaniu postaci.

Мы все плывем, но все не там,  
Где надо по расчетам...  
Был умный первый капитан,  
Второй был идиотом.  
А третий был волюнтарист,  
Четвертый был мемуарист.  
Кем были пятый и шестой  
*Чего они хотели,*  
Увы, ни тот и ни другой  
поведать не успели...  
Так как нам быть?  
Куда нам плыть?  
По-прежнему неясно.  
Зато об этом говорить  
Теперь мы можем гласно<sup>568</sup>.

Czymże różni się zatem alegoryczny język Władimira Wojnowicza od np. ezopowego? Wydaje się, że różnica zawiera się w poziomie konkretyzacji. O ile Ezop czy Michaił Sałtykow-Szczedrin dążyli do uniwersalizacji przesłania, czy też unikali bezpośredniej krytyki z obawy przed cenzurą, o tyle współcześni satyrycy jak Władimir Wojnowicz lub Dmitrij Bykow odważnie nawiązują do konkretnych wydarzeń, zjawisk i osób, które dzięki aluzjom można dość łatwo rozszyfrować. Rezygnacja z uniwersalizmu na rzecz aktualnej problematyki wydaje się być posunięciem przemyślanym, odzwierciedlającym chęć komentowania przez współczesnych satyryków życia publicznego, poruszania tematów w ZSRR zakazanych oraz wyrażenia postawy kontestującej.

W budowaniu świata przedstawionego jako metafory historii Związku Radzieckiego istotną rolę odgrywa parodiowanie zwrotów i haseł propagandowych, pieśni oraz powiedzonek z czasów sowieckich. Jest to obok baśniowych formuł i języka folkloru element charakterystyczny dla Wojnowiczowskiej narracji. Sowiecka partyjna nowomowa, fragmenty mów pierwszych sekretarzy w wykonaniu kolejnych kapitanów statku, slogany, donosy i prostackie riposty pasażerów pozwalają oddać charakter tamtych lat i są istotnym źródłem budowania metaforycznego obrazu. Władimir Wojnowicz nieprzypadkowo wplata w teksty bajek piosenki, w czasach radzieckich będące nieodłącznym elementem propagandy. Czastuszki, agitki, pieśni patriotyczne i o przyjaźni

<sup>567</sup> K. Kuliczowska, *Fantastyka i metafora*, [w:] *Baśń i dziecko*, oprac. H. Skorbiszewska, Warszawa 1978, s. 55. Cytuję za: A. Zywert, *Bajkowy świat Władimira Wojnowicza...*, op. cit., s. 221.

<sup>568</sup> В. Войнович, *Первая сказка о пароходе*, [w:] *Сказка о глумом...*, op. cit., s. 329 [podkreślenie – P. W.-W.]. Pierwszy kapitan to Włodzimierz Ilicz Lenin, drugi Józef Stalin, za woluntarystę uchodzi Nikita Chruszczow krytykujący politykę Stalina, natomiast pamiętniki w trzech tomach (*Малая земля, Возрождение, Целина*) przypisywane są Leonidowi Breżniewowi.

sparodiowane przez Wojnowicza wywierają silny efekt komiczny i jednocześnie odsyłają nas do kultury ludowej. Iwona Papaj słusznie zauważa, że Władimir Wojnowicz posiada świadomość siły rytuałów językowych w państwie totalitarnym i z rozmysłem parodiuje „mowę reżimów”<sup>569</sup>, ale w bajkach dokonuje się także parodia fałszywego zwrotu ku ludowości, jaki w dzisiejszym odczuciu był lansowany w Związku Radzieckim<sup>570</sup>.

Konsekwencją budowania fabuły bajek satyrycznych w oparciu o metaforę jest wyraźna dwupłaszczyznowość utworów z cyklu *Bajki dla dorosłych* Władimira Wojnowicza. Na planie pierwszym mamy do czynienia z fabułą baśni, na drugim – z satyrą historyczną. Drugi plan identyfikujemy rozszyfrowując aluzje i w oparciu o znaczenie alegorii. Obie płaszczyzny przenikają się, chociaż okazuje się możliwe czytanie i czerpanie przyjemności z lektury tylko na poziomie fabuły. Tak robią na przykład dzieci – dla nich baśnie Wojnowicza, choć nie będą w pełni zrozumiałe, to pozostaną jednak sensowne. Trzeba jednak przyznać, że pomimo pozornego zwrotu do dziecięcego adresata bajki Władimira Wojnowicza, zresztą podobnie jak i Dmitrija Bykowa, przeznaczone są dla odbiorcy dorosłego, co zostało podkreślone w tytule cyklu.

Podsumowując, cykl bajek Władimira Wojnowicza *Сказки для взрослых* stanowi próbę ukazania historii Związku Radzieckiego w atrakcyjnej formie, która by przemówiła do współczesnego odbiorcy. W odróżnieniu od zbioru *Новые русские сказки* Dmitrija Bykowa utwory Władimira Wojnowicza nie podejmują wątków najbardziej aktualnych. Dotyczą wydarzeń minionych, nawiązują do bolesnych doświadczeń, niekiedy tragicznych ludzkich losów, a zatem w tym aspekcie mogą być traktowane jako przykład prozy rozrachunkowej. Lekka, dowcipna forma pozwala autorowi na dotarcie do czytelnika bez przybierania oskarżycielskiego tonu, którą to właściwość „śmiechu” Wojnowicza dostrzegła również Natalia Iwanowa:

Войнович умеет сам смеяться и знает, как заставить нас смеяться над миром и над самими собой. Но в его смехе никогда не присутствует агрессия насмешки и унижения. Войнович не диктует, как должны себя вести и как жить люди, он лишь показывает, как ужасен порядок, к которому мы притерпелись, как мы забавны и как это печально, если мы сами этого не видим. Он не учитель, и не пророк, он радуется вместе с читателем, он друг – читателя, но он не развлекает, а увлекает своим смехом с горькой подкладкой<sup>571</sup>.

Choć Władimir Wojnowicz nie moralizuje wprost, to poprzez demaskacyjną funkcję satyry dokonuje się krytyczna ocena wydarzeń historycznych i postaw społecznych, która dotyka wszystkich obywateli Rosji, a wcześniej ZSRR. Metaforyczność, aluzyjność oraz połączenie baśni i satyry to cechy wyróżniające bajki satyryczne Wojnowicza.

### 5.5. Bajki satyryczne innych autorów

Zaprezentowanie w niniejszym rozdziale współczesne bajki satyryczne to jedynie niewielki fragment całości. Gatunki satyryczne, a w szczególności bajka i anegdota polityczna zawsze cieszyły się w Rosji powodzeniem wśród pisarzy i dziennikarzy. Również obecnie to jeden z najbardziej produktywnych gatunków literatury *ultra-fiction*. Obok zaprezentowanych bajek Dmitrija Bykowa, Władimira Wojnowicza i Władimira Tuczkowa do tych gatunków sięga wielu pisarzy. Wśród nich warto wspomnieć chociażby Borysa Akunina (ur. 1956), a właściwie Grigorija Szałwowicza Czchartiszwili. Jest on czołową postacią rosyjskiej

<sup>569</sup> I. Papaj, *Rytuały językowe w satyrze Władimira Wojnowicza*, Kraków 2008, s. 193.

<sup>570</sup> Tamże, s. 187-188.

<sup>571</sup> Н. Ивановна, *Слезы и смех Владимира Войновича...*, op. cit., s. 8-9.

pop-literatury, z wykształcenia japonistą i tłumaczem, autorem cyklu powieściowego o przygodach detektywa z czasów carskiej Rosji – Erasta Fandorina. Pisarz znany jest z tworzenia w różnych gatunkach literackich. Ma na koncie kryminały, powieści historyczne i fantastyczne, serię „Жанры”<sup>572</sup>, dramaty oraz bajki. Publikuje pod kilkoma pseudonimami (Борис Акунин, Анна Борисова, Анатолий Брусникин) i własnym nazwiskiem. Sławę przyniosły mu cykle historycznych kryminałów i na tle tego dorobku satyryczne *Сказки для идиотов*<sup>573</sup> prezentują się skromnie, jako kolejna próba sił, o którą autor zapewne pokusił się na fali popularności gatunku pod koniec XX wieku. Jak można sądzić na podstawie recenzji, ustępują bajkom Dmitrija Bykowa, mimo łączących je podobieństw w zakresie formy (satyra) i tematyki (aktualne wydarzenia, znane postaci). Anton Dolin dość krytycznie ocenia cykl bajek Borysa Akunina:

Это ряд миниатюрных новелл о якобы современной жизни, с чуть смещенным в сторону псевдоидеалов прошлого столетия углом зрения, на темы газетных передовиц, и в самом деле, до прелести идиотических – о генеральном прокуроре, который не знает, как сказать супруге об измене с двумя загадочными прелестницами, или о новом Хаджи Мурате, по нелепой случайности захватившем больницу и благородном премьер-министре, готовом обменять себя на заложников [...] В общем, кому что нравится [...] Все это несерьезно и мило, малый объем и сипатичные картинки радуют взгляд; может и слава Богу, что мало – не хочется долго чувствовать себя идиотом<sup>574</sup>.

O bajkach Borysa Akunina wspomina również Jan Szenkman w artykule *О нас любимых на сон грядущий. Кто и зачем сочиняет новую русскую мифологию?* Krytyk podkreśla z kolei emocjonalność i pesymizm tekstów: „Под идиотами, что греха таить, политкорректный Акунин имеет в виду нас, грешных. Под сказкой – новую русскую реальность, от которой никуда не уйти”<sup>575</sup>. Obok Borysa Akunina Jan Szenkman wymienia również innych bajkopisarzy końca XX wieku – Władimira Tuczkowa, Dmitrija Bykowa, Marinę Wiszniewiecką i Ludmiłę Pietruszewską, Aleksandra Kabakowa i Dmitrija Stachowa. Ten ostatni jest autorem zbioru współczesnych bajek obyczajowych, nawiązujących do nowelistycznej tradycji zbioru *Баśni тысяча и одной нocy* oraz powieści opartej na motywach z rosyjskiego folkloru pod tytułem *История страданий бедолаги, или Семь путешествий Поло-винкина*. Utwory te weszły w skład publikacji pod tytułem *Сон в начале века*. Odznaczają się wysokim poziomem absurdu i poetyką snu oraz dużą dawką humoru („наполнены безудержным, безалаберным, сумашедшим весельем”<sup>576</sup>). Obraz rzeczywistości, który kryje się pod bajkową formą, jest jednak krytyczny i nie napawa optymizmem.

Podobne wnioski można wysunąć czytając popularne dziś blogi. Wspomnę chociażby o dwóch, na których autorzy umieszczają bajki polityczne i satyryczne. Pierwszy blog <http://political-fairy-tales.blogspot.com> prowadzi Natalia Kruczkowa, publikująca również na łamach portalu informacyjnego [www.vovremya.info](http://www.vovremya.info), gdzie prowadzi rubrykę „Сказка”. Autorka dokonuje daleko posuniętej transformacji motywów baśniowych *Красная шапочка*

<sup>572</sup> W serii ukazały się: *Детская книга для мальчиков, Штионский роман, Фантастика, Квест, Детская книга для девочек*.

<sup>573</sup> Б. Акунин, *Сказки для идиотов*, ГИФ, Москва 2000. Na cykl składa się osiem tekstów, na przykład: *Страсть и долг, Невольник чести, Спаситель отечества, Проблема 2000* itd.

<sup>574</sup> Антон Долин о первом издании «Сказок для идиотов», Радио Эхо Москвы, 2 мая 2000. Źródło internetowe: <http://www.echo.msk.ru/programs/books/1283/> (03.03.2015).

<sup>575</sup> Я. Шенкман, *О нас любимых на сон грядущий...*, op. cit. Źródło internetowe: [http://www.ng.ru/subject/2005-09-08/1\\_onas.html](http://www.ng.ru/subject/2005-09-08/1_onas.html) (10.10.2015).

<sup>576</sup> Д. Стахов, *Сон в начале века*, Олита, Москва 2004.

(политически корректная сказка), *Как колобок коалицию создавал* oraz korzysta z funkcjonujących w kulturze rosyjskiej i ukraińskiej cytatów *Ирония судьбы или с легким утабом*. Jej cel stanowi satyryczny komentarz bieżących wydarzeń politycznych. Gatunek bajki politycznej jest również licznie reprezentowany na stronie <http://funnypolitology.ucoz.com/publ/1>. Obok bajek satyrycznych o współczesnych politykach i działaczach społecznych na blogu, gdzie każdy może opublikować swój wpis, znajdziemy artykuły, komentarze i anegdoty. Blog, którego pomysłodawcą jest Igor Kołochin nosi nazwę sugerującą tematykę wpisów i krytyczny stosunek do władzy – „Энциклопедия хулиганствующего политолога”.

Sprzeciw wobec systemu można uznać za znak rozpoznawczy innego współczesnego bajkopisarza – Dmitrija Gajduka, autora między innymi zbiorów bajek: *Растаманские сказки*<sup>577</sup> *Сказки народов мира* (2009) oraz projektu *Энциклопедия конопли* (2000). Jest to niewątpliwie postać reprezentująca literacki underground (niszowe nakłady, samizdat), znana przede wszystkim społeczności internetowej oraz w środowisku rosyjskich rastafarian. Dmitrij Gajduk (na zdjęciu siedzący w kucki siwobrody mężczyzna z długimi włosami) zajmuje się zbieraniem współczesnego folkloru, tyle że w odróżnieniu od tradycyjnych folklorystów penetruje głównie grupy rosyjskich rastafarian i pacyfistów<sup>578</sup>. Spisuje zasłyszane historie, niekiedy zajmuje się ich opowiadaniem, a następnie utrwalaniem w literackiej formie. Interesuje go także folklor afrykański i hinduski. Bajki w redakcji Dmitrija Gajduka oraz jego autorskie teksty nawiązują do buddyjskich koanów<sup>579</sup>, przesycone absurdem, estetyką snu (upojenia narkotykowego) podejmują problemy uniwersalne, tym samym odchodzą od tradycji bajki politycznej w stronę ludowej przypowieści<sup>580</sup>. Tematyka bajek Gajduka krąży wokół narkotyków (rastafarianie propagują zażywanie konopii indyjskich), autor chętnie przedstawia odmienne stany świadomości. Ze względu na charakterystyczny styl wypowiedzi (bywa, że pozbawiony logiki przyczynowo-skutkowej), Dmitrij Gajduk porównywany jest do Michaiła Zoszczenki<sup>581</sup>.

Interesującym choć kontrowersyjnym zjawiskiem z pogranicza literatury i współczesnego internetowego folkloru jest bajkowa twórczość „padonków” (ros. падонки) – społeczności internetowej skupionej wokół portalu [udaff.com](http://udaff.com). Członków subkultury jednocy chęć ucieczki od korporacyjnego, uporządkowanego świata w przestrzeń internetu, gdzie mogą wyrazić swoje poglądy bez cenzury i dać upust potrzebie tworzenia w wypracowanym przez siebie języku. Satyryczna twórczość padonków obejmuje różne gatunki, w tym bajki, z czym można się zapoznać

<sup>577</sup> Projekt *Растаманские сказки* został zapoczątkowany w 1995 roku. Pierwsza książka – *Серая книжка* ukazała się trzy lata później (nakład 200 egzemplarzy), następna – *Зеленая книжка* w 1999 roku (nakład 500 egzemplarzy). Część utworów krążyła w internecie, bądź drukowana była w czasopiśmie. *Новые растаманские сказки* obejmują lata 2000-2004. Szegółowe informacje o projekcie oraz wszystkie teksty Dmitrija Gajduka znajdują się na stronie internetowej pisarza: <http://www.rastamantales.com> (10.10.2015).

<sup>578</sup> Na stronie internetowej projektu znajduje się *expose* pisarza, w którym tłumaczy genezę projektu: „Благодатная нива фольклористики истоптана уже настолько, что, казалось бы, на ней не осталось свободных мест, куда не ступала бы нога жадных собирателей. Тем не менее, такие места существуют: стоит лишь сойти с торной тропы "национальных фольклорных традиций", и мы обнаружим, что вокруг нас существует бескрайнее море неисследованного народного творчества, в котором, между прочим, мы сами принимаем самое непосредственное участие, пересказывая анекдоты, телеги, сказки, слухи, что-то отбрасывая, что-то присочиняя, а что-то и вовсе придумывая на ходу. Немалую роль в этом процессе играет употребление психоактивных веществ – в частности, конопли. Любители этого растения образуют интернациональный псевдоэтнос с единой культурной традицией и чрезвычайно богатым фольклором, который до сих пор не изучался как отдельное явление”. Źródło internetowe: <http://www.rastamantales.com/skazki/content/predislovie> (10.10.2015).

<sup>579</sup> Według *Słownika języka polskiego* PWN „koan” to krótka opowieść oparta na paradoksie lub zawierająca jakieś szokujące stwierdzenie, zadawana adeptowi zen, aby w drodze medytacji dotarł do jej sedna.

<sup>580</sup> Jako źródło inspiracji obok buddyjskich koanów można również wskazać ludowe bajki obyczajowe podejmujące tematy egzystencjalne np. o doli i niedoli (sказки о горе и доле).

<sup>581</sup> И. Кукулин, «Тенета-98»: не конкурс, а фестиваль, „TextOnly” 1999, nr 2. Źródło internetowe: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue2/teneta.htm> (10.10.2015).

na stronie internetowej. Wśród cech charakterystycznych należy wymienić język – poddany daleko posuniętej deformacji (*Манифест Антиграматности*), pornograficzność tekstów (*Курвочка Ряба*), epatowanie wulgaryzmami i leksyką związaną z seksualnością. Bajki padonków powstają w formie prozatorskiej lub wierszowanej, często parodiują klasyczne teksty. Tematycznie bywają zróżnicowane, niektóre odnoszą się do bieżących informacji ze świata polityki i kultury, inne mają charakter typowo ludyczny – niczym tradycyjne czastuszki. Mimo niewątpliwej obsceniczności, należy docenić kreatywność członków ruchu przejawiającą się w produktywności słowotwórczej autorów „kreatifów”.

## 6. Współczesna rosyjska bajka zwierzęca

### 6.1. Wprowadzenie

*Twój los zależy od tego, kim jesteś i kogo spotkasz*<sup>582</sup>

Janina Abramowska

Rozważaniom genologicznym nad bajką zwierzęcą towarzyszy ogólna refleksja nad znaczeniem zwierzęcej symboliki w kulturze. Stała obecność motywów zwierzęcych w religiach świata, w ikonografii oraz twórczości ludowej obejmującej zarówno mity, jak i bajki, a następnie ich przetworzenie w literaturze i sztuce, ujawnia głęboko zakorzenione przywiązanie człowieka do zwierzęcia, zapewne związane z przynależnością do natury. Wiesław Przybyło w artykule *Kulturowa semantyka motywu zwierząt* sądzi, że właśnie w utożsamieniu się z substancją organiczną wyższego rzędu i ze wspólnym *locus originis* należy upatrywać źródeł popularności symboliki zwierzęcej<sup>583</sup>. W obrazach zwierząt nie tylko wyraża się prawda o pierwotnej, zwierzęcej stronie człowieczej natury, ale pełnią one rolę lustra, w którym ludzkość przeglądając się może lepiej zrozumieć złożoność i istotę człowieczeństwa.

Bajka zwierzęca to jeden z najstarszych i najbardziej skonwencjonalizowanych gatunków literackich pod względem wykorzystania symboliki zwierzęcej. Bazuje na wypracowanej przez wieki stereotypii, ale podobnie jak inne gatunki bajki podlega ewolucji, również w planie semantyki zwierzęcego symbolu. Ze względu na stałe miejsce w kulturze, jakie zajmuje szczególnie za sprawą twórczości dla dzieci (literatura, film animowany), zgłębianie właściwości i funkcji bajki zwierzęcej nie traci na znaczeniu. Prawdą jest, że w nieskomplikowanej formie aktualizuje niezwykle ważne dla humanistyki treści. O doniosłości badań nad tym gatunkiem dla współczesnego literaturoznawstwa, folklorystyki, antropologii, filozofii i innych dziedzin humanistyki świadczą mogą następujące słowa polskiej badaczki Katarzyny Wądołny-Tatar, autorki artykułu o poetyckich bajkach zwierzęcych krakowskiego poety Adama Wiedemanna<sup>584</sup>:

Bajka zwierzęca paradoksalnie znosi antynomię kultura-natura, za jej sprawą następuje pewna unifikacja świata ludzkiego i zwierzęcego. Bajka w przestrzeni jednego tekstu jednoczy oba światy, niweluje bariery egzystencjalne. Mówi się w niej w kategoriach zwierząt o człowieku, zwierzę funkcjonuje jako istota równa człowiekowi, zyskuje ludzki status (np. emocjonalny, intelektualny). Udziałem zwierząt staje się racjonalność, nie tylko zmysłowość, a życie w naturze i wyodrębnianie się z niej nie jest wyłącznie ludzkim wyborem<sup>585</sup>.

Z przytoczonych słów wynika, że zwierzę w bajce zwierzęcej podlega antropomorfizacji – uczłowieczeniu, ale jej dwuplanowość powoduje, że równocześnie na poziomie przesłania i sensu mamy do czynienia z zoomorfizacją człowieka. Zatem motto Janiny Abramowskiej *Twój los zależy od tego kim jesteś i kogo spotkasz*, tak silnie związane z ogólną logiką ludowej bajki zwierzęcej, opierającej się na schemacie spotkania i dialogu, można odnieść bezpośrednio do bohaterów zwierzęcych, a co najważniejsze, wyraża też prawdę o człowieku.

<sup>582</sup> J. Abramowska, *Polska bajka ezopowa*, Poznań 1991, s. 105.

<sup>583</sup> W. Przybyła, *Kulturowa semantyka motywu zwierząt*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 239.

<sup>584</sup> A. Wiedemann, *Bajki zwierzęce*, Wrocław 1997.

<sup>585</sup> K. Wądołny-Tatar, *Bajka Wiedemannowska (?)*, [w:] *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, pod red. V. Wróblewskiej, A. Mianeckiego, Toruń 2011, s. 265.

Warto również podkreślić zauważoną przez Konrada Górskiego w jego pracy *Zwierzę jako symbol literacki* wyjątkową skłonność symboliki zwierzęcej do moderacji i bogactwo form jakie w wyniku twórczych przekształceń przyjmuje<sup>586</sup>. Konwencjonalizacja symbolu zależy od formy sztuki, a w przypadku literatury, od wybranego gatunku. Ludowa bajka zwierzęca oraz bazująca na niej bajka ezopowa są przykładem gatunków o bardzo wysokim stopniu schematyzacji symboliki zwierzęcej, gdyż operują szeregiem prostych alegorii, za którymi kryją się przejrzyste, arbitralne sądy i zrationalizowane zależności<sup>587</sup>. Jednakże autorska, literacka bajka zwierzęca w odróżnieniu od bajki ludowej i ezopowej będzie się odznaczała skrajną indywidualizacją zwierzęcej metaforyki, co wyraźnie można zaobserwować w literaturze dwudziestowiecznej oraz najnowszej. By jednak zyskać właściwy punkt odniesienia dla rozważań nad ewolucją bajki zwierzęcej, warto zacząć od korzeni, czyli folkloru.

Badacz podejmujący się opisu i charakterystyki bajki zwierzęcej, czy to ludowej czy literackiej napotyka na wiele trudności. O ile struktura bajki magicznej została dogłębnie zanalizowana, a jej cechy jasno określone, podobnie wyodrębnienie bajki obyczajowej spośród innych tekstów folkloru nie nastęrcza specjalnych trudności, o tyle ludowa bajka zwierzęca nadal pozostaje gatunkiem stosunkowo słabo zbadanym. Przyczyn takiego stanu rzeczy jest kilka. Władimir Propp zaznacza, że problem przede wszystkim tkwi w kryteriach, gdyż ten gatunek wyodrębniony został spośród innych nie ze względu na strukturę, lecz bohatera. Najbardziej ogólna definicja ludowej zwierzęcej autorstwa rosyjskiego uczonego brzmi następująco: „Jako bajki zwierzęce będziemy traktować takie przekazy, w których głównym przedmiotem lub podmiotem narracji jest zwierzę<sup>588</sup>”. Nietrudno dostrzec jej nieprecyzyjność, szczególnie, że bohaterów zwierzęcych spotykamy zarówno w tekstach o strukturze odpowiadającej ludowej bajce magicznej (np. *Bajka o wilku i siedmiu kozłatkach*), jak też w bajkach satyryczno-obyczajowych (*Повесть о Ерше Ершовиче, Ком-бурмистр*) czy kumulatywnych (*Ренка, Колобок*). Ze względu na tak duże wewnętrzne zróżnicowanie w obrębie jednego gatunku, nie budzi zdziwienia pewna ogólnikowość oraz nierzadko, przypadkowość definicji, czy też relatywnie niewielka liczba podejmowanych prób opisu gatunku ludowej bajki zwierzęcej<sup>589</sup>. Jak dotąd najbardziej wnikliwie na gruncie rosyjskiej folklorystyki została ona przedstawiona w obszernej pracy Jewgienija Kostiučina *Типы и формы животного эпоса*<sup>590</sup>, który opierał się na spostrzeżeniach zachodnich folklorystów oraz Władimira Proppa i Walentyny Bachtinej<sup>591</sup>. Inaczej prezentuje się dorobek badawczy na temat literackiej bajki zwierzęcej (ros. басня), jednak opracowania tego typu dotyczą głównie badań nad twórczością konkretnych autorów: Ezopa, Jean'a de La Fonte'ina, Iwana Kryłowa, Ignacego Krasickiego czy Michaiła Sałtykowa-Szczedriny. Adrian Mianecki w artykule

<sup>586</sup> K. Górski, *Zwierzę jako symbol literacki*, [w:] tegoż, *Z historii i teorii literatury*, seria trzecia, Wrocław 1971, s. 150.

<sup>587</sup> W. Przybyła, *Kulturowa semantyka...*, op. cit., s. 244.

<sup>588</sup> W. Propp, *Nie tylko...*, op. cit., s.186.

<sup>589</sup> Propp poświęca jej niewiele miejsca w swoich publikacjach w odniesieniu na przykład do bajki magicznej. Aleksander Nikoforow w ogóle nie wyróżnia w swojej klasyfikacji gatunku bajek zwierzęcych jako takich, częściowo analizując je we fragmentach pracy poświęconych bajce łańcuskowej lub anegdotycznej. Wyróżnia natomiast gatunek bajki dziecięcej – „со специфически детским содержанием”, którą dzieli na podgatunki: bajki dramatyczne, bajki-zabawy, bajki alegoryczne o zwierzętach z morałem (басенная сказка). Patrz: А. Никифоров, *Сказка и сказочник*, Москва 2008, s. 31. Epos zwierzęcy w zasadzie nie zaprzęta uwagi również innego sławnego badacza folkloru – Elizeara Mieletińskiego.

<sup>590</sup> Е. Костюхин, *Типы и формы животного эпоса*, Москва 1987, s. 269.

<sup>591</sup> Badaczka i folklorystka jest autorką pracy poświęconej fantastyce w eposie zwierzęcym. В. Бахтина, *Эстетическая функция народной фантастики. Наблюдения над русской народной сказкой о животных*, Издательство Саратовского Университета, 1972.

Z polskich studiów nad ludową bajką zwierzęcą<sup>592</sup> wspomina o tej uderzającej dysproporcji pomiędzy ilością studiów nad ludową bajką zwierzęcą, a pracami naukowymi poświęconymi zwierzętom w kulturze (np. zwierzęta w wierzeniach ludowych) i tymi, poświęconymi bajce literackiej.

Nie ulega jednak wątpliwości, że rozważania na temat genologii literackiej bajki zwierzęcej muszą mieć swój początek w opisie ludowego eposu zwierzęcego, gdyż wzajemne oddziaływanie wywarło istotny wpływ na formę obu gatunków. Tymczasem ich rozgraniczenie stanowi zasadniczy problem dla naukowców do tego stopnia, że Władimir Propp wytyka mylne utożsamianie tych gatunków (ludowego eposu zwierzęcego i bajki ezopowej)<sup>593</sup>. Według autora *Morfologii bajki*, obok skomplikowanej genezy jest to jedna z głównych przyczyn słabego rozpoznania gatunku ludowej bajki zwierzęcej. Na mniejsze zainteresowanie badaczy może mieć wpływ również niska liczebność wątków reprezentujących w folklorze bajkę zwierzęcą<sup>594</sup>. W klasyfikacji Aarne-Thomsona bajki o zwierzętach zajmują pozycje wyłącznie od 1 do 299, to stosunkowo niewiele, jeśli na bajkę magiczną przypadają wątki od numeru 300 do 1199. Władimir Propp wspomina, że stanowią jedynie 10% wszystkich bajkowych wątków w folklorze rosyjskim<sup>595</sup>. W zbiorze bajek Aleksandra Afansjewa reprezentowane są ledwo przez 86 tekstów, z których najbardziej znane to: *Журавль и цапля, Колобок, Кот, петух и лиса, Медведь-липовая нога*<sup>596</sup>.

Opierając się na ogólnych stwierdzeniach Władimira Proppa i szczegółowych wnioskach Jewgienija Kostiučina oraz mając na uwadze ewolucję gatunku samej bajki, której wszystkie gatunki mają swoje źródło w folklorze, chciałabym wyodrębnić podstawowe cechy bajki zwierzęcej i dokonać podziału ludowych bajek zwierzęcych na podgatunki ze względu na genezę, funkcje, a także stosunek ludzi do świata zwierząt. Zestawienie takie umożliwi z kolei poprawną kwalifikację i rzeczową charakterystykę literackiej bajki zwierzęcej.

Bajki zwierzęce o strukturze bajki magicznej. Obrazy zwierząt i ich zachowań mają pochodzenie mitologiczne lub totemiczne, na przykład: ślub ze zwierzęciem, pożarcie człowieka przez zwierzę, wyjście z brzucha zwierzęcia, zwierzę jako magiczny pomocnik itp. Zwierzę w bajkach tego typu albo pełni rolę pomocnika człowieka (nie stanowi podmiotu działania), albo występuje w funkcji bohatera bajki magicznej np. *Bajka o trzech świnkach, O wilku i siedmiu koźlątkach*. Struktura tekstów nie odbiega od struktury ludowej bajki magicznej i pełni takie same funkcje. Autorskie baśnie ze zwierzęcymi bohaterami odnajdujemy na przykład w dorobku Hansa Christiana Andersena, wystarczy wspomnieć chociażby takie utwory jak, *Brzydkie Kaczętko, Słowik, Stokrotka czy Bociany*<sup>597</sup>.

<sup>592</sup> A. Mianecki, *Z polskich studiów nad ludową bajką zwierzęcą*, [w:] *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej...*, op. cit., s. 77-86.

<sup>593</sup> W. Propp, *Nie tylko...*, op. cit., s. 189.

<sup>594</sup> Podobne stanowisko reprezentuje Erna Pomerancewa, [w:] *тејже, Русская народная сказка...*, op. cit., s. 73.

<sup>595</sup> W. Propp, *Nie tylko...*, op. cit., s. 214.

<sup>596</sup> Э. Померанцева, *Русская народная...*, op. cit., s. 76.

<sup>597</sup> Pierre Peju bazując na badaniach psychoanalityków między innymi Miry Rothenberg oraz Zygmunta Freuda dochodzi do wniosku, że obrazy zwierząt w baśniach nie pełnią funkcji alegorycznej w odróżnieniu od bajek zwierzęcych, ale są istotnym elementem stanowiącym o funkcji kompensacyjnej czy też terapeutycznej baśni, gdyż nieświadomość dochodząca do głosu w baśniach nieustannie odwołuje się do zwierząt. W baśniach zwierzęta umożliwiają komunikację z tym, co odległe i nie stanowią tylko alegorycznego zamknięcia – „Gryźć, szczeleć, pełzać, drapać, przemykać po lesie, chować się, roić... Być lepkiem, owłosionym, kłującym, odrażającym: przechodzenie w wyobraźni przez wszystkie te zwierzęce zachowania lub stany jest niezbędne dla równowagi psychicznej, to właśnie dają nam baśnie”. P. Peju, *Dziewczynka w baśniowym lesie...*, op. cit., s. 178-182.



Właściwy epos zwierzęcy. Zwierzę stanowi podmiot opowieści i jest głównym wykonawcą działań. Obrazy zwierząt mają swoje źródło w obserwacji przyrody. Człowiek może się pojawić jako bohater zwierzęciu równorzędny lub wrogo do niego nastawiony. Przewaga zwierząt dzikich (leśnych) nad obrazami zwierząt domowych oraz pochwała oszustwa, będącego głównym motywem bajek zwierzęcych, świadczą o ich archaizmie<sup>598</sup> i formowaniu się eposu zwierzęcego w fazie przedklasowej rozwoju społeczeństw (faza zbieracko-łowiecka), kiedy to walka o byt stanowiła podstawę ludzkiej egzystencji<sup>599</sup>. Stąd przewrotna moralność bajki zwierzęcej, w której sukces odnosi bohater sprytny i silny, w myśl słów Jolanty Ługowskiej: „Gdy więc w tym świecie, „silny i mądry” spotyka „słabego i niemądrego” (a brak mądrości w interesującym nas przypadku oznacza bezmyślność, lekkomyślność lub łatwowierność, ale także nadmierną pewność siebie i zuchwałość), los tego drugiego jest przesądzony”<sup>600</sup>. W bajce rosyjskiej cechy zwycięzcy najczęściej reprezentuje lis (lisica), a przegranego wilk lub równie często niedźwiedź (silny, ale nieporadny, głupi i łakomy). Archaizm treści idzie w parze z maksymalnym uproszczeniem formy. Właściwe ludowe bajki zwierzęce opierają się w pierwszej kolejności na motywach spotkania i oszustwa. Marta Wójcicka w artykule będącym wnikliwą analizą struktury ludowej bajki zwierzęcej, opracowała następujący schemat funkcji (na wzór bajki magicznej) oddający jej budowę: WYJŚCIE – SPOTKANIE – OSZUSTWO – RADA/PROŚBA/GROŹBA/ZAKAZ – RYWALIZACJA/WALKA<sup>601</sup>. Ważne, że nie wszystkie wymienione wyżej funkcje muszą zaistnieć w jednej bajce. Poszczególne bajki, np. o lisicy i wilku, mogą się ze sobą łatwo łączyć tworząc zbudowany z epizodów cykl, stąd kolejną cechą gatunku wydaje się być łączliwość. Ze względu na bazowe motywy spotkania i oszustwa, musi mieć miejsce konfrontacja zazwyczaj dwójki lub trójki bohaterów. Julia Mariniczewa w dysertacji doktorskiej dotyczącej ludowego eposu zwierzęcego *Русские сказки о животных. Историография, сюжеты, персонажи*<sup>602</sup> podkreśla podstawową rolę dialogu pomiędzy bohaterami. Konfrontacja bohaterów zawsze wyrażona jest w rozmowie, dialogiczność według badaczki, stanowi zatem o specyfice estetyki eposu zwierzęcego, jest źródłem komizmu i nieprawdopodobieństwa (personifikacja zwierzęcia). Do zderzenia racji dochodzi zazwyczaj na zasadzie kontrastu: lis-sprytny, wilk-naiwny; baran-mądry, wilk-głupi; wilk-oprawca, krowa-ofiara; zając-szybki, żółw-wolny, przy czym cechy przypisane są danemu zwierzęciu na stałe. W tym miejscu warto zastanowić się nad prawdziwością twierdzenia, jakoby zwierzęta w bajkach zwierzęcych miały pełnić rolę maski dla ilustracji ludzkich zachowań? Otóż Władimir Propp odnotowuje, że ludowe bajki zwierzęce nie opowiadają ani o realnym życiu zwierząt (w odróżnieniu od średniowiecznych fizjologów czy bestiariuszy), ani nie mają sensu alegorycznego (ten przypisywany jest bajce ezopowej, literackiej). W związku z tym, nie spełniają mylnie przypisywanych im funkcji dydaktycznej i satyrycznej. Według rosyjskiego uczonego epos zwierzęcy stanowi odzwierciedlenie całego życia człowieka – pełnego namiętności, żądz, pragnień, przewrotności, głupoty i przebiegłości, a także przyjaźni i szlachetności<sup>603</sup>. W tym kontekście sensu nabiera określenie gatunku bajki

<sup>598</sup> Dowodem na archaizm eposu zwierzęcego według Jewgienija Kostiuchina są również elementy piosenki wplecione w fabułę bajki na przykład o wilczym śpiewie (AT 163) lub *Kot, kogut i lisica* (AT 61B).

<sup>599</sup> W. Propp, *Nie tylko...*, op. cit., s. 203-204.

<sup>600</sup> J. Ługowska, *Człowiek i zwierzę w bajce zwierzęcej, magicznej i legendach o życiu świętych*, [w:] *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej...*, op. cit., s. 36.

<sup>601</sup> M. Wójcicka, *Struktura tekstu bajki zwierzęcej*, [w:] *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej...*, op. cit., s. 105.

<sup>602</sup> Ю. Мариничева, *Русские сказки о животных. Историография, сюжеты, персонажи*, Санкт-Петербург 2012. Autoreferat dostępny jest w formie elektronicznej pod adresem: [vak2.ed.gov.ru/idcUploadAutoref/renderFile/100230](http://vak2.ed.gov.ru/idcUploadAutoref/renderFile/100230) (10.10.2014).

<sup>603</sup> W. Propp, *Nie tylko...*, op. cit., s. 190.

zwierzęcej terminem epos, który wskazuje na rys etiologiczny bajek zwierzęcych i funkcję informacyjną jako podstawową dla tego gatunku<sup>604</sup>. O ile można dyskutować ze słusznością opinii Władimira Proppa dotyczącej jednoznaczności/jednowymiarowości bajkowych obrazów (wszak nie podlega dyskusji antropomorfizacja zwierzęcia, służąca alegoryzacji ludzkiego świata, a dwuplanowa budowa wpisana jest w zwierzęcą symbolikę)<sup>605</sup>, o tyle badania Jewgienija Kostiuchina potwierdzają, że ludowa bajka zwierzęca miała początkowo charakter komiczny, a nie satyryczny.

Подводя итоги наблюдениям над классическими сказками о животных, еще раз подчеркнем, что это сказки комические, восходящие к архаическому животному эпосу о проделках хитрецов. Сказки пренебрегают нормами строгой морали, позволяя действовать по законам «свободной игры», не сдерживая самых примитивных побуждений. Открываемое в результате этой «свободной игры» несовершенство мира и социальных отношений преодолевается смехом. Под влиянием такой эстетической доминанты трансформируются многие структурные элементы архаических сказок о животных: этиология, кумулятивное построение, положения волшебной сказки. При этом классические сказки о животных, играя с элементарными житейскими ситуациями, тяготеют к детской аудитории, хотя и не становятся всецело детскими. Но во всех случаях, будь-то сказка детская или взрослая, классическая сказка о животных комична, и главная ее цель – не наставлять, а развлекать и забавлять<sup>606</sup>.

Badacz podkreśla konstruktywną rolę śmiechu w ludowych bajkach o zwierzętach jako czynnika z jednej strony formującego gatunek, z drugiej odpowiadającego za główną funkcję eposu ludowego, czyli dostarczanie rozrywki. Twierdzi ponadto, że komiczny charakter bajek zwierzęcych w połączeniu z jej cechami strukturalnymi, predysponują ten gatunek do tego, by zaistniał w obszarze twórczości dla dzieci<sup>607</sup>.

Русские классические сказки о животных давно уже стали сказками детскими. Можно считать, что переход сказки в детскую аудиторию – признак ее деградации. Животные сказки едва ли не первыми из сказочной прозы пошли по этому пути. Они представляют развлекательные истории, в очень простой форме раскрывающие основные проявления человеческого характера. Более сложные сюжеты постепенно исчезают из репертуара<sup>608</sup>.

---

<sup>604</sup> Violetta Wróblewska wskazuje następujące trzy cechy ludowej bajki zwierzęcej: rys etiologiczny, komizm (nadaje bajkom wymiar dydaktycznych) oraz występowanie elementów o charakterze obyczajowym, wiążących się z ludowym pojmowaniem rzeczywistości. V. Wróblewska, *Okrucieństwo w ludowej bajce zwierzęcej*, [w:] *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej...*, op. cit., s. 87.

<sup>605</sup> W. Przybyła, *Kulturowa semantyka...*, op. cit., s. 249.

<sup>606</sup> E. Костюхин, *Типы и формы...*, op. cit., s. 117.

<sup>607</sup> Pogląd, że epos zwierzęcy funkcjonował jako gatunek folkloru dziecięcego podzielają również Aleksander Nikiforow i Walentyna Bachtina. Bachtina we wstępie do opracowania na temat eposu zwierzęcego stwierdza: „При этом необходимо помнить о специфике сказок о животных, которая предполагает рассмотрение этих сказок преимущественно как детских”. В. Бахтина, *Эстетическая функция...*, op. cit., s. 3. Z kolei bajki zwierzęce w klasyfikacji Aleksandra Nikiforowa nie figurują jako odrębny gatunek. Zaliczane są do bajek dziecięcych: (sказки со специфически детским содержанием). Ten gatunek z kolei obejmuje następujące podgatunki: bajka czarodziejska dziecięca, bajki dramatyczne – kumulatywne i zabawy słowne oraz *басенные сказки* (bajka ze zwierzęcymi bohaterami o funkcji dydaktycznej). А. Никифоров, *Сказка и сказочник...*, op. cit., s. 30.

<sup>608</sup> А. Никифоров, *Сказка и сказочник...*, op. cit., s. 97.

W świetle najnowszych tendencji wydaje się, że proces degradacji gatunku został zahamowany, a nawet odwrócony. Faktem jest także, że zaadaptowanie wątków i obrazów wywodzących się z ludowej bajki zwierzęcej na potrzeby dziecięcego audytorium zapewniły gatunkowi ciągłą obecność w kulturze, jak również wysoką rozpoznawalność i uniwersalność. Aby dopełnić charakterystyki należy jeszcze wspomnieć o pozornym realizmie eposu zwierzęcego. Jak wszystkie bajkowe gatunki, również ludową bajkę zwierzęcą z definicji cechuje nieprawdopodobieństwo treści. Jednakże ze względu na to, że fabuły bajek zwierzęcych z reguły pozbawione są łatwych do wyodrębnienia elementów cudowności i magii, często mówi się, że ich treść jest realistyczna. Nie można się z taką opinią zgodzić, gdyż po pierwsze, sytuacje będące podstawą fabuł są potencjalnie niemożliwe/nieprawdopodobne (wilk zanurzający ogon w przerębli i łapiący ryby, śpiewający kołacz toczący się po drodze, lisica udająca martwą itd.), a po drugie, upersonifikowani bohaterowie zwierzęcy nie przypominają rzeczywistych okazów świata fauny, a jedynie stanowią twórczą wariację na ich temat.

Bajka kumulatywna (łańcuszkowa). To wyróżniający się formą gatunek bajki, często ze względu na występującego w nich zwierzęcego bohatera uważany za podgatunek bajki zwierzęcej. Kompozycja bajek kumulatywnych składa się z trzech części: ekspozycji, kumulacji i finału. Najbardziej znanymi przykładami tego typu są takie bajki jak, *Репка*, *Колобок* lub *Теремок*. Kumulacja, to nic innego jak kilkakrotne powtórzenie tego samego elementu (ogniwa) w bajce np. jakiejś czynności. W przypadku bajki *Репка* zmianie ulega wykonawca zadania – raz rzepkę ciągnie dziadek, raz wnuczek, raz kotek, raz myszka itd. Władimir Propp stwierdza, że zasady tworzenia łańcucha mogą być najróżniejsze (przekazywanie wykonania zadania coraz to innej postaci – *Петушок подавился*, zamiana pożądanego przez bohatera przedmiotu – *За курочку уточку*, schodzenie się gości, tworzenie piramidy z ciał ludzi lub zwierząt<sup>609</sup>). Powtarzalność tych samych elementów wpływa na rytmikę tekstu, dlatego bajka łańcuszkowa najczęściej ma formę wiersza lub piosenki, przeważnie dramatyczną (opartą na dialogu), rzadziej epicką. Sytuacje przedstawiane w bajkach tego typu najczęściej pozbawione są jakiegokolwiek logiki, bywają absurdalne. Nie będzie przesadnym stwierdzenie, że bajki kumulatywne ze względu na zredukowaną do minimum fabułę ciężą w stronę wyliczanki, zabawy słownej lub inscenizacji. W związku z powyższym nie budzi wątpliwości ich przynależność do folkloru dziecięcego. Aleksander Nikiforow znajduje dla tego typu bajek nowy termin „ludowa dramatyczna bajka dziecięca” – *народная детская сказка драматического жанра*<sup>610</sup>, eksponując tą nazwą specyfikę formy.

Jak można zauważyć trzy wymienione podgatunki bajki ludowej o zwierzętach różnią się między sobą strukturą i funkcją. Ponieważ baśń zwierzęca i bajka kumulatywna nawiązują budową do innych gatunków folkloru – bajki magicznej, anegdota, wyliczanki itd., to epos zwierzęcy, jako ten najbardziej niezależny i oryginalny uważany jest za klasyczną (właściwą) formę bajki zwierzęcej. W związku z jego charakterystyką zawsze staje przed badaczem ten sam problem, a mianowicie trudność w jednoznacznym oddzieleniu ludowego eposu zwierzęcego od wątków wywodzących się z literackiej bajki zwierzęcej. Źródło tych przeszkód tkwi w starożytnej genezie bajki ezopowej i jednoczesnym funkcjonowaniu obu tradycji – ustnej

<sup>609</sup> W jednej z bajek o Poszechońcach (ros. пошехонцы – zbiorowy bohater rosyjskich dowcipów i bajek anegdotycznych) bohaterowie chwytają się jeden drugiego, by nabrać wody ze studni, aż w końcu wszyscy do niej wpadają. Władimir Propp podaje również przykład tekstu o wilkach stojących jeden na drugim, by pożreć krawca siedzącego na drzewie. В. Пропп, *Кумулятивная сказка*, [w:] *Фольклор и действительность*, Москва 1976, s. 245.

<sup>610</sup> А. Никифоров, *Сказка и сказочник...*, op. cit., s. 104-121.

i literackiej. Żyjący w VI wieku p.n.e. Ezop, uznawany za protoplastę bajki w Europie<sup>611</sup> najprawdopodobniej opierał się na materiale folklorystycznym. Utrwalone w formie pisemnej wątki bajek ezopowych były charakterystyczne dla rejonów śródziemnomorskich, aczkolwiek szybko zaczęły przenikać do twórczości ustnej również innych narodów (np. Europy Wschodniej) i zasilać repertuar lokalnych bajarzy. W tym kontekście Władimir Propp wspomina wątek *Lis i rak*, którego genezy (z folkloru, czy z Ezopa) nie sposób dziś ustalić. Z całą pewnością dwa literackie gatunki – właśnie bajka ezopowa oraz średniowieczna tricksterska (sowizdrzalska)<sup>612</sup> opowieść o lisie (np. *Roman de Renard* z XII wieku<sup>613</sup>) miały największy wpływ na rozwój tradycji literackiej bajki zwierzęcej, jak i na zmianę oblicza ludowego (lokalnego) eposu zwierzęcego. Pierwszy z nazwanych gatunków wprowadził wyraźny morał i elementy satyry społecznej, drugi przydał bajkom o lisie charakter przygodowo-awanturniczy, rozwijając element intrygi.

### 6.1.1. Literacka bajka zwierzęca

Współcześni badacze nie mają wątpliwości, że gatunek bajki ezopowej wywodzi się z folkloru, a dokładniej z ludowego eposu zwierzęcego. Za formę pośrednią między nimi Jewgienij Kostiuichin uważa ludowy apolog<sup>614</sup>. Życie literackiej bajki zwierzęcej zaczyna się od momentu powstania legendarnego zbioru *Bajek ezopowych*. Nadmiemy, że ich autorstwo przypisuje się Ezopowi (VI p.n.e.) umownie, nie ma bowiem dowodów na to, które bajki bezpośrednio zapisał Ezop, a które zostały dodane do zbioru w kolejnych, licznych redakcjach (np. Babriosa, czy Fedrusa). Powstałe w epoce hellenistycznej *Bajki ezopowe* odzwierciedlają natomiast ówczesną wielokulturowość, wiele mówiąc o zwyczajach i światopoglądzie mieszkańców starożytnej Grecji. Istotne, że ich bohaterami są obok zwierząt, także rośliny, zjawiska przyrody i ludzie. Niejednorodność cyklu, obecność wątków greckich, babilońskich, egipskich, biblijnych oraz bajek o treści obsceniczej, według Jewgienija Kostiuichina, świadczy o pierwotnej przynależności tekstów ezopowych do wytworów kultury oralnej.

---

<sup>611</sup> Warto pamiętać, że bajki zwierzęce literackie (utrwalone w piśmie) z charakterystycznymi dla danego regionu świata zwierzętami występowały w pismach narodów Bliskiego i Dalekiego Wschodu na długo przed zbiorem Ezopa lub równoległe z nimi. Przykłady bajek zwierzęcych czy z bohaterami roślinnymi znajdujemy w literaturze starożytnych Sumerów, Egipcjan, poematach staroindyjskich itd. E. Костюхин, *Типы и формы...*, op. cit., s. 175-180.

<sup>612</sup> W języku polskim słowo „trickster” oznacza to samo co, szachraj lub przechera. Postać trickstera zaliczana jest do szeregu bohaterów archetypicznych, występuje w mitologii wielu narodów, pod postaciami różnych bóstw (m.in. Loki, Hermes, Anubis, Ananis itd.). Cechuje go ambiwalencja, łączy w sobie naturę boską i demoniczną, cechy mędrca i figlarza, kreatora i niszczyciela, w działaniu posługuje się sprytem i przebiegłością. Najczęściej przedstawiany jest w obrazie zwierzęcia, lisa, szakala, bądź kruka. Źródło internetowe: <http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Trickster> (10.10.2015). Peter von Matt podejmując temat intrygi w literaturze poświęcił sporo uwagi opowieściom o lisie i figurze trickstera, o którym wypowiada się w sposób następujący: „Trickster żyje poza wszelkimi porządkami. Jest zupełnie pozbawiony superego. Nie istnieje żadne prawo, któremu czułby się podporządkowany. Kiedy rabuje i zabija, po prostu to robi. Raz pomaga, raz szkodzi, nie wiadomo czy zna jakiegokolwiek pojęcie różnicy między jednym a drugim”. P. von Matt, *Intryga. Teoria i praktyka podstępu w literaturze*, tłum. I. Sellmer, A. Żychliński, Warszawa 2009, s. 240.

<sup>613</sup> Średniowieczny romans o lisie Renardzie składał się z cyklu wierszowanych bajek, zarówno ezopowych, jak i ludowych wątków francuskich, flamandzkich, niemieckich i angielskich. Oś fabularną cyklu stanowią przygody lisa i jego ucieczka przed antagonistami: wzywającym lisa-przechere przed swoje oblicze – wilkiem oraz ścigającym go głupim i silnym niedźwiedziem. Prototypy bohaterów wywodzą się z folkloru, jednakże nadano im ludzkie imiona, a perypetie nawiązywały do fabuł znanych z romansu rycerskiego. Całość miała charakter alegoryczny i jednocześnie satyryczny (krytyka władzy królewskiej). Francuska, pierwotna wersja eposu o lisie została szybko, bo już w XII wieku, przetłumaczona na język niemiecki, a następnie do XVIII wieku funkcjonowała w licznych redakcjach. W 1793 roku ukazała się znakomita autorska wersja poematu pod tytułem *Reineke Fuchs* Johanna Wolfganga Goethego, przetłumaczona na język polski przez Leopolda Staffa (pt. *Lis-przechera*).

<sup>614</sup> Apolog to opowieści bliskie przysłowiu, o wyraźnej funkcji dydaktycznej, posługujące się alegorią. Według Jewgienija Kostiuichina, „Превращение аполога в сказку при сохранении идентичной морали произошло за счет усложнения повествования и введения «человеческой ситуации», которая, как мы говорили, может считаться необходимым условием животной новеллистической сказки”. E. Костюхин, *Типы и формы...*, op. cit., s. 127. Apolog występował również jako gatunek literacki.

«Народные книги» находились в русле фольклорной традиции, от которой не оторвались еще и басни Эзопа. Басни были собраны в книгу не для школьных риторических упражнений, а как совокупность текстов определенной категории. [...] Исключительность их была в другом: право законности получал материал нелитературный, пришедший из народного творчества и рассчитанный не столько на школьников, риториков и философов, сколько на массового читателя<sup>615</sup>.

Symptomatyczne, że bliski związek z twórczością ludową odróżniał ezopową antologię od innych dzieł literackich powstałych w hellenistycznej Grecji i sytuował ją w kręgu ówczesnej kultury masowej. Kompozycja bajek ezopowych w ich najstarszych redakcjach prezentowała się bardzo schematycznie. Większość utworów składała się z zaledwie kilku zdań, a fabuła sprowadzała się do scenki, będącej alegoryczną ilustracją jakiejś życiowej sytuacji, rozgrywanej pomiędzy dwójką lub trójką bohaterów maskujących Dobro i Zło, Zawiść i Głupotę itd. Alegoria w bajce ezopowej została sprowadzona do klarowanego, stałego układu znaczeń i pod tym względem uległa maksymalnej konwencjonalizacji, co wpłynęło na dydaktyzm treści<sup>616</sup>. Tekst bajki ezopowej kończył się przeważnie osobno wyrażonym pouczającym komentarzem, choć trzeba pamiętać, że moralność ezopowych bajek znacznie odbiega od współczesnych standardów<sup>617</sup>. Początkowo bajki Ezopa były zwięzłymi utworami prozatorskimi, choć szybko, bo już w redakcji Fedrusa (I w. n.e.) zaczęły przybierać bardziej skomplikowaną formę poetycką, przesuwając akcenty z wymiaru dydaktycznego utworu na jego walory estetyczne. Na uwagę zasługuje fakt, że bajki Ezopa podobnie jak ludowy epos zwierzęcy obfitują w obrazy komiczne, ale wyraźnie obecny jest w nich również element społecznej, politycznej i religijnej satyry.

Michał Wojciechowski we wstępie do antologii *Ezop i inni. Wielka antologia bajek greckich* zaznacza, że bajka literacka była gatunkiem znanym starożytnym jeszcze przed powstaniem zbioru legendarnego Frygijszczyka, z tym, że wcześniej nie występowała jako gatunek samodzielny, a jedynie towarzyszyła tekstom epickim, dramatycznym i historycznym oraz mowom retorycznym i filozoficznym (występuje np. u Hezjoda, Archilocha, Demetriusza itd.). Zapewne dlatego Arystoteles w *Retoryce* zalicza bajkę do środków retorycznych włączanych do argumentacji<sup>618</sup>. Niewątpliwa retoryczność bajki ezopowej związana z eksponowaniem funkcji umoralniającej zapewniła temu gatunkowi na długie wieki popularność wśród mówców, polityków i kaznodziejów z uwagi na zwięzłą, alegoryczną formę pozwalającą na łatwe wkomponowanie jej w mowę. Właśnie za sprawą głoszących Ewangelię po całym świecie wątki ezopowe rozprzestrzeniały się wśród ludu, trafiając na podatny grunt i wchodząc w dialog z ludowym eposem zwierzęcym.

<sup>615</sup> Е. Костюхин, *Темы и формы...*, op. cit., s. 187.

<sup>616</sup> Cytuję Wiesława Przybyłę: „Gatunek bajki funkcjonuje na bazie prostych alegorii typu: lis-chytrność, lew-władza, zając-tchórzostwo, jagnię-bezbronność etc., składających się na przejrzyste arbitralne i zrationalizowane zależności. Stały się one bodaj najporęczniejszą techniką literatury dydaktyczno-satyrycznej (...)”. W. Przybyła, *Kulturowa semantyka...*, op. cit., s. 244.

<sup>617</sup> Michał Wojciechowski na temat przesłania bajek ezopowych wypowiada się następująco: „Konwencjonalny pogląd głosi, że bajki Ezopa mają charakter umoralniający. Taka ich interpretacja w oczywisty sposób przyświecała od początku twórcom zbiorów bajek opatrzonych wnioskami moralnymi, inspirowała naśladowców Ezopa i dominowała w lekturze jego bajek do czasów najnowszych. Z drugiej strony wielu nowszych badaczy twierdzi przeciwnie, że bajki Ezopa są na ogół „amoralne”, w tym sensie, że nie uczą etyki, lecz pokazują nagie życie w jego przykrych nierzadko przejawach, demonstrując pesymistyczny pogląd na ludzką naturę i los człowieka. W bajkach często zwycięża prawo silniejszego, a życiu towarzyszy niedola (...). W każdym razie nie jest to moralność idealna i heroiczna, a raczej zdroworozsądkowa i potoczna”. Patrz: *Wielka księga bajek greckich...*, op. cit., s. 19.

<sup>618</sup> Tamże, s. 16.

Tymczasem w literaturze, szczególnie średniowiecznej, a potem renesansowej, barokowej, a następnie oświeceniowej Europy nie słabły inspiracje dorobkiem starożytnych Greków i Rzymian. Popularnością cieszył się wczesnośredniowieczny łaciński zbiór bajek ezopowych zatytułowany *Romulus* (ros. *Ромул*, dziewięć redakcji powstałych między X-XVII wiekiem). Tłumaczony na wiele języków (na język polski przekładał Ezopa już w XVI wieku Biernat z Lublina, w Rosji pierwsze sześć tekstów przełożył Antioch Kantemir) stał się wzorcem dla licznych naśladowców, z których pierwszym i niedościgłym był Jean de La Fontaine (1621-1695). Autor i tłumacz baśniowych nowel *Contes* (1665) oraz osławionych bajek: *Fables d'Esop, mises en vers par M. de La Fontaine*<sup>619</sup> nadał bajce wyszukaną, poetycką formę, choć wciąż jej główną funkcją pozostawał dydaktyzm. *Novum* polegało na rozbudowaniu opisów sytuacji i płaszczyzny narracji, z tego też względu typ bajki uprawianej przez francuskiego pisarza określony został mianem bajki narracyjnej<sup>620</sup>. Twórczość Jean'a de La Fontaine wkrótce znalazła w XVII i XVIII wieku kontynuatorów w całej Europie, by wspomnieć jedynie o najważniejszych. W Anglii był to Roger L'Estrange; w Niemczech nowożytny twórca bajki epigramatycznej<sup>621</sup> – Gotthold Lessing, w Polsce Ignacy Krasicki, a w Rosji Iwan Kryłow. Wydania bajek od samego początku wzbogacały ilustracje (początkowo czarno-białe ryciny) oddające alegoryczny sens tekstu. Przedruki tych najstarszych (XVII, XVIII wiek) możemy podziwiać na przykład w *Dziejach bajki polskiej* autorstwa Wacława Woźnowskiego. Warto zwrócić uwagę, że łatwość, z jaką rysownik mógł przekształcić prostą fabułę bajki w obraz bez jakichkolwiek strat znaczeniowych, również w znacznym stopniu ułatwia adresowanie jej do czytelnika dziecięcego. Wiadomo, że tradycję ilustrowania fabuły kontynuują również współcześni autorzy i wydawcy nie tylko książek dla dzieci, ale coraz częściej również zbiorów bajek dla dorosłych. Wystarczy chociażby przypomnieć ilustracje do bajek Leszka Kołakowskiego wykonane przez Andrzeja Dudzińskiego, czy autorskie rysunki Ludmiły Pietruszewskiej do cyklu *Дикие животные сказки*.

### 6.1.2. Rosyjska literacka bajka zwierzęca

Zanim bajki o zwierzętach Iwana Kryłowa (1769-1844) okryły się niesłabnącą do dziś sławą, drogę gatunkowi w literaturze rosyjskiej uTORowały tłumaczenia bajek Ezopa autorstwa Antiocha Kantemira oraz Wasilija Trediakowskiego. Znane w całej ówczesnej Europie teksty Jean'a de La Fontaine'a przekładali na język rosyjski Aleksander Sumarokow oraz Iwan Dmitrijew. Jak podają źródła, właśnie ten drugi pisarz zachęcił początkującego poetę, a wcześniej publicystę-satyryka – Iwana Kryłowa do pisania *басен*, ponieważ był przekonany, że Kryłow jest stworzony dla tego gatunku<sup>622</sup>. Nie mylił się, bowiem niekwestionowanej pozycji Iwana Kryłowa jako autora alegorycznej bajki zwierzęcej w Rosji nie mógł już dorównać żaden następca. Największy rosyjski bajkopisarz zaczynał od przekładów klasycznych bajek ezopowych, jednak od początku dały się zauważyć oryginalność formy poetyckiej i niezależność, które zaowocowały fabułami autorskimi i adaptacjami rodzimego folkloru. W sumie dorobek Kryłowa liczy 236 bajek powstałych w latach 1809-1843. Przyniosły mu one majątek, sławę, poważanie zarówno wśród współczesnych literatów, jak i na carskim dworze. Jednakże pod znakiem zapytania pozostaje stosunek następców

<sup>619</sup> W sumie bajki Jean'a de La Fontaine'a liczyły dwanaście tomów, z czego pierwsze sześć opublikowano w 1668 roku w Paryżu, a pozostałe ukazywały się do roku 1694.

<sup>620</sup> *Bajka*, [w:] *Słownik terminów literackich...*, op. cit., s. 55.

<sup>621</sup> Bajka epigramatyczna nawiązywała do tradycji Fedrusa, a od wspomnianej wyżej bajki narracyjnej odróżniał ją brak elementów epickich, na rzecz maksymalnej zwięzłości. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1975, s. 434.

<sup>622</sup> С. Бриллиант, И.А. Крылов. *Его жизнь и литературная деятельность*, СПб 1901. Źródło internetowe: [http://az.lib.ru/b/briliant\\_s\\_m/text\\_0060\\_ivan\\_krylov.shtml](http://az.lib.ru/b/briliant_s_m/text_0060_ivan_krylov.shtml) (10.10.2015).

do tradycji bajki narracyjnej, gdyż jak twierdzi autor hasła *Крылов* w słowniku *Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона* wydawanym od końca XIX wieku, nie dość, że ranga i doskonałość bajek Iwana Kryłowa odstraszyła potencjalnych naśladowców, to gatunek stracił na znaczeniu do tego stopnia, iż nawiązywać do niego można było jedynie w formie parodii:

Крылов довел обработку этого вида поэзии до высшего совершенства, и после него уже ни один русский писатель не брался за басню, тем более, что она при изменившемся характере литературы уже не могла иметь прежнего значения. В настоящее время басня представляется возможной только как юмористическое произведение, лишенное какой-либо серьезной цели<sup>623</sup>.

Z przytoczoną konstatacją można zgodzić się tylko połowicznie. Istotnie, literacka bajka zwierzęca nigdy już nie przybrała formy podobnej poetyckim utworom Iwana Kryłowa, ale jak większość gatunków ewoluowała i bynajmniej nie stała się gatunkiem zapomnianym czy pozbawionym znaczących funkcji.

Ewolucja gatunku przybrała kierunek dwutorowy, w pierwszym rzędzie moralizatorstwo bajki zwierzęcej ustąpiło miejsca funkcji satyrycznej, pod wpływem rodzącej się myśli politycznej i społecznej. Wiek XIX w Rosji obfitował w wybitnych pisarzy, wśród których ważne miejsce zajmował bajkopisarz-satyryk Michaił Sałtykow-Szczedrin. W swoich bajkach odwołuje się on do alegoryczności bajek ezopowych, gdzie zwierzęcy bohaterowie pełnią funkcję masek ludzkich zachowań i postaw. W satyrze Sałtykowa-Szczedrina zwierzęta reprezentują zarówno konkretne osoby, jak i całe grupy społeczne. Jego teksty, podobnie jak ludowa i literacka bajka zwierzęca, opierają się na kontraście powstałym w wyniku zderzenia racji, jednakże konflikt przybiera charakter socjalny i polityczny (biedny – bogaty, pełniący władzę – pozbawiony wpływów, ciemność – ofiara), co wyraźnie zbliża bajki Sałtykowa-Szczedrina do gatunku ludowej bajki obyczajowej. Hybrydyzacji ulega także forma. Bajki Sałtykowa-Szczedrina nie mają wiele wspólnego ze zwięzłością i schematycznością eposu zwierzęcego, są to utwory rozbudowane, o bardziej skomplikowanej strukturze, charakterystyka postaci jest pogłębiona, konflikt wyostrzony do maksimum. Do dzisiaj gatunek bajki satyryczno-politycznej wydaje się nie tracić na znaczeniu, szczególnie w obszarze publicystyki<sup>624</sup>. Na tej podstawie nie można jednak utrzymywać, że potencjał zwierzęcej alegorii w literaturze czy w ikonografii wyczerpał się. Wręcz przeciwnie, w indywidualnej, artystycznej interpretacji na nowo odzywają zwierzęce symbole i motywy, gdyż jak twierdzi Wiesław Przybyła: „Bogactwo i skłonność do moderacji to cechy symboliki zwierzęcej, stanowiącej zarówno o jej wadze i podatności na uogólnienia [...] Można powiedzieć, że w danym dziele dochodzi do odświeżenia (lub nie) archetypu, znaku czy skamieniałej alegorii ze zwierzęciem w punkcie centralnym”<sup>625</sup>.

<sup>623</sup> Крылов, [w:] *Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://www.vehi.net/brokgauz/index.html> (10.10.2015).

<sup>624</sup> Wyjątkowym przykładem wykorzystania zwierzęcej alegorii do ilustracji wydarzeń ze sfery polityki służyć może program satyryczny Marcina Wolskiego *Polskie zoo*, emitowany na antenie TVP w latach 1991-1993. Każda zwierzęca kukielka była karykaturą któregoś z ówczesnych polityków, np. Lew – to prezydent RP Lech Wałęsa; Byk – Waldemar Pawlak, Chomiki – bracia Lech i Jarosław Kaczyńscy itd.

<sup>625</sup> W. Przybyła, *Kulturowa semantyka...*, op.cit., s. 244.

Drugi kierunek zmian jakim ulega bajka zwierzęca możemy prześledzić na podstawie bajek Lwa Tołstoja, który adaptuje wątki ezopowe i ludowe wyłącznie na potrzeby najmłodszego czytelnika. Publikuje je w elementarzu, któremu nadał tytuł *Азбука*<sup>626</sup> (1872) oraz w czterech zbiorach opowieści dla dzieci znanych jako *Русские книги для чтения* (1875). Kompozycja i język bajek zwierzęcych Tołstoja ulega na powrót uproszczeniu (odejście od poetyckości w stronę prozy, ograniczenie środków artystycznych), gdyż ogarnięty misją edukowania wiejskich dzieci pisarz skupia się na celach pedagogicznych. Tymczasem, jak podkreśla Irina Pietrowicka, kunszt i talent pisarza daje o sobie znać nawet w nieskomplikowanych tekstach o wyraźnie dydaktycznym charakterze, gwarantując im niesłabnącą do dzisiaj popularność<sup>627</sup>. Działalność edukacyjna Tołstoja i związane z nią publikacje nie były niczym zaskakującym, jeśli wziąć pod uwagę dynamiczny rozwój literatury dziecięcej, jaki nastąpił na przełomie XIX i XX wieku. Należy podkreślić, że bajka (ezopowa) i adaptacje wątków ludowego eposu zwierzęcego od początku odgrywały istotną rolę w edukacji dzieci i zarazem w kształtowaniu się gatunków literatury dziecięcej. Celom pedagogicznym służyła nie tylko prostota formy przekładająca się na łatwość wyobrażenia sytuacji czy tradycja moralizatorstwa narosła wokół bajki ezopowej, ale przede wszystkim humorystyczny i rozrywkowy charakter tekstów.

Jerzy Cieślowski, znawca i badacz literatury dla dzieci, podjął próbę określenia gatunku poetyckiej bajeczki dziecięcej, która sformowała się w XIX wieku i do dziś stanowi podstawowy gatunek literatury dla najmłodszych czytelników. Jej związek z ludowym eposem zwierzęcym jest niezaprzeczalny ze względu na antropomorfizowanych bohaterów (zwierzęta, ale również rośliny, kwiaty, warzywa, grzyby) oraz realistyczny sposób ich przedstawienia. Badacz wskazuje jednak na istotne różnice pomiędzy literacką bajką zwierzęcą (choćby ezopową), a jej odpowiednikiem w literaturze dziecięcej: „Ani cienia w bajeczce okrutnych praw natury czy stosunków społecznych. Nie pesymizm bajki oficjalnej „ezopowej”, ale optymizm, radzenie sobie w opresji, pogodna pointa, a przede wszystkim – komizm. Zwierzęta są komiczne. Będąc komiczne nie mogą być straszne<sup>628</sup>. Można zatem wysnuć wniosek, że „bajeczkę dziecięcą” w odróżnieniu od pierwowzoru cechuje złagodzenie konfliktów, kontrastów oraz wyraźna infantylicyzacja zapożyczonych z eposu zwierzęcego i bajki ezopowej motywów lub pouczeń. Stwierdzenia Jerzego Cieślowskiego są o tyle istotne, iż pozwalają odczuć różnicę pomiędzy bajeczką zwierzęcą – gatunkiem bezsprzecznie przynależącym do literatury dziecięcej, a bajką zwierzęcą ukierunkowaną na dorosłego, czy też podwójnego (dziecięcego i dorosłego) adresata. To właśnie podwójny odbiorca będzie charakteryzować utwory wybitnych klasyków bajki zwierzęcej.

Wiek XX przynosi prawdziwą rewolucję w literaturze dla dzieci. Zwierzęcy bohaterowie pod wpływem zmian w estetyce i filozofii sztuki (kierunki awangardowe), uwalniają się z okowów konwencji, zasilając wszystkie gatunki dziecięcej prozy i poezji, co nie powinno dziwić w kontekście dwudziestowiecznej oraz współczesnej tendencji do hybrydyzacji form gatunkowych.

---

<sup>626</sup> Opracowany przez Lwa Tołstoja podręcznik składał się z trzech części. Pierwsza poświęcona była nauce alfabetu, druga zawierała proste teksty do nauki czytania o treści umoralniającej, trzecia zadania z arytmetyki. Sam autor szczycił się swoim osiągnięciem: „Гордые мечты мои об этой азбуке вот какие: по этой азбуке только будут учиться два поколения русских всех детей, от царских до мужицких, и первые впечатления поэтические получают из нее и что, написав эту азбуку, мне можно будет спокойно умереть”. Patrz: Н. Гусев, *Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год*, Москва 1983, s. 57-114.

<sup>627</sup> „Рассказы для детского чтения стали трудной для Толстого школой освоения нового литературного стиля [...] Главная трудность, по словам Толстого, состояла в том, чтобы «было просто, ясно, не было бы ничего лишнего и фальшивого». И. Петровишка, *«Новая азбука». 1874-1875. «Русские книги для чтения». 1879.* Źródło internetowe: <http://tolstoy.ru/creativity/journalismguide/70.php> (10.10.2015).

<sup>628</sup> J. Cieślowski, *Literatura osobna...*, op. cit., s. 75.



W przypadku gatunku bajki zwierzęcej (czy to wywodzącej się z tradycji ludowej, czy literackiej) synkretyzm czy może raczej rozmycie się i tak niezbyt precyzyjnie sformułowanych cech gatunkowych, zaowocował przekonaniem, że gatunek ten uległ w XX wieku rozpadowi oraz marginalizacji wyłącznie do obszaru literatury dziecięcej. To przekonanie o degradacji bajki nie jest całkiem bezpodstawne, na szczęście można wskazać przykłady form hybrydycznych, które, jak się okazuje, pozwoliły bajce zwierzęcej przetrwać trudny okres i odrodzić się na przełomie XX i XXI wieku.

Zwiastunem ewolucji gatunku w literaturze jest w pierwszej kolejności odejście od alegoryczności bajki ezopowej w stronę fabularyzacji i estetyzacji opowieści, z równoczesną rezygnacją z nadmiernego moralizowania na rzecz funkcji ludycznej. Oznaczało to *de facto*, zbliżenie z ludową bajką zwierzęcą, a szczególnie tricksterskimi opowieściami o lisie, kładącymi nacisk na rozwój akcji i intrygę. Dwudziestowieczna bajka zwierzęca zwraca się nierzadko w tym właśnie kierunku, który można by określić mianem przygodowo-awanturmiczej opowieści o zwierzętach. Idealnym przykładem może posłużyć kultowa bajka wierszem Kornieja Czukowskiego *Приключения Крокодила Крокодиловича*. Utwór ukazywał się w odcinkach począwszy od 1916 roku w czasopiśmie «Нива», a w 1919 roku nastąpiła publikacja wydania książkowego opatrzonego dynamicznymi i rozpoznawalnymi ilustracjami Nikołaja Remizowa (Ре-Ми)<sup>629</sup>. *Крокодил* szybko zdobył ogromną popularność, pojawiły się głosy, że bajka Kornieja Czukowskiego o krokodylu, który pożera mieszkańców Piotrogradu odmieniła oblicze gatunku, wskazując nowy kierunek rozwoju poezji dziecięcej<sup>630</sup>. Nowatorską okazała się nie tylko synkretyczna forma (epos zwierzęcy<sup>631</sup>, powieść przygodowa, poemat), ale przede wszystkim zmiana tradycyjnego chronotopu bajki zwierzęcej, czyli osadzenie fabuły w przestrzeni współczesnego miasta, w klimacie i realiach historycznych porewolucyjnej Rosji<sup>632</sup>, a także modyfikacje w warstwie narracyjnej poematu (uproszczenie języka literackiego, wprowadzenie elementów języka potocznego, komizm słowny):

Жил да был  
Крокодил.  
Он по улицам ходил,  
Папиросы курил.  
По-турецки говорил, –  
Крокодил, Крокодил Крокодилович!<sup>633</sup>

<sup>629</sup> Cały rozdział analizie bajki *Крокодил* poświęca w publikacji *Книги нашего детства* Miron Pietrowski. М. Петровский, *Книги нашего детства*, Санкт-Петербург 2006, s. 13-94.

<sup>630</sup> Tamże, s. 15. Warto wspomnieć, że krokodyl jako bohater literacki pojawiał się w twórczości pisarzy rosyjskich jeszcze kilkakrotnie. W ramach literatury dla dzieci warto wymienić bajkę *Крокодил Гена* i jego друга Eduarda Uspienskiego, natomiast w literaturze współczesnej motyw krokodyla wykorzystuje w powieści *Крокодил* Władimir Kantor.

<sup>631</sup> Miron Pietrowski celnie zauważa, że narrator poematu *Крокодил* łączy w sobie cechy szamana i bazarza, improwizowany język opowieści jest zarazem ekstatycznie rytmiczny i tradycyjnie formułiczny, co potwierdza inspiracje folklorem – „Собственно «как шаман» (по собственному сравнению Чуковского), и почти безотчетно, как сказитель фольклора [...] он импровизировал строки сказки”. М. Петровский, *Книги нашего детства...*, op. cit., s. 35-36.

<sup>632</sup> W opowieści o dzielnym chłopcu Wani (ros. Ваня Васильчиков), który początkowo chce walczyć z krwiożerczym krokodylem, lecz następnie lituje się nad losem zwierzęcia oraz jego rodziny i przyjaciół zamkniętych w zoologicznych klatkach, wielu krytyków dopatruje się alegorycznego obrazu rewolucji. Niedola zwierząt, bunt a następnie sielankowy opis pełnego harmonii pokoju między zwierzętami i ludźmi odpowiadał przebiegowi i entuzjastycznemu przyjęciu przemian społecznych, jakie niósł ze sobą bolszewicki przewrót.

<sup>633</sup> К. Чуковский, *Крокодил. (Старая-престарая сказка)*, [w:] tegoż, *Чудо-дерево. Сказки, стихи, песенки, загадки. Серебряный герб. Повесть*, Москва 1967, s. 130-131.

Autorska poezja dziecięca przeżywająca w latach 20. 30. i 40. XX wieku swój renesans przybierała także formy bliższe klasycznej bajce zwierzęcej. W utworach poetów tego okresu wyeksponowane zostały walory komiczne oraz estetyczne bajek. Wierszyki o zwierzętach pozbawione nachalnego dydaktyzmu, zwięzłe i proste w odbiorze, są przede wszystkim ukierunkowane na zabawę. W tym sensie nawiązują do tradycji ludowego eposu zwierzęcego, stanowiąc jego współczesną odsłonę. Nierzadko ich humor zmierza w stronę absurdu i groteski, dominuje zabawa słowem i dźwiękiem. W Polsce do kanonu weszły wiersze Jana Brzechwy, czy Juliana Tuwima, w Rosji palmę pierwszeństwa na polu poezji dziecięcej obok wymienionego Kornieja Czukowskiego (w jego dorobku obok poematu o Krokodylu znajdują się także: *Муха-цокотуха*, *Мойдодыр* czy *Тараканище*) należy przyznać Samuelowi Marszakowi<sup>634</sup> (1887-1964), autorowi bajek dla najmłodszych: *О глупом мышонке*, *О мудром мышонке*, *Как кошку назвали кошкой?* oraz nawiązującej do tradycji ludowej bajki łańcuszkowej – *Кто колечко найдет?* Trzeba w tym miejscu wspomnieć o znamionym procesie przenikania poezji dziecięcej do kultury oralnej. Teksty wierszyków o zwierzętach momentalnie „wpadały w ucho”, były łatwe do zapamiętywania i odtwarzania, stały się nieodłączną częścią dziecięcego (i nie tylko) folkloru. To zjawisko wtórnej folkloryzacji literatury świadczyć może o wyjątkowej bliskości na poziomie funkcji i struktury pomiędzy dwudziestowieczną poetycką bajką zwierzęcą a jej ludowym pierwowzorem.

Oba zaznaczone przeze mnie kierunki ewolucji literackiej bajki zwierzęcej w stronę politycznej satyry wykorzystującej zwierzęcą maskaradę oraz humorystycznych wierszyków czy opowieści o zwierzętach w ramach literatury dziecięcej, kontynuowane były w okresie rządów sowieckich. Nieustannie w obiegu czytelnictwem znajdują się adaptacje ludowych bajek zwierzęcych i kolejne wydania bajek Ezopa, Iwana Kryłowa i satyrycznych Michaiła Sałtykowa-Szczedriny, zgodnie z założeniami socrealistycznej literatury dotyczącej propagowania rodzimego folkloru i eksponowania funkcji dydaktycznej. Na tym tle wyróżniają się liryczne i wzruszające bajki dla dzieci prozą Konstantina Paustowskiego (1892-1968). Wśród opowiadań oraz baśni znajdują się autorskie bajki o zwierzętach np. *Квакша* oraz te, oparte na motywach z ludowych bajek zwierzęcych, jak *Дремучий медведь*.

Chociaż gatunek bajki zwierzęcej ulega coraz dalej idącym przekształceniom, w latach 70. i 80. XX wieku daje się zauważyć wzrost roli zwierzęcej alegorii jako środka artystycznego służącego autorowi do przekazywania wiedzy o człowieku i świecie. Znamienne, że zwierzęca maskarada wykracza poza granice gatunków satyryczno-politycznych, zajmując obszary filozofii. Nierzadko posługują się nią pisarze realiści lub egzystencjaliści, jednocześnie poszerzając dotychczasowe konteksty literackie o tematy ekologii, stosunku człowieka do zwierzęcia czy wreszcie zwierzęcości człowieczej natury.

В анималистике реализовано реалистическое направление в русской литературе. Произведения этого текстотипа несут социально-исторический, нравственно-этический и философский смысл. Часто все это рассыпано по произведениям осколками значений, деталями, символами, случается, что бестиарный мотив – нечто существующее на периферии сюжета, но имеющее первостепенное значение<sup>635</sup>.

<sup>634</sup> Samuel Marszak prowadził również działalność wydawniczą (magazyn „Новый Робинзон”, wydawnictwo „Детгиз”). Oprócz wymienionych ma swoim dorobku kultowe utwory *Багаж* czy *Рассеянный с улицы бассейной* oraz liczne tłumaczenia z języka angielskiego – Williama Szekspira, Roduarda Kiplinga i Alana Milne'a – autora przygód Kubusia Puchatka. Patrz hasło *Самуил Маршак*, [w:] *Большая советская энциклопедия*, 1926-1978. Źródło internetowe: <http://bse.sci-lib.com/article074043.html> (12.10.2014).

<sup>635</sup> Н. Лихина, «Звериные» образы в современной русской литературе, Научно-популярный портал ученых БФУ им. И. Канта. Źródło internetowe: <http://www.intellika.info/publications/255/> (12.10.2014).

Wśród przedstawicieli animalistycznej tendencji w radzieckiej i współczesnej literaturze rosyjskiej autorka artykułu «*Звериные*» образы в современной русской литературе Natalia Lichina wymienia w pierwszej kolejności Czingiza Ajtmatowa (*Плаха, Белый пароход, Буранный полустанок*), Grigorija Trojepolskiego (*Белый Бим Черное ухо*) oraz postmodernistę Wiktora Pielewina (*Жизнь насекомых, Священная книга оборотня*)<sup>636</sup>. Podobną rolę, przypowieści – alegorii, obrazy zwierząt pełnią w twórczości omawianego w kontekście współczesnej baśni Anatolija Kima (*Белка*) czy autora historii obozowej opowiadanej z punktu widzenia psa – Gieorgija Władimowa (powieść *Верный Руслан*), co podkreślają z kolei badania Nauma Lejdermana i Marka Lipowieckiego<sup>637</sup>.

Obok pisarzy uciekających się do maskarady jako chwytu (metafory) w ramach współczesnej powieści realistycznej w latach 80. XX wieku funkcjonują z sukcesem bajkopisarze-filozofowie. Autorka dysertacji *Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX – начала XXI века* Anastazja Tichomirowa analizuje utwory takich przedstawicieli gatunku współczesnej rosyjskiej bajki filozoficznej jak Siergiej Kozłow (seria bajek o Jeżyku i Niedźwiadku zebrana w tomie z 1987 roku *Правда ли будем всегда?*), Grigorij Ostier (*Сказка с подробностями, Папамамалогия, Воспитание взрослых*), Albert Iwanow (seria *Сказки о хоме и сисулике* wydawane od 1975 roku) oraz Giennadij Cyfierow (*В медвежий час, Одинокий ослик, Паровозчик из Ромашиково*). Początków współczesnej literackiej bajki filozoficznej Anastazja Tichomirowa upatruje w twórczości Lewisa Carrolla, autora *Alicji w krainie czarów* i jego kontynuatorów (Alana Milne'a, Astrid Lindgren, Tove Jansson), a także poetów i pisarzy reprezentujących takie kierunki w literaturze jak pure nonsense (Oberiu), egzystencjalizm (Albert Camus) czy realizm magiczny (Jorge Borges)<sup>638</sup>. Współcześnie najbardziej znaną na świecie bajką filozoficzną pozostaje niezmiennie opowieść Antoine'a de Saint-Exupery *Mały księżę* z 1941 roku. W tym gatunku odnajdują się również utwory polskiego filozofa Leszka Kołakowskiego *13 bajek z królestwa Lailonii dla dużych i małych* (1966), a także nawiązujące do tradycyjnych bajek ludowych o zwierzętach *Trzy bajki o identyczności* (1978)<sup>639</sup>.

Wybrani przez Anastazję Tichomirową reprezentanci gatunku w literaturze rosyjskiej tworzą głównie w obszarze literatury dziecięcej. Obecność zwierzęcych postaci i wskazana geneza literackiej bajki filozoficznej (wywodzi się z bajki ezopowej, przypowieści oraz literatury nonsensu) sprzyja analizie tych tekstów w odniesieniu do tradycji ludowej bajki zwierzęcej. Do wspólnych cech obu gatunków (literackiej bajki filozoficznej oraz ludowego eposu zwierzęcego) badaczka zalicza: schematycznych i statycznych zwierzęcych bohaterów, liniową fabułę, abstrakcyjny charakter czasoprzestrzeni oraz liczne zapożyczenia wątków i motywów z rosyjskiego folkloru. W porównaniu do ludowego eposu zwierzęcego literacką bajkę filozoficzną cechuje redukcja fabuły, inna konstrukcja (teksty pozbawione są ekspozycji bohaterów, nie występuje motyw

<sup>636</sup> Tamże, źródło internetowe: <http://www.intellika.info/publications/255/> (12.10.2014).

<sup>637</sup> Autorzy pracy rozpatrują utwory wymienionych pisarzy (Gieorgij Władimow, Czingiz Ajtmatow, Anatolij Kim) w ramach tendencji określonej przez nich mianem „intelektualnej”. Jedną z cech charakterystycznych prozy intelektualnej lat 70. XX wieku jest zwrot ku alegorii. Połączenie dwóch planów utworu może być realizowane m.in. poprzez użycie struktur mitologicznych czy zaczerpniętych z folkloru, także obrazów zwierzęcych. Patrz: Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература 1950-1990-е годы*, т. 2, Москва 2006, s. 191-195.

<sup>638</sup> А. Тихомирова, *Жанровые особенности философской сказки в литературе второй половины XX и начала XXI века. Автореферат диссертации*, Ярославль 2011, s. 12.

<sup>639</sup> Na ten cykl składają się: *Bajka syryjska o wróblu i lasicze*, *Bajka koptyjska o wężu logiku*, *Bajka perska o sprzedawcy osła*. L. Kołakowski, *Bajki różne. Opowieści biblijne, Rozmowy z diabłem*, Warszawa 1990, s. 95-103.

oszustwa) oraz przede wszystkim, brak wyraźnego konfliktu pomiędzy bohaterami<sup>640</sup>, który w eposie ludowym stanowił osnowę fabuły. Bohaterowie zamiast reprezentować różne racje i przeciwstawne cechy charakteru, wyrażają raczej różne punkty widzenia. Na plan pierwszy wysuwa się gra logiczno-językowa, aktualizacja planu znaczeniowego słów i funkcja poznawcza tekstu<sup>641</sup>.

Bajki filozoficzne cechuje również literackość, wyrażony subiektywnie światopogląd autora, dowolność w doborze środków artystycznych, czy rodzajów narracji. Oznacza to w wielu przypadkach luźne podejście do konwencji. Znaczną liczbę tekstów w tym gatunku znajdziemy w antologiach małej prozy współczesnej Maksa Fraja wydawanych w ramach projektu literackiego Фрам pod tytułem *Русские инородные сказки*<sup>642</sup>. Według słów Olgi Lebeduszkinej tym, co łączy różnorodne pod względem stylu i gatunku opowieści (bajka, antyutopia, anegdota, przypowieść, opowiadanie fantastyczne itd., nowela, realizm magiczny) są motywy dzieciństwa i śmierci. Chociaż poziom artystyczny antologii bywa nierówny (autorzy to młodzi ludzie publikujący głównie w internecie), obok cyklu *Русские инородные сказки* nie pozwala przejść obojętnie głęboki, filozoficzny wymiar tekstów: „Потому, что „фрамовских” авторов объединяет нечто такое, что не позволяет заскучать и захлопнуть книжку даже на откровенно неудачной странице. Это особая острота переживания текста как экзистенциального приключения и чувства жизни – как диалога со смертью на повышенных тонах”<sup>643</sup>. Za szczególnie bliskie gatunkowi zwierzęcej bajki filozoficznej można uznać nonsensowne dialogi z cyklu *Ахиллес и черепаха*<sup>644</sup> Iwana Matwiejewa. Natomiast do tradycji baśni filozoficznej odnoszą się między innymi utwory Olgi Lukas<sup>645</sup> *Волшебный фотоаппарат, Проблема золушки, Стрекоза и муравей* czy Aleksandra Szujskiego np. *Сказки третьего часа ночи*<sup>646</sup>.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że twórczość badanych przez Anastazję Tichomirową autorów rosyjskiej bajki filozoficznej silnie związana jest z inną ze sztuk, a mianowicie filmem animowanym. Siergiej Kozłow, Grigorij Ostier czy Giennadij Cyfierow byli nie tylko autorami bajek, wierszy, czy sztuk teatralnych, ale przede wszystkim scenariuszy do kultowych rosyjskich kreskówek<sup>647</sup>, które badaczka również poddaje analizie. Za wyróżniający

<sup>640</sup> Na tę cechę wskazuje także Eva Malenova w monografii poświęconej twórczości Giennadija Cyfierowa. Patrz: E. Kudrjavceva Malenová, *Литературная сказка в индивидуальном стиле Геннадия Цыферова*, Brno 2017, s. 76-77.

<sup>641</sup> А. Тихомирова, *Жанровые особенности...*, op. cit., s. 18.

<sup>642</sup> Nazwa ФРАМ powstała z połączenia pierwszych liter nazwiska redaktora antologii (Фрай) i wydawnictwa (Амфора). Projekt literacki, którego myślą przewodnią było spopularyzowanie twórczości debiutujących pisarzy rosyjskich i wywodzących się z byłych republik radzieckich trwał w latach 2003-2011. W tym czasie ukazało się osiem zbiorów bajek w dwóch seriach – pomarańczowej i czarnej, antologie najlepszych opowiadań roku (od 2006), opowiadania autorskie (seria biała) oraz opowiadania zagranicznych autorów (seria purpurowa). Projekt zyskał wielu fanów, pomysłodawca i redaktor Maks Fraj stał się częścią popkulturowego dyskursu. Nawiasem mówiąc, pod pseudonimem Maks Fraj ukrywa się ukraińska pisarka i prowadząca programy w radio Swietłana Martynczyk. W 2007, 2008 i 2009 roku odbyły się „framowskie” festiwale (w Petersburgu), w czasie których można było spotkać się z autorami opowiadań, którzy czytali „na żywo” swoje teksty. Źródło internetowe: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Фрам\\_\(литературный\\_проект\)#.D0.A4.D0.B5.D1.81.D1.82.D0.B8.D0.B2.D0.B0.D0.BB.D0.B8](https://ru.wikipedia.org/wiki/Фрам_(литературный_проект)#.D0.A4.D0.B5.D1.81.D1.82.D0.B8.D0.B2.D0.B0.D0.BB.D0.B8) (10.10.2015).

<sup>643</sup> О. Лебедушкина, *Шехерезада еще жива, пока...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2007/3/le12-pr.html> (10.10.2015).

<sup>644</sup> ФРАМ, *Жили были. Русские инородные сказки 7*, ФРАМ, Санкт-Петербург 2009, s. 365-371.

<sup>645</sup> Twórczość Olgi Lukas przez Olę Lebeduszkiną oraz Walerię Pustową rozpatrywana jest w kontekście zjawiska renesansu bajki. Pisarka publikuje w antologiach Maksa Fraja, ale ma swym dorobku także serie powieści fantastycznych *Тринадцатая редакция* (od 2010 roku – 5 tomów) i *Поробрик* (od 2010 roku – 3 tomy) oraz zbiory opowiadań, wspomniane w rozdziale o baśniach Anny Białko cykl *Золушка на грани* (2007), a także *Бабушка смерть* (2012). Twórczość Olgi Lukas ma charakter parodystyczny i satyryczny, co dostrzegło w 2012 roku jury nagrody im. Michaiła Sałtykowa-Szczedrina w mieście Kirowie i przyznało pisarce nagrodę.

<sup>646</sup> Wspomniane utwory Olgi Lukas oraz Aleksandra Szujskiego weszły w skład trzeciej antologii bajek Maksa Fraja. Макс Фрай + Амфора = Фрам, *Русские инородные сказки 3*, Санкт-Петербург 2005.

<sup>647</sup> *Ежик в тумане* – Siergiej Kozłow; *Обезьянки, 38 пугаев* – Grigorij Ostier; *Паровозик из Ромашкова, Мой зеленый крокодил, Как лягушонок искал папу, Лошарик, Как стать большим* – Giennadij Cyfierow.

się przykład współczesnej animowanej bajki filozoficznej należy uznać wielokrotnie nagradzany film *Ёжик в тумане*<sup>648</sup>, do którego scenariusz napisali Siergiej Kozłow wraz z Ludmiłą Pietruszewską, wyreżyserował Jurij Norsztejn, a profilu użyczyła bohaterowi Ludmiła Pietruszewska. Krytyk Josif Bojarski podkreśla głęboki filozoficzny podtekst animacji, bynajmniej nie przeznaczonej tylko dla dzieci: В "Ежике в тумане" Ю. Норштейн говорит о первом соприкосновении с таинствами бытия, о загадочности всего сущего, о нелепой трагичности, существующей в мире, и о конечной его доброте<sup>649</sup>. *Ёжик в тумане* stanowi wybitny przykład połączenia technik wielu sztuk (film animowany, muzyka, literatura) i gatunków (bajka zwierzęca, scenariusz filmowy, traktat filozoficzny). Równocześnie na przykładzie tej kultowej produkcji uwidacznia się wpływ tradycji literackiej oraz ludowej bajki zwierzęcej na kształt, jaki przyobiekły animacje dla dzieci oraz dla dorosłych. Ta gałąź sztuki filmowej rozwijała się prężnie na świecie od lat 30. XX wieku<sup>650</sup> (w 1936 roku w Rosji powstaje „Союзмультфильм”<sup>651</sup>). Popularne kreskówki dla najmłodszych od samego początku bazowały na zwierzęcych postaciach, z którymi widzowi łatwiej było się utożsamić. Nie zawsze jednak identyfikacja z bohaterem, funkcja poznawcza czy dydaktyczna były celem reżysera. Wśród ogromnej liczby oryginalnych fabuł i animowanych adaptacji baśni czy bajek zwierzęcych, są również filmy typu: *Ну погоди! (Wilk i zając)*<sup>652</sup>, *Tom i Jerry* czy *Sylwester i Tweety* – ukierunkowane jedynie na rozrywkę, w związku z nagromadzeniem elementów komicznych i brakiem walorów dydaktycznych (bywają wręcz niemoralne<sup>653</sup>). Moją uwagę zwraca jednak fakt, iż fabuły wymienionych animacji opierają się na dominującym w ludowej bajce zwierzęcej motywie oszustwa. Ich bohaterowie nie ustają w znajdowaniu sposobów, by przechytryć przeciwnika, a zasadzki, podstęp czy gonitwa stanowią podstawę akcji. Animacje tego typu obfitują w sceny przemocy, jednakże w ostatecznym rozrachunku bohaterowie wychodzą z opresji bez szwanku.

Rewolucję w gatunku rosyjskiej literackiej bajki zwierzęcej przynosi koniec XX wieku. Oto bajka zwierzęca dotąd na usługach satyry lub literatury dziecięcej dociera do szerokiego odbiorcy, również dorosłego. Na fali badanego przeze mnie zjawiska renesansu bajki pojawiają się takie przełomowe teksty jak, *Дикие животные сказки* Ludmiły Pietruszewskiej, baśnie o zwierzętach Ludmiły Ulickiej zatytułowane *Истории про зверей и людей* czy *Сказки не про людей* Andrieja Stiepanowa. W tym miejscu warto wspomnieć także cyklach „alternatywnej

<sup>648</sup> Film powstał w wytwórni «Союзмультфильм» i miał swoją premierę w 1975 roku. W 2003 roku został uznany za najlepszy film animowany wszech czasów na festiwalu w Tokio.

<sup>649</sup> Ю. Боярский, *Литературные коллажи*, Москва 1996. Źródło internetowe:

<http://www.pereplet.ru/text/boyarskiy.html> (10.10.2015).

<sup>650</sup> W USA w latach 30. XX wieku powstało studio Walta Disneya, w którym nakręcono kultowe animacje dla dzieci, jak ta o przygodach Myszka Miki, czy Kaczora Donalda.

<sup>651</sup> Radzieckie studio animacji posiada w swoim dorobku wiele popularnych filmów. W 1947 roku jako jedną z pierwszych animowano baśń rosyjską *Конек-Горбунок*, następnie w latach 50. XX wieku przeniesiono na ekran baśnie Andersena m.in. *Гадкий утенок* i *Снежная королева*. W 1969 roku rozpoczęto produkcję kultowych seriali animowanych np. *Ну погоди* oraz *Крокодил Гена*, następnie *38 пангасев* (od 1975 roku), *Обезьянки* (od 1983). W 1979 roku ukazała głośna animacja *Сказка сказок*, wyreżyserowana przez Jurija Norsztejna według scenariusza Ludmiły Pietruszewskiej. Źródło internetowe: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Союзмультфильм> (10.10.2015). Według Anny Kadykało w kinie, za sprawą bajek animowanych realizowano komunistyczne cele wychowawcze. Pod tym względem radziecka kinematografia dla dzieci stanowiła zjawisko unikalne, nie mające sobie równych w świecie. Patrz: A. Kadykało, *Bajki animowane dla dzieci*, [w:] tejsze, *Дzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy...*, op. cit., s. 498-523.

<sup>652</sup> Pierwszy odcinek filmu ukazał się w 1969 roku, następnie kręcono do roku 1986. Reżyserem serii był Waczesław Kotienoczkina.

<sup>653</sup> W Rosji, w związku z wprowadzeniem zmian w prawie dotyczącym ochrony dzieci przed przemocą i demoralizacją zakazano emisji *Wilka i zająca* przed godziną 23.00 uznając, że obraz palącego papierosa i pijącego wino zająca może mieć wpływ na demoralizację najmłodszych. Film uznano za przeznaczony dla dorosłych (od 18 lat). Źródło internetowe: <http://www.aif.ru/culture/281071> (10.10.2015).

zoologii” *В мире животиков* i *Зверьки и зверюши* Dmitrija Bykowa i Iriny Łukianowej<sup>654</sup>. Niezwykle interesująco przedstawia się również sposób, w jaki do tradycji eposu zwierzęcego i bajki filozoficznej odniósł się w powieści *Священная книга оборотня* kultowy pisarz postmodernizmu Wiktor Pielewin. Prawie wszystkie wyżej wymienione teksty staną się przedmiotem badań w rozdziałach niniejszej części poświęconej współczesnej bajce zwierzęcej, odzwierciedlają one jej wewnątrzgatunkowe zróżnicowanie, jak również znamionują odrodzenie się gatunku w jego konwencjonalnej formie.

## 6.2. *Дикие животные сказки* Ludmiły Pietruszewskiej

Kiedy mowa o triumfie bajkowości w Rosji, obserwatorzy i badacze zjawiska w pierwszej kolejności wymieniają Ludmiłę Pietruszewską (ur. 1938) i zbiór jej bajek *Дикие животные сказки* jako koronny dowód na jego istnienie. Autorka tego absolutnie zachwycającego cyklu, będącego mistrzowską syntezą tradycji i współczesności, to postać niezwykle, do niedawna tajemnicza i niedostępna, gdyż mimo sławy, przez całe dziesięciolecie chroniła swoją prywatność konsekwentnie odmawiając wywiadów<sup>655</sup> i stroniąc od występów publicznych. Mówi się o niej *Авангардовый класик*<sup>656</sup>, *Чехов в спóднице*<sup>657</sup>, *Зощенко наших czasów*<sup>658</sup>. Posiada w swoim dorobku dramaty, opowiadania, powieści, bajki, poezje, scenariusze, monologi i eseje. Nieustannie poszukuje nowych form artystycznego wyrazu, ale nie jest jedynie eksperymentatorką próbującą swych sił w rozmaitych gatunkach sztuki i literatury, lecz także filozofką, humanistką i znawcą kultury<sup>659</sup>. Tworzy nieprzerwanie od 1972 roku, a od lat 80. XX wieku stała się postacią ważną w rosyjskiej literaturze. Dmitrij Bykow uważa nawet, że jako jedna z nielicznych współczesnych pisarek zasługuje na Nagrodę Nobla<sup>660</sup>. Podobnie, jak to ma miejsce w przypadku Wiktora Pielewina, Władimira Tuczkowa czy Ludmiły Ulickiej twórczość Ludmiły Pietruszewskiej plasuje się pośrodku – pomiędzy literaturą elitarną a masową. Kolejne książki sprzedają się w milionowych nakładach przy aplauzie rosyjskiej i światowej krytyki, o czym świadczą liczne międzynarodowe i krajowe

<sup>654</sup> Bajki, których bohaterami są fantastyczne, nieistniejące w rzeczywistości zwierzęta np., Толстосум, Хозяйственник крепки, Поганец itd., pierwotnie powstawały na potrzeby słuchowiska radiowego (1998). Zainspirowane zostały podobnie jak bajki Ludmiły Pietruszewskiej dziełmi pisarza i im ostatecznie zadedykowano wydanie książkowe. W przedmowie do zbioru autorzy zachęcają: „А теперь, дорогой маленький друг, сколько бы лет тебе ни было и сколько бы твоих собственных детей ни сидело у тебя на шее, укутывайся потеплее, высуни из-под одеяла нос и приготовься слушать сказочку. Главное преимущество которой – в том, что в ней все правда”. W mojej opinii, teksty są zbyt skomplikowane (duża liczba cytatów, odniesienia do rzeczywistych wydarzeń politycznych i historii, ironiczny styl narracji), by zaliczyć je do literatury dziecięcej. Д. Быков, И. Лукьянова, *В мире животиков. Детская книга для взрослых, взрослая книга для детей*, СПб 2005.

<sup>655</sup> H. Waszkielewicz, *Чернушная и прекрасная. Творчество Людмилы Петрусzewskiej*, Kraków 2007, s. 195.

<sup>656</sup> Określenie pochodzi z monografii poświęconej twórczości pisarki autorstwa prof. dr hab. Haliny Waszkielewicz i jest cytowane w oparciu o rosyjskie źródła. H. Waszkielewicz, *Чернушная и прекрасная...*, op. cit., s. 14.

<sup>657</sup> Określenie użyte przez Annę Żebrowską. Patrz: Anna Żebrowska, 49. *Міжнародowe Targi Książki*, „Gazeta Wyborcza” 19.05.2004. Cytuję za: H. Waszkielewicz, *Чернушная и прекрасная...*, op. cit., s. 14.

<sup>658</sup> Takiego sformułowania użył chociażby Jan Szenkman. Patrz: Я. Шенкман, *Город имени идоита*, „Независимая газета” 1.09. 2005. Źródło internetowe: [http://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2005-09-01/7\\_zhurnaly.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2005-09-01/7_zhurnaly.html) (10.10.2015). Cytuję za: H. Waszkielewicz, *Чернушная и прекрасная...*, op. cit., s. 14.

<sup>659</sup> Apolina Koszelewa oraz Jewgienij Mongusz charakteryzują Ludmiłę Pietruszewską w sposób następujący: „Творчество Л. Петрушевской (рассказы, повести, сказки, циклы прозы и драматургии) – это органический синтез всего того, что определяется этим бескомпромиссным поиском – «самого дна», «самой истинь», это творчество писателя с определившимся миропониманием и художественной системой – философа, человека, хорошо знающего традиционную культуру и одновременно экспериментирующего формами постмодерна”. А. Кошелева, Е. Монгуш, *Проза Людмилы Петрусzewской: содержательно-эстетический дискурс*, „Мир науки, культуры, образования” 2013, nr 3, s. 250.

<sup>660</sup> Д. Быков, *Карамзин с автоматом. Дмитрий Быков к 75-летию Людмилы Петрушевской*, „Коммерсант” 24.05.2013. Źródło internetowe: <http://www.kommersant.ru/doc/2189448> (10.10.2015).

nagrody m.in. Alexandr Puschkin (Hamburg 1991), „Триумф” (2002), „Театральная премия имени Станиславского” (2004), World Fantasy Award (2010)<sup>661</sup> i wiele innych. Z wykształcenia Ludmiła Pietruszewska jest dziennikarką, pracowała między innymi w radiu i telewizji, co wykorzystała później w licznych pozaliterackich przedsięwzięciach – przy tworzeniu filmowych scenariuszy, prowadzeniu własnego programu w radio, występów scenicznych itd. Katastrofizm i determinizm sytuacji życiowej, w jakiej umieszcza bohaterów swoich dramatów i opowiadań, stały się podstawą do oskarżania autorki o uprawianie „czernuchy”, z czym Ludmiła Pietruszewska absolutnie nie chce się zgodzić<sup>662</sup>. Tymczasem zakres tematów poruszanych przez Pietruszewską w opinii niektórych krytyków<sup>663</sup> plasuje jej twórczość w kręgu prozy kobiecej. Choć sama autorka zaprzecza takiemu przyporządkowaniu i nie czuje się feministką<sup>664</sup>. Mimo statusu wybitnej pisarki, jaki miała właściwie od pierwszej publikacji wśród krytyków i fanów jej twórczości, w kręgu pop-kultury Ludmiła Pietruszewska znalazła się nie od razu. Stała się autorką powszechnie rozpoznawalną dopiero wtedy, gdy ujawniła światu nowe, medialne oblicze. Po latach milczenia i chronienia prywatności w 2003 roku wydała autobiograficzne wspomnienia pod tytułem *Девятый том*, a następnie w roku 2006 ich kontynuację *Маленькая девушка из „Метрополия”*. Z książek biograficznych dowiadujemy się między innymi o jej polskich korzeniach, tułaczym, wojennym dzieciństwie, literackich inspiracjach, kłopotach z cenzurą, życiu rodzinnym i wielu innych faktach dotąd pozostających tajemnicą. Jednocześnie Ludmiła Pietruszewska zapoczątkowała występy teatryku o nazwie *Картонный театр*<sup>665</sup>, gdzie osobiście wykonywała swe utwory w poetyce rapu oraz czytała bajki, stała się także częstym gościem telewizyjnych programów m.in. Władimira Mołczanowa<sup>666</sup>. W 2013 roku powstał film dokumentalny pod tytułem *Уроки любви* przybliżający osobę pisarki. Pietruszewska dała się poznać szerokiej publiczności, jako aktorka, performerka (*Кабарэ Людмилы Петрушеўскай*), malarka (maluje akwarele, szkicuje) i pieśniarka<sup>667</sup> (ma na koncie solowe albumy piosenek *Не привыкай к дождю* i *Сны о любви* oraz nagrany z grupą „Inquisitorum” *Середина большого Юлуса*). Warto odnotować, iż Ludmiła Pietruszewska wykreowała swój wizerunek medialny, hołduje stylowi eleganckiej damy – najczęściej występuje w czerni, ubrana w barokowe suknie z koronkami i obowiązkowo ogromny kapelusz.

<sup>661</sup> Ludmiła Pietruszewska została nagrodzona w kategorii „Kolekcja” (ang. collection – utwory jednego autora), a konkretnie za zbiór opowiadań: *There Once Lived a Woman Who Tried To Kill Her Neighbor's Baby: Scary Fairy Tales*, Penguin Books 2009. W skład wydania weszły wybrane utwory z cyklu *Песни Славян восточных*, requiemy oraz bajki.

<sup>662</sup> „Когда мне наши отечественные исследователи тычут в нос свои статьи, где написано, что я интересуюсь все больше какими-то жуткими сюжетами, и вообще, все ли в порядке с добротой у этого автора, то приходится в панике ссылаться, что я не первая. У Карамзина Лиза утопилась, у Гоголя тоже то утопленница, то Плюшкин, то Ноздрев с Виём, один другого краше персонажи. У Чехова, у Бунина в «Темных аллеях». У Достоевского-то! У Набокова!” Л. Петрушевская, *Маленькая девочка из Метрополия*, Санкт-Петербург 2008, s. 8.

<sup>663</sup> Рог.: Т. Ровенская, *Феномен женщины говорящей. Проблема идентификации женской прозы 80-90-х годов*, „Женщины и культура” 1999, nr 15; Д. Рыкова, *Женская проза в первом десятилетии XXI века: традиции и новаторство*, „Российский писатель”; Е. Монгуш, *Гендерная проблематика и ее художественная реализация в малой прозе Л. Петрушевской*, „Мир науки, культуры и образования” 2011, nr 6-1.

<sup>664</sup> Informację przytaczam za Haliną Waszkielewicz. *Чернушная и прекрасная...*, op. cit., s. 42.

<sup>665</sup> Jeden z pierwszych występów teatryku kukielkowego Ludmiły Pietruszewskiej odbył się w 2006 roku w Moskwie w ramach festiwalu „Азбучные истины”. Przedstawienie opierało się na bajce *Пуськи бятые*, kukielki wykonała sama Pietruszewska oraz jej dzieci. Źródło internetowe: <http://old.mospravda.ru/issue/2006/12/07/> (10.10.2015).

<sup>666</sup> Program *Полночники. В гостях у Владимира Молчанова* przebiegał pod hasłem *Игра в абсурд*. Program został wyemitowany został w stacji „Мир24.TV” 26 lutego 2012 roku. Źródło internetowe: <http://mir24.tv/video/4722241> (10.10.2015).

<sup>667</sup> Patrz: H. Waszkielewicz, *Pietruszewska śpiewa*, [w:] tejże, *Быть створца świata własnego. Szkice o współczesnej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2015, s. 67-75.

Mając na uwadze okoliczności, w jakich Pietruszewska zaistniała w przestrzeni pop-kultury, można wysnuć wniosek, że kluczem do komercyjnego sukcesu stały się bajki, gdyż to w dużej mierze dzięki nim zaistniała w mediach i w internecie (publiczne czytanie bajek, wydanie audiobooka z bajkami dla dorosłych *Сказки с хорошим концом – 2007*, występy *Kartonowego Teatryku*). Autorka nie marginalizuje tego obszaru twórczości, wręcz przeciwnie, jej bajki są wciąż przedrukowywane i eksponowane w nowych książkach. Ciekawą informację przytacza Halina Waszkielewicz, iż nawet za debiut literacki Pietruszewskiej powinno się uważać bajki – *Чемодан Ченухи* oraz *Говорящий самолет* opublikowane w 1971 roku w czasopiśmie „Пионер”<sup>668</sup>. Taki stan rzeczy zachęca i motywuje do badania bajek Pietruszewskiej. Pisarka coraz mniej kojarzy się z dramatyczną „czernuchą”, a coraz bardziej z bajką – straszną, śmieszna, lub mądrą. Na przykładzie cyklu *Дикие животные сказки* można, jak sądzę analizować gatunek współczesnej rosyjskiej bajki zwierzęcej i przy okazji pokusić się o zbliżenie do osobowości twórczej pisarki, która zdaniem wielu w wyjątkowy sposób łączy w swoich utworach literacką tradycję oraz postmodernizm.

### 6.2.1. „Dzkie” bajki Ludmiły Pietruszewskiej

Chociaż Ludmiła Pietruszewska tworzyła bajki przez całe swoje dorosłe życie<sup>669</sup>, a w pięciotomowym zbiorze dzieł zebranych pisarki (1996) zajęły one aż dwa tomy – czwarty i piąty – to początkowo były znane tylko wąskiemu gronu czytelników. Nie pasowały do powszechnie przyjętego wizerunku pisarki. „Czytelnicy nawykli do szokujących *czernusznych* opowiadań, nie mogli – jak zauważa Halina Waszkielewicz, jakoś przyjąć do wiadomości, że ich autorka jest także bajkopisarką, traktującą na dodatek tę sferę swojej twórczości niezwykle poważnie”<sup>670</sup>. Jednak medialny *coming out* pisarki w sprzyjającej bajkowości i fantastyce kulturalnej atmosferze przelomu XX i XXI wieku zapewnił bajkom Pietruszewskiej niebываły sukces, a samej autorce miano „największej bajkopisarki narodowej literatury” (ros. „главная сказочница отечественной словесности”)<sup>671</sup>. Także krytycy i literaturoznawcy zaczęli badać ten dotąd nieeksplorowany obszar twórczości pisarki. W ostatnim czasie do najważniejszych prac poświęconych Pietruszewskiej, obejmujących bajkową twórczość na tle całego dorobku autorki należy zaliczyć publikacje między innymi Iriny Kutleminej (1996)<sup>672</sup>, Tatiany Markowej (2001)<sup>673</sup>, Ireny Hubickiej<sup>674</sup> (2003) i Haliny Waszkielewicz (2007). Godne odnotowania wydaje się, że, wśród przyczyn poważnego zainteresowania gatunkiem bajki obok osobistych doświadczeń pisarki (potrzeba opowiadania dzieciom bajek na dobranoc), zwłaszcza jej twórczości wymieniają: chęć podjęcia istotnych kwestii filozoficznych przy pomocy gatunku o wysokim stopniu uogólnienia oraz potencjał gatunkowy bajek, które pozwalają na upust fantazji i kreatywności pisarki; wyrażenie pasji do eksperymentowania; realizację potrzeby

<sup>668</sup> Halina Waszkielewicz powołuje się na ustalenia Nusi Milman. Н. Мильман, *Читая Петрушевскую: Взгляд из-за океана*, СПб 1997, s. 17. Cytuję za: H. Waszkielewicz, *Чернушная и прекрасная...*, op. cit., s. 13.

<sup>669</sup> Zaczęła zapisywać bajki w roku 1977. Wcześniej opowiadała je dzieciom na dobranoc, a gdy dzieci podrosły – także wnukom. О. Лебедушкина, *Шехерехада жива, пока...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2007/3/le12.html> (10.10.2015).

<sup>670</sup> H. Waszkielewicz, *Чернушная и прекрасная...*, op. cit., s. 56.

<sup>671</sup> О. Лебедушкина, *Шехерехада жива, пока...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2007/3/le12.html> (10.10.2015).

<sup>672</sup> И. Куплемина, *Опыт прочтения сказок Л. Петрушевской в контексте ее творчества*, [w:] *Классика и современность*, Архангельск 1999, s. 160-161.

<sup>673</sup> Т. Маркова, *Поэтика сказок Л. Петрушевской*, [w:] *Дергачевские чтения*, [w:] *Русская литература: национальное развитие и региональные особенности*, Екатеринбург 2001, cz. 2, s. 252-254; Т. Маркова, „Дикие животные сказки” Людмилы Петрушевской, *Вестник Томского государственного университета* 2014, nr 11, s. 95-97.

<sup>674</sup> I. Hubicka, *Proza Ludmiły Pietruszewskiej lat 1985-1995. Z zagadnień poetyki*, Kielce 2003.



ukazania optymistycznej i tolerancyjnej natury pisarki; prezentację pozytywnego ideału przy wykorzystaniu stylistycznej wirtuozerii<sup>675</sup>.

Ludmiła Pietruszewska – bajkopisarka posiada w swoim dorobku właściwie wszystkie możliwe rodzaje bajek. Obok współczesnej bajki zwierzęcej w pięciotomowym wydaniu dzieł zebranych reprezentowanej przez *Дикие животные сказки*<sup>676</sup> znalazły się: krótkie awangardowe bajeczki dla dzieci, na wzór tych tworzonych przez grupę Oberiu; baśnie i nowele zebrane w czwartym tomie pod wspólnym tytułem *Книга приключений. Сказки для детей и взрослых*<sup>677</sup>, a wśród nich godzien uwagi cykl czarodziejski o przygodach lalki Barbie – *Маленькая волшебница*, w którym na przekór stereotypom wyposażała bohaterkę w cechy wrażliwej na ludzką krzywdę i dobrodusznej czarodziejki. Wspomnieć należy również o lingwistycznych bajeczkach zatytułowanych *Пуськи бятые*. Są one szczególnie ciekawe od strony formalnej, gdyż napisane w języku rocznego dziecka perypetie Kałuszy i Kałuszatek stanowią udany eksperyment nawiązujący do idei „języka pozarozumowego” (ros. заумь) oraz twórczości Wielimira Chlebnikowa<sup>678</sup>. Wśród współczesnych czytelników natomiast furorę zrobiły trzy bajeczki dla dzieci o prosiaczku Piotrze z 2002 roku: *Поросёнок Пётр и машина, Поросёнок Пётр и магазин, Поросёнок Пётр едет в гости*<sup>679</sup>. Na podstawie książeczek ilustrowanych przez Aleksandra Rajhsztajna w 2008 roku powstał film animowany a w internecie do dzisiaj krążą liczne „dorosłe” parodie i fanfiki<sup>680</sup>. Ponadto, Ludmiła Pietruszewska ma na swoim koncie trzy sztuki teatralne dla dzieci: *Два окошка* (1975), *Чемодан чепухи или Быстро и хорошо не бывает* (1975) oraz *Золотая богиня* (1986). Wsławiła się również jako autorka scenariuszy, między innymi do wybitnego filmu animowanego wyreżyserowanego przez Jurija Norsztejna pod tytułem *Сказка сказок* (1979)<sup>681</sup>, a następnie do produkcji: *Заячий хвостик* (1984, reż. Wadim Kurczewski) oraz *Кот, который умел неть* (1988, reż. Natan Lerner)<sup>682</sup> i innych. To właśnie Jurij Norsztejn, z którym przez kilka lat Ludmiła Pietruszewska tworzyła artystyczny duet, dostrzegł w niej cechy, które przesądziły o tym, iż została bajkopisarką – nieprzemijającą dziecięcą wrażliwość, prostoduszność, a także uczciwość/szczerłość w odbiorze i prezentowaniu rzeczywistości.

<sup>675</sup> Patrz: H. Waszkielewicz, *Чернушная и прекрасная...*, op. cit., s. 60-61.

<sup>676</sup> Л. Петрушевская, *Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5. Дикие животные сказки: Первый отечественный роман с продолжением*, Москва 1996.

<sup>677</sup> W skład Księgi przygód weszły następujące cykle: *Нечеловеческие приключения, Лингвистические сказочки, Приключения Барби, Приключения с волшебниками, Королевские приключения, Приключения людей*. Л. Петрушевская, *Собрание сочинений в пяти томах. Том 4. Книга приключений. Сказки для детей и взрослых*, Москва 1996.

<sup>678</sup> Podobieństwa odnotowuje m.in. Halina Waszkielewicz pisząc: „Лингвистические сказочки опираją się на замысль зrealizowanym już przez Chlebnikowa – na „wyciszeniu” sensu słów kosztem zachowania składni, fonetyki, morfologii zdania, w celu „wyzwolenia” słowa, wydobycia jego ukrytego znaczenia”. Ponadto badaczka zauważa, że ze względu na genezę (*Пуськи бятые* powstały na prozaicznym, życiowym gruncie z matczynej opowieści) właściwsze będzie ich uznanie za stylizację na język dziecka niż umyślne tworzenie nowego języka. Patrz: H. Waszkielewicz, *Чернушная и прекрасная...*, op. cit., s. 62.

<sup>679</sup> Jak wspominała w 2007 roku pisarka, seria o prosiaczku Piotrze długo pozostawała jedyną publikacją wydaną w szacie graficznej (z ilustracjami) adresowanej do dzieci. Napisana i wydana w 1996 roku bajeczka dla najmłodszych *Сказка про азбуку* nie trafiła wówczas na rynek księgarski, gdyż nie została dopuszczona do publikacji przez konkurencję. Źródło internetowe: <http://petrushevskaya.livejournal.com/117582.html> (12.12.2015).

<sup>680</sup> Fanfic (fan fiction) – opowiadania tworzone nieoficjalnie przez fanów filmu, książki, serialu itp., wykorzystujące postaci i świat lub motywy z oryginalnego utworu i poddające je twórczemu przetworzeniu. Więcej na ten temat: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1517432,2.fan-fiction-czyli-ciagi-dalsze-ksiazek.read> (10.10.2015). Na podstawie książeczek o prosiaczku Piotrze powstały niecenzuralne, niekiedy wulgarne, niepoprawne politycznie fanfiki wychwalające halucynogeny itp. Można je obejrzeć pod adresem: [http://www.netlore.ru/porosenok\\_petr](http://www.netlore.ru/porosenok_petr) (10.10.2015). Patrz również hasło: *Фанфик, фэнфик, фанлит*, [w:] С. Чупринин, *Жизнь по понятиям...*, op. cit., s. 601-603.

<sup>681</sup> Premiera filmu *Сказка сказок* odbyła się w 1979 roku. Film został nagrodzony na festiwalu w Los Angeles w 1984 roku nagrodą główną jako najlepszy film animowany wszystkich czasów i narodów.

<sup>682</sup> Źródło internetowe: <http://www.tele.ru/cinema/hits/skazka-skazok-i-eshche-5-multfilmov-lyudmiily-petrushevskoy> (10.10.2015).

«Петрушевская по-детски чувствительна, и это, пожалуй, самое главное в ней», – говорит Юрий Норштейн. Совместную работу над «Сказкой сказок» он вспоминает с восторгом. Более половины фильма было придумано уже во время работы. Петрушевская признавалась, что на некоторых кадрах она до сих пор не может сдержаться и плачет. «Она к литературе относится абсолютно по-детски, прямым глазом. Всё, что написала, это всё она пережила. И даже если она пишет какой-то сказочный волшебный абсурд, это всё её», – добавляет Норштейн<sup>683</sup>.

Dziecięcą bezpośrednio zaobserwował u Ludmiły Pietruszewskiej także Dmitrij Bykow. Jako podstawową cechę jej prozy, nawet tej najbardziej pesymistycznej i poważnej, którą nazywa przewrotnie i nie bezpodstawnie „straszными bajkami”<sup>684</sup>, wskazuje między innymi sentymentalną wizję człowieka uniżonego i biednego oraz nieprawdopodobieństwo<sup>685</sup> przedstawianych sytuacji: „Петрушевская сентиментальна, как Андерсен, и потому безжалостно отсекает все, что могло бы сделать жизнь ее героев хоть сколько-нибудь сносной”<sup>686</sup>.

Szczególną uwagę opinia publiczna zwróciła na cykl bajek zatytułowany *Дикие животные сказки* (*Dzikie bajki zwierzęce*). Został on nagrodzony statuetką „Mały Złoty Ostap” za najlepszy utwór humorystyczny 1994 roku, doczekał się już kilku wydań, stał się inspiracją dla co najmniej dwóch internetowych projektów<sup>687</sup> oraz przedmiotem artykułów naukowych<sup>688</sup>.

Okoliczności powstania cyklu *Дикие животные сказки* odzwierciedlają tendencję charakterystyczną dla współczesnych bajek zwierzęcych w literaturze rosyjskiej, jaką jest odchodzenie od adresata dziecięcego na rzecz adresata „podwójnego” lub wyłącznie dorosłego. Jak wynika ze wspomnień autorki z opowiadanych na noc bajeczek dla dzieci stopniowo ewoluowały „dzikie” bajki adresowane do dorosłych, niepoprawne politycznie, poruszające tematy równie trudne co „czemuszne” opowiadania, ale zaprezentowane w atrakcyjnej, skondensowanej formie.

Регулярно я стала записывать сказки после 1977 года, когда второй сын, Федя, уже начал что-то понимать. Почти каждый вечер я рассказывала ему на ночь сказку. Когда появилась дочь Наташа, это стало просто их правом, на ночь новую сказку. Много я не успела записать, было некогда. Помню, был огромный незаписанный сериал, где действовали горилла Иван Иванович, крокодил дядя Коля, тигр Федя, слон Наташа, гепард Кирюша, блоха Лукерья [...]. Из этого сериала сохранилась и перешла в «Дикие животные сказки» не только блоха Лукерья, да и сам принцип построения многосерийного семейного романа. Тот сериал, правда, был детским<sup>689</sup>.

<sup>683</sup> Cytat pochodzi z biografii pisarki zamieszczonej na portalu internetowym Kinokadr.ru. Źródło internetowe: <http://www.kinokadr.ru/persons/35/65/3565> (10.10.2015).

<sup>684</sup> Angielskie wydanie opowiadań Ludmiły Pietruszewskiej zostało wprost zatytułowane – „straszne bajki”. Patrz Ludmila Petrushevskaya, *There Once Lived a Woman Who Tried To Kill Her Neighbor's Baby: Scary Fairy Tales*, Londyn 2009.

<sup>685</sup> Trzeba jednak podkreślić, że nie chodzi tu o baśniową cudowność, ale o sposób konstruowania sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie – maksymalny determinizm i katastrofizm, który nie znajduje pokrycia w rzeczywistości, w której człowiek zawsze ma kilka możliwości wyboru rozwiązania konfliktu.

<sup>686</sup> Д. Быков, *Карамзин с автоматом...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://www.kommersant.ru/doc/2189448> (10.10.2015).

<sup>687</sup> Pierwszy z nich adaptuje *Dzikie bajki zwierzęce* na potrzeby gier RPG (role playing game), drugi związany jest z fotografią – autor zdjęć stylizuje modeli na postaci z bajek L. Pietruszewskiej. Patrz: Н. Waszkielewicz, *Чернушная и прекрасная...*, op. cit., s. 64.

<sup>688</sup> Т. Маркова, „Дикие животные сказки”..., op. cit., s. 95-97; А. Ватутина, *Постмодернистский образ насекомого как квинтесенция „высокого” и „низкого”*; Д. Пригов, В. Пелевин, Л. Петрушевская, „Вестник Нижегородского университета” 2014, т. 2, s. 219-223; Е. Капинос, *Литературная муха Л. Петрушевской в притче о празднике и его завершении*, „Критика и семиотика” 2009, т. 13, s. 268-279.

<sup>689</sup> Л. Петрушевская, *История моих сказок*, [w:] *От первого лица. Разговоры о прошлом и теперешнем*, Москва 2012. Źródło internetowe: <http://petrushevskaya.livejournal.com/117582.html> (10.10.2015).

Obecnie cykl składa się z 116<sup>690</sup> krótkich utworów-scenek z życia 133 zwierząt. Początkowo bajeczki ukazywały się w czasopiśmie „Столица” (1993-1994) oraz „Новый мир”. Całość doczekała się publikacji w pięciotomowym zbiorze dzieł zebranych z 1996 roku i co istotne, w tym wydaniu cykl został opatrzony wymownym podtytułem – *Дикие животные сказки. Первый отечественный роман с продолжением*, sugerującym pełną rozpiętość gatunkowych odniesień od bajki do powieści. W kolejnych wydaniach z 2003 roku („Эксмо”) i 2008 roku („Амфора”) cyklowi *Дикие животные сказки* towarzyszyły również *Морские помойне рассказы* oraz *Пуськи бятые* (całość już bez podtytułu). Ze względu na aluzje gatunkowe poczynione w oryginalnym tytule z pierwszego wydania, bajki Ludmiły Pietruszewskiej można badać z jednej strony jako przykład nowoczesnej bajki zwierzęcej, a z drugiej jako epos, a właściwie, jak twierdzi Tatiana Markowa, współczesną wersję eposu<sup>691</sup>, czyli operę mydlaną, z niekończącym się łańcuchem bohaterów, rodzinnymi perypetiami obejmującymi całe pokolenia i pełny cykl życia człowieka (narodziny – dzieciństwo – młodość – miłość – zdrada – rodzicielstwo – choroba – śmierć itd.). Takie stanowisko wydaje się jak najbardziej zasadne w świetle przytoczonej wyżej wypowiedzi samej autorki, która kilkakrotnie podkreśla serialowy charakter cyklu. W myśl serialowej konwencji każda z bajek ze zbioru *Дикие животные сказки* opisuje inny życiowy epizod lub konkretną sytuację, w jakiej znaleźli się bohaterowie, natomiast w całości „odcinki” składają się na panoramiczny obraz życia kilku pokoleń. Uderza kinematograficzna szybkość, z jaką zmieniają się kolejne sceny, pojawiają i znikają bohaterowie. Natomiast efekt ciągłości osiągany zostaje poprzez stosowanie powtórzeń, zarówno w obszarze języka (słowa i frazy), jak i obrazów oraz postaci. Ponadto niektórzy bohaterowie kojarzeni z tymi samymi czynnościami przewijają się przez cały cykl (zasada leitmotivu) niezależnie od poruszanego w danej scenie tematu (np. łakoma mucha, pijący alkohol w duecie – wilk i kozioł, wygłaszająca mądrości ludowe koza, podrzucająca sąsiadom dziecko kukułka itd.). Ludmiła Safronowa stwierdza nawet, iż seryjność zdaje się być cechą charakterystyczną dla bajkopisarstwa Ludmiły Pietruszewskiej, natomiast w popularności serialowej estetyki we współczesnej kulturze upatruje wyraźnej – tendencji postmodernistycznej.

В творчестве Петрушевой явление серийности художественных текстов выражено особенно последовательно ("Лечение Василия и другие сказки", "Сказки для всей семьи", "Дикие животные сказки", "Сказки для взрослых", "Пуськи бятые", "Настоящие сказки" и т. д.). Серийность текстов наиболее органично совмещается с жанром литературной сказки, потому что подчеркивает как бы коллективность постмодернистского авторства, сделанность по определенному образцу, жанровую конвейерность и одновременно архетипичность, разного рода стандартизацию образов-персонажей<sup>692</sup>.

Wśród bohaterów cyklu znajdują się zwierzęta, co ważne, o ludzkich imionach, reprezentujące pełen przekrój gatunków świata fauny: zwierzęta domowe – (świnia Ałła; kozioł Tolik; pies Gulasz), dzikie – (leopard Edward, hiena Zoja, niedźwiedź Wołodia, wilk Siemion), owady – (mucha Domna Iwanowna, komar Stasik, kleszcz Oksana, pająk Afanasij), ptaki: (kukułka Kaleria, tukan Żora), a nawet ryby (śledź Hilda, płotka Kława)

<sup>690</sup> W pięciotomowym wydaniu dzieł zebranych Pietruszewskiej znalazło się 113 bajek. Л. Петрушевская, *Собрание сочинений в пяти томах. Том 5. Дикие животные сказки*, Москва 1996.

<sup>691</sup> Т. Маркова, „Дикие животные сказки”..., op. cit., s. 95-97.

<sup>692</sup> Л. Сафронова, *Поэтика литературного сериала и проблема автора и героя на материале сериалов „Дикие животные сказки” и „Пуськи бятые”*, 14.02.2008. Źródło internetowe: [http://literary.ru/literary.ru/show\\_archives.php?subaction=showfull&id=1202995247&archive=1203491495&start\\_from=&ucat=&category=1](http://literary.ru/literary.ru/show_archives.php?subaction=showfull&id=1202995247&archive=1203491495&start_from=&ucat=&category=1) (10.10.2015).

i wiele innych. Trzeba wspomnieć, że obok zwierząt, z rzadka co prawda, ale pojawiają się niekonwencjonalni bohaterowie jak, rumianek Swieta, wirus „A” Margarita lub ameba Rachil. Z reguły dany gatunek zwierząt czy owadów reprezentowany jest przez więcej niż jednego osobnika, a często występuje w towarzystwie bliższej i dalszej rodziny – żony/męża, dzieci lub dziadków. W ten sposób poznajemy perypetie całych klanów – kukulek, płotek, wilków, żuków itd. Autorka sporządziła wykaz postaci dołączony do zbioru oraz, co godne odnotowania, własnoręcznie wykonała portrety niektórych bohaterów<sup>693</sup>. Czarno-białe rysunki przedstawiają, jak sądzi wielu, karykatury przyjaciół, krewnych i znajomych pisarki z uwypuklonymi „zwierzęcymi” cechami, na przykład: świnia Ała przedstawiona jest jako otyła, półnaga kobieta, z nalaną, mało sympatyczną twarzą i wydatnymi ustami, w pozie półleżącej, sugerującej rozleniwienie; natomiast kozła Tolika wyróżnia spiczasta bródka, krzaczaste, uniesione brwi i ostro zakończone uszy. Ludmiła Pietruszewska idzie jeszcze o krok dalej i na przekór utartej w kulturze symbolice zwierzęcej, wyposaża bohaterów w niestandardowe, aczkolwiek umotywowane ich fizycznością, człowiecze cechy charakteru. Np. motyl Kuźma jest delikatny i strachliwy, kukulczy syn Szarik lekkomyślny i nieodpowiedzialny, a beczelny wilk Siemion prowadzi hulaszczy tryb życia i nie stroni od alkoholu, co ilustruje chociażby poniższy fragment: „Волк Семен Алексеевич, прихватив бутылку, пошел гулять просто так, насвистывая фокстрот «Лесной нахал» [...]»<sup>694</sup>. Przykłady można by mnożyć i choć nie wszystkie postaci są scharakteryzowane tak samo szczegółowo, to jednak rozpoznajemy w nich dobrze znane z życia codziennego typy ludzkich charakterów i temperamentów odmalowanych z przymrużeniem oka przez uważnego obserwatora.

Wydaje się zatem, że w bajkach zwierzęcych Pietruszewskiej mamy do czynienia jednocześnie z nadaniem cech zoomorficznych ludziom, co sugerują rysunki i antropomorfizacją zwierząt, na co wskazują np. imiona bohaterów. Zwierzęce postaci zachowują się jak ludzie nie tracąc fizycznych cech zwierzęcych (gabaryty, sposób poruszania się, zachowania, odżywiania, itd). Idealnym przykładem mieszanej konstrukcji bohaterów jest bajka *Шахматная партия*, w której leopard Edward gra w szachy i pije herbatę, ale kiedy ciężką łapą przegania muchę i oddala się z szybkością 160km/h uwidacznia się jego „zwierzęca” natura. Z kolei Mucha Domna z „muszej” mikroperspektywy spogląda na szachowe figury, jak na wielkie greckie kolumny, natomiast pajak Afanasij plecie pajęczym zwyczajem pajęczynę i pod pozorem uprzejmości przeznaczają ją na hamak-pułapkę dla muchy<sup>695</sup>.

Obie techniki zastosowane przez Ludmiłę Pietruszewską – antropomorfizacji i zoomorfizacji – budują dwupłaszczyznowość świata przedstawionego, stanowiącą podstawową cechę gatunkową bajki zwierzęcej, a także umożliwiają alegoryczne odczytanie treści. Anna Watutina w tej strategii konstruowania postaci widzi rodzaj rebusu, który ma angażować percepcję czytelnika: „Смешивая антропоморфное с зооморфным, Л. Петрушевская задает занимательный ребус своему читателю, который с удовольствием находит разгадку жизни героев то в присущем данным животным поведении, то в типичных чертах описываемого социального типажа”<sup>696</sup>. W takiej podwójnej strukturze postaci tkwi również źródło komizmu bajek Pietruszewskiej. Autorka w sposób umiętny gra zwierzęcością bohaterów umieszczając ich w realnej przestrzeni jako wykonawców „ludzkich” czynności, np., pluskwa

<sup>693</sup> Przytaczając historię swoich bajek autorka wspomina, że do wykonania rysunków zachęciła ją Wiera Chlebnikowa, która zajmowała się redakcją dzieł zebranych Pietruszewskiej od strony graficznej. Źródło internetowe: <http://petrushevskaya.livejournal.com/117582.html> (12.12.2015).

<sup>694</sup> 10. *Иностранка*, [w:] Л. Петрушевская, *Дикие животные сказки. Морские покойные рассказы. Пуськи Бятые*, Санкт-Петербург 2008, s. 31-32.

<sup>695</sup> Л. Петрушевская, *Дикие животные сказки...*, op. cit., s. 55-56.

<sup>696</sup> А. Ватутина, *Постмодернистский образ насекомого...*, op. cit., s. 219.

Mścislaw pracuje w laboratorium analitycznym, robak Teofan filozofuje (wykorzystano motyw mamości życia ludzkiego uosobionego w postaci robaka), a mól Nina pracuje jako fryzjerka itd.

Jak wspominałam wcześniej, treść „dzikich” bajek zwierzęcych Pietruszewskiej stanowią tematy znane z niebajkowej twórczości pisarki – życie rodzinne, codzienna egzystencja, różnice międzypokoleniowe, miłość, spotkania i skandale towarzyskie. Przy czym problematyka często sygnalizowana jest już w tytułach: *Материнство, Семья, Вопросы воспитания, Квартирный вопрос, Плач барана, Женская красота* itd. Fabuły bajek często oparte są na anegdocie, takiej, którą każdy mógłby usłyszeć na ulicy, o niewiernym mężu, nieudanych zalotach, przyjęciu, które skończyło się skandalem, wyrodnej matce, która zostawiła dziecko u sąsiadów, lekkomyślnym synu, nowej fryzurze sąsiada itd. Co ciekawe, Ludmiła Safronowa wyróżniła nawet pewien model, wokół którego Ludmiła Pietruszewska konstruuje fabuły znacznej części „dzikich” bajek, a mianowicie: drapieżnik + ofiara = nieodwzajemniona miłość<sup>697</sup>. Cokolwiek się bohaterom przytrafia, ich życie toczy się w realistycznej przestrzeni współczesnego miasta (ulica, blokowisko, mieszkanie, park), które Irena Hubicka nazywa „zurbanizowaną tajgą”<sup>698</sup>. Bohaterowie nie tylko mieszkają w mieście, ale prowadzą miejski styl życia – chodzą do fryzjera, kosmetyczki, second-handu, kina, urządzają urodziny, jeżdżą pociągami, tramwajami, stoją w korku, umawiają się na randki, jak również nieobce są im problemy np. ze zdrowiem, pieniędzmi, relacjami międzyludzkimi i nawet te, związane z tożsamością płciową<sup>699</sup>. Jeśli w jakiejś z bajek pojawia się wieś, to na zasadzie kontrastu, jako przestrzeń obca i nieznana. Śledząc bliskie realnemu życiu losy bohaterów i ich rodzin niezauważalnie przenosimy się z płaszczyzny fikcyjnego /umownego świata bajki na płaszczyznę rzeczywistości, co jak twierdzi Olga Lebeduszkińska, niewątpliwie stanowi jedną z cech charakterystycznych współczesnych bajek<sup>700</sup>.

### 6.2.2. Między antykiem a awangardą

W odniesieniu do cyklu *Дикие животные сказки* jedni badacze wskazują inspirację gatunkiem bajki ezopowej lub też literacką bajką alegoryczną (ros. басня), inni awangardową bajką rosyjską (ОБЭРИУ – Объединение Реального Искусства<sup>701</sup>). Stąd wziął się pomysł, by przyglądnąć się bliżej wybranym tekstom pod kątem ich związków z folklorem oraz kanonem literackiej bajki zwierzęcej. Już samo odwołanie się w tytule cyklu do tradycji gatunku otwiera szerokie pole do badań i odsyła do źródeł kultury europejskiej. W swoich utworach Ludmiła Pietruszewska pośrednio nawiązuje do twórczości Ezopa, Jeana de La Fontaine’a, Hansa Christiana Andersena oraz bogatej spuścizny rosyjskiej bajki literackiej w wydaniu Iwana Kryłowa, Michaiła Sałtykowa-Szczedrina, Maksyma Gorkiego, Daniła

<sup>697</sup> Najbardziej barwnym przykładem wykorzystania tegoż modelu są zaloty pająka Afanasija czynione do „skandalistki” muchy Domny Iwanowny. Patrz: Л. Сафронова, *Поэтика литературного сериала...*, op. cit. Źródło internetowe: [http://literary.ru/literary.ru/show\\_archives.phpsubaction=showfull&id=1202995247&archive=1203491495&start\\_from=&ucat=&category=1](http://literary.ru/literary.ru/show_archives.phpsubaction=showfull&id=1202995247&archive=1203491495&start_from=&ucat=&category=1) (10.10.2015).

<sup>698</sup> Określenie pochodzi z pracy Ireny Hubickiej, *Proza Ludmiły Pietruszewskiej lat 1985-1995...*, op. cit., s. 173.

<sup>699</sup> Realną właściwość motyli, jaką jest przepoczwarczenie się z gąsienicy w owada Ludmiła Pietruszewska wykorzystwała w humorystyczny sposób i nadała status zmiany płci. W ten sposób motyl Kuźma, przed operacją był gąsienicą Nikolawną, a w związku z operacją ma problemy z tożsamością płciową i czuje się niepewnie w nowym ciele.

<sup>700</sup> О. Лебедушкина, *Шехерехада жива, пока...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2007/3/le12.html> (10.10.2015)

<sup>701</sup> Oberiu – grupa artystyczna działająca w Leningradzie w latach 1927-1930. Należeli do niej Nikołaj Olejnikow, Nikołaj Zabołocki, Danił Charms, Aleksander Wwiedziński). Grupa dzieliła się na kilka sekcji: literaturoznawczą, malarską, teatralną i kinową. Oberiuci w swojej twórczości łączyli osiągnięcia rosyjskiego futuryzmu, europejskiego dadaizmu oraz surrealizmu. Żywili upodobanie do pure nonsensu, groteski, absurdalnych konceptów, komizmu językowego. Krytykowali sowiecką nowomowę. Większości członków grupy nie ominęły stalinowskie represje. Patrz: *Oberiu*, [w:] *Słownik terminów literackich...*, op. cit., s. 348; oraz źródło internetowe: <http://xapmc.gorodok.net/documents/1423/default.htm> (10.10.2015).

Charmsa, Kornieja Czukowskiego, Samuela Marszaka i wielu innych. Jej wykształcenie i zakorzenienie w tradycji Europy<sup>702</sup> pozwalają domniemywać znajomość najważniejszych bajkowych tekstów, przyswajanych także nieświadomie poprzez obecność w różnych formach kultury, zaś modyfikowanie gatunkowych konwencji, które jest swoistą autorską strategią, staje się podstawą do przeprowadzenia przeze mnie bezpośrednich analiz.

Stosunek Pietruszewskiej do tradycji bajki zwierzęcej jest przewrotny i ma wyraźnie charakter parodyjny. Z jednej strony autorka demonstracyjnie korzysta ze starożytnej formy gatunkowej, jaką jest alegoryczna bajka zwierzęca, z drugiej, robi to w sposób niepozostawiający złudzeń co do współczesności jej tekstów. Nie bez powodu w tytule cyklu pojawia się przymiotnik „dzikie”, sugerujący niekanoniczność tekstu czy też jego wywrotowy, żywiolowy charakter.

Название цикла «Дикие животные сказки. Первый отечественный роман с продолжением» формирует понятие о новом жанре литературы абсурда. Определение «дикие», подчеркивающее эффект «долитературности», первобытности, и перестановка слов («животные сказки» вместо «сказки о животных») демонстрируют одновременно отталкивание от фольклорной и литературной традиции и опоры на нее, разрыв с традицией и тяготение к ее специфическому (по типу массового сознания) воспроизведению. Второе название («первый отечественный роман с продолжением») звучит иронически по отношению к обывательскому сознанию, но оба определения неадекватны и не окончательны<sup>703</sup>.

To, co czytelnik postrzega jako ambiwalentny stosunek do kanonu w moim przekonaniu świadczy o oryginalności talentu Ludmiły Pietruszewskiej, która nie korzysta z gotowych wzorców, nawet podczas pracy z gatunkami wysoko skonwencjonalizowanymi. W związku z tym, w cyklu *Дикие животные сказки* trudno dostrzec jakąkolwiek wyraźną inspirację rosyjskim eposem zwierzęcym, czego dowodem może być także demonstracyjny i zapewne zamierzony brak postaci lisa w spisie bohaterów „dzikich bajek”. Autorka nie nawiązuje ani do najpopularniejszych motywów, ani nie wykorzystuje symboliki typowej dla folkloru (np. wilk = głupota, niedźwiedź = siła, lis = spryt itp.). Irena Hubicka zauważa: „Nowoczesne bajki Pietruszewskiej w przeciwieństwie do bajek ludowych nie mają określonego podłoża folklorystycznego, bliższe jest im określenie bajki miejskie. Pisarka nie czerpie zatem wątków z rosyjskich bylin, podań i legend”<sup>704</sup>. Tymczasem „miejskość bajek” (przestrzeń i tematyka), wcale nie wyklucza związków z folklorem na poziomie formalnym<sup>705</sup>. Wszak coraz częściej na określenie tego typu tekstów łączących tradycję gatunków wywodzących się z twórczości ludowej z realiami współczesnego miasta (anegdoty, legendy miejskie, przyśpiewki, wyliczanki) stosuje się termin „folklor miejski”, przy czym podkreśla się przede wszystkim ich pseudooralny

<sup>702</sup> W twórczości Ludmiły Pietruszewskiej można odnaleźć liczne polskie wpływy, pisarka wielokrotnie podkreślała w memuarach swoją znajomość literatury europejskiej oraz szacunek do kanonu literackiego. Patrz: H. Waszkielewicz, *Чернушинская и прекрасная...*, op. cit., s. 66.

<sup>703</sup> Т. Маркова, „Дикие животные сказки”..., op. cit., s. 95.

<sup>704</sup> Irena Hubicka, *Proza Ludmiły Pietruszewskiej lat 1985-1995...*, op. cit., s. 173. Badaczka poświęciła osobny artykuł toposowi miasta w bajkach Ludmiły Pietruszewskiej. Analizując głównie chronotop przestrzeni w cyklach czarodziejskich (*Маленькая волшебница, Приключения с волшебниками*) doszła do wniosku, że zasadniczo konwencjonalne baśnie autorki (o czym świadczą pozytywne zakończenie, triumf dobra, magia) cechuje nowatorstwo w obszarze konstrukcji świata przedstawionego, który składa się z realnie istniejących miejsc i przedmiotów. Pietruszewska wprowadza do bajki nowe toposy: mieszkanie komunalne, wysokościowiec, szpital, ulica, mebel. Patrz: И. Хубицка, *Городские топосы в сказках Л. Петрушевской*, [w:] *Актуальні проблеми слов'янської філології*, Випуск XXIII, ч. 2., Київ 2010, s. 311-321.

<sup>705</sup> Na poziomie formy z ludowym eposem zwierzęcym bajki Pietruszewskiej łączą: obecność bohatera zwierzęcego i w związku z tym, dwupłaszczyznowa, alegoryczna struktura tekstu; krótka, cykliczna forma zmierzająca do ukazania panoramy życia (w tym przypadku miejskiego); komizm.

i anegdotyczny charakter. Tezę bliskości bajek zwierzęcych Pietruszewskiej z miejskim folkloru potwierdza „magnetofonowy”, jak w głośnych dramatach pisarki, język bajek. Stanowi on mieszanekę ulicznego slangu, potocznych powiedzonek, frazeologizmów, makaronizmów i pop-kulturowych *cliché*: старый роман без результата, пролитое молоко (s. 83); набереться, как сука блох (s. 130); счастье – это когда дети сыты, обуты, одеты, здоровы и их нет дома (s. 165), ни к селу, ни к городу (s. 192); [...] затем обнаружили зеленые помидоры в рассоле made in Козлова бабушка Маланья, Melani LTD. (s. 243); вдвоем, вдвоем они переживали его невзгоды, его роман – ее роман и так далее, но никогда в обратном смысле, ни-ни (s. 193). Narracja oddaje również potoczny sposób posługiwania się językiem, czytelnik ma wrażenie podsłuchanej rozmowy. Tatiana Markowa mówi nawet o manierze przekazywania plotek:

Повествование в сказках максимально объективировано. Автор-рассказчик и сказочник воспроизводит разговорно-просторечную манеру судачить и сплетничать, высказывает замечания как бы от лица коллективного обывателя, построенные на совмещении расхожих обобщений, но за счет иронии приобретающие противоположный характер: Никогда не откладывай на завтра то, что можно съесть сегодня, таков основной закон<sup>706</sup>.

Opowiadacz relacjonuje wydarzenia w sposób lakoniczny, w szybkim tempie, na przemian zdaniami krótkimi i zawiłymi tak, że nierzadko trudno nadażyć za logiką komunikatów. Wrażenie dynamiczności wypowiedzi potęgują jeszcze skróty myślowe, przyspieszenie czasu zdarzeń, częsta zmiana przestrzeni. Jelena Kapinos zwraca uwagę, że wskazane elementy wywołują efekt kumulacji (ros. кумулятивность) podkreślany jeszcze wyrażeniami: однажды, но, тут же, как-раз, в результате, вдруг itp.<sup>707</sup>. Co istotne, zdarzenia będące treścią opowieści w sposób w pełni konwencjonalny osnute są na motywie spotkania, który to stanowi punkt wyjścia dla fabuły bajki zwierzęcej. Natomiast tradycyjny konflikt ludowej bajki zwierzęcej oparty na przeciwieństwach charakterów i postaw w swoich „dzikich” bajkach autorka zastępuje konfliktem rodzinnym, mającym swoje źródło w różnicach pokoleniowych (rodzice kontra dzieci, teściowa przeciwko synowej itd.) oraz konfliktem płci<sup>708</sup> (odmienne potrzeby, role społeczne, zadania): „Шикарная красotka оса Фенечка тосковала у телефонной будки после драки с отцом, который выгнал ее чугунной сковородкой из родново гнезда (*Иосип*, s. 48); Афанасий много раз приглашал Феофана приходить с подругой, но тот терпеть не мог присутствия баб при серьезных разговорах” (*Визит дамы*, s. 14).

Z drugiej strony, Ludmiła Pietruszewska nie rezygnuje z komizmu jako podstawowego środka wyrazu, pozostając w tej kwestii wierna konwencji ludowej bajki zwierzęcej. Na przestrzeni całego cyklu przedstawia rodzinne dramaty i osobiste rozterki bohaterów z przymrużeniem oka i w ironicznej manierze. Ponadto wnikliwy czytelnik z łatwością odczyta subtelne aluzje, potwierdzające związek bajek Pietruszewskiej z folklorem, do jakich zaliczymy choćby ludową manierę powtórzeń/podwojeń słów: сказано-сделано, чуть-чуть, мур-мур, ни-ни lub formuły rozpoczynające bajki: однажды, бывало-живало, как-то. Jedna z bajek wprost nosi tytuł *Народный юмор* i stanowi literacką parafrazę dowcipów o złej teściowej i dręczonej przez nią synowej. Koza Maszka stara się dogodzić babce kozie Małanii przygotowując jej posiłek, ale ta jest wiecznie niezadowolona. Utyskiwania teściowej kwitowane są przez synową słowami – *народный юмор*.

<sup>706</sup> Т. Маркова, „Дикie животные сказки”..., op. cit., s. 96.

<sup>707</sup> Е. Капинос, *Литературная муха Л. Петрушевской*..., op. cit., s. 274.

<sup>708</sup> Ten temat rozwijają między innymi bajki: *Женищины пристальнее мужчин* (s. 78), *Женская красота* (s. 121), *Согласие* (s. 178), *Вера в мужчин* (s. 82).

Коза Машка даже насобачилась отрубать название газеты, стала мешать шрифты и готовить вообще бумажную тюрю, но Козлова бабка Маланья различала газеты по запаху, выплунет все в седую бороду и скажет: «Сколько лет, а сраму нет», народный юмор опять-таки про козу Марью, разумеется<sup>709</sup>.

Koza Małania reprezentuje starsze pokolenie ludzi pochodzących ze wsi. Świadczyć ma o tym właśnie „ludowe/wiejskie” poczucie humoru”, jak i niewybredny gust kulinarny (babka stanowczo odrzuca orientalne dania, woli przasne, swojskie gazety). Postać kozy Małanii, wygłaszającej ludowe mądrości w formie dosadnej riposty (Сколько лет, а сраму нет!, s. 190) lub używającej gwary (бывало-живало, почем брал?) przewija się zresztą przez cały cykl, co pozwala widzieć w niej bohatera pośredniego pomiędzy folklorem wiejskim i współczesnym folklorem miejskim.

Drugie i być może bardziej oczywiste niż folklor źródło inspiracji dla cyklu *Дикие животные сказки* stanowi tradycja bajki literackiej. Olga Lebeduszkina i Margarita Gromowa<sup>710</sup> podkreślają przede wszystkim wpływ twórczości Iwana Kryłowa oraz Michaiła Sałtykowa-Szczedriny na całokształt cyklu. Pierwszy z wymienionych pisarzy bazował bezpośrednio na motywach bajek legendarnego Ezopa, z kolei autor bajek *Ofiarny zajac* (ros. *Самоотверженный заяц*), *Niedźwiedź wojewodą* (ros. *Медведь на воеводстве*) również przy pomocy zwierzęcych bohaterów kontynuował tradycję bajki alegorycznej, nadając jej charakter ostrej polityczno-społecznej satyry. Wskazanie Michaiła Sałtykowa-Szczedriny jako źródła inspiracji wydaje się zasadne, ponieważ scenki z życia bohaterów „dzikich” bajek Ludmiły Pietruszewskiej przeniesione na płaszczyznę mieszczańskiej egzystencji tworzą satyryczną panoramę współczesnego rosyjskiego społeczeństwa, gdzie w krzywym zwierciadle ukazują się procesy kulturowe i społeczne. Autorka krytykuje zjawiska społeczne doskonale nam wszystkim znane: rywalizację kobiet, snobizm, ślepe podążanie za modą, nadużywanie alkoholu, zdrady małżeńskie, zawiść, bezmyślne oglądanie telewizji itd<sup>711</sup>. Jednakże, jeśli zgodzić się z badaczami wysuwającymi na pierwszy plan alegoryczność bajek zwierzęcych Pietruszewskiej (притчевость, басенность)<sup>712</sup> w poszukiwaniu źródeł gatunkowych cyklu *Дикие животные сказки* należy sięgnąć aż do antyku, gdzie swój początek bierze znakomita większość literackich gatunków (z wyjątkiem, jak twierdzi Bachtin, powieści), wraz z gatunkiem bajki literackiej.

Pod względem budowy *Дикие животные сказки* łączy z bajkami Ezopa, oprócz obecności zwierzęcej symboliki kilka podstawowych elementów strukturalnych: krótka, zwieszła forma, alegoryczność, satyryczny lub anegdotyczny charakter utworów i obecność nieodstępny dla tego gatunku morału lub ironicznego komentarza. Nie można pominąć także sposobu prezentacji bajek. Zarówno w zbiorach bajek ezopowych, jak i w publikacjach Ludmiły Pietruszewskiej teksty bajek opatrzone numerami i tytułami, zebrane w cykl tworzą homogeniczną pod względem formy i estetyki całość, lecz bez uszczerbku dla całości można je czytać wybiórczo. Na pewno na uwagę zasługuje kluczowa rola tytułu w bajkach Pietruszewskiej. W odróżnieniu od nagłówków bajek ezopowych, które stanowią rodzaj ekspozycji zaznajamiającej czytelnika z liczbą bądź rodzajem

<sup>709</sup> Л. Петрушевская, *Дикие животные сказки...*, op. cit., s. 190.

<sup>710</sup> М. Громова, *Сказка в творчестве Петрушевской*, [w:] teje, *Русская современная драматургия*, Москва 2003, s. 118.

<sup>711</sup> Irena Hubicka, *Proza Ludmiły Pietruszewskiej lat 1985-1995...*, op. cit., s. 178.

<sup>712</sup> Do takich należą autorki cytowanych wcześniej artykułów Anna Watutina i Jelena Kapinos oraz Giulnara Miechralijewa analizująca w swojej pracy motyw bajki alegorycznej w twórczości Ludmiły Pietruszewskiej. Patrz: Г. Мехралиева, *Басня в сказочном мире Людмилы Петрушевской*, [w:] *Ученые записки Петрозаводского государственного университета*, seria „Общественные и гуманитарные науки”, 2012, nr 1.



bohaterów, u Ludmiły Pietruszewskiej tytuł buduje drugi plan bajki, wyznacza konteksty interpretacji, niekiedy w zderzeniu treścią odpowiada za efekt komiczny<sup>713</sup>.

Rozmyślnie wśród podobieństw nie wymieniam funkcji dydaktycznej, gdyż w tej kwestii Ludmiła Pietruszewska odchodzi od ezopowego pierwowzoru. W parodystycznym wydaniu Pietruszewskiej dydaktyczny charakter morału ulega jakościowej redukcji. Przybiera raczej postać przewrotnego podsumowania opisywanej sytuacji, bądź, na co zwraca uwagę Tatiana Markowa, truizmu, bez większego, niż humorystyczne, znaczenia. Przytoczę kilka przykładów: kwestię „лучше семьи ничего нет” (s.18) – wygłasza komar Stasik, po tym, jak nie udaje się mu nawiązać romansu ze świnią Ałłą; z kolei „собственность вредная вещь, забываешь о душе” (s. 208) – to podsumowanie sytuacji, w jakiej znalazł się kozioł Tolik, gdy, jak się okazało zakup samochodu pociągnął za sobą ograniczenia i obowiązki, a mianowicie nie mógł pić alkoholu z kolegami, trzeba było dbać o samochód, jeździć z żoną na zakupy itd. Z kolei komentarz: „психология психологией, а все решает питание” (s. 84) – podsumowuje sytuację, w której intensywne drapanie psa Gulasza tłumaczono miłosnymi uniesieniami, a w rzeczywistości powodem był uporczywy świąd ucha wywołany przez wszę Łukierję chcącą wykarmić nowonarodzone dzieci. Ludmiła Safronowa idzie w swych wnioskach jeszcze dalej i stwierdza: „Мораль, как и большинство заглавий в сказках Петрушевской, как правило, искусственно "пришпиливается" к чужеродному для нее тексту, остающемуся в результате без морали и вне морали вообще”<sup>714</sup>.

Obok cech formalnych odnajdujemy w bajkach Ludmiły Pietruszewskiej również motyw<sup>715</sup> obecne w twórczości Ezopa, zaprezentowane w nowoczesnej, parodystycznej aranżacji. Można pokusić się nawet o odszukanie paraleli pomiędzy konkretną bajką z cyklu *Дикие животные сказки* a jedną z bajek ezopowych. Na przykład w bajce Pietruszewskiej opatrzonej numerem 8, zatytułowanej *Конец праздника* występuje ten sam motyw łakomej muchy, jaki odnajdujemy w bajce Ezopa nr 239 *Мухы и мёд*.

#### 239 „Мухы и мёд”

Muchy przyfrunęły, by zjeść rozlany w spizarni mёд. Z powodu jego słodczy nie mogły odejść. Gdy przykleiły im się nogi, tak że nie mogły odfrunąć, topiąc się, mówiły: „O, my nieszczęsne, ginimy z powodu krótkiej przyjemności”. Tak oto łakomstwo staje się dla wielu przyczyną nieszczęść<sup>716</sup>.

<sup>713</sup> Bajkę *Визит дамы* kończy akapit o przybyciu Domny Iwanowny, której zachowanie na przekór tytułowi przeczy wszelkim normom dobrego wychowania: „Домна Ивановна пришла к нему, она уже была сильно под мухой и в результате порвала у него занавеску, абажур и простыни, разбила посуду, сломала ему нагрудный шприц и отчала с Феофаном на помойку пить чай, а Афанасий неделю убирался и гонял по аптекам за шприцом”. Patrz: Л. Петрушевская, *Дикие животные сказки...*, op. cit., s. 14.

<sup>714</sup> Л. Сафронова, *Поэтика литературного сериала...*, op. cit. Źródło internetowe: [http://literary.ru/literary.ru/show\\_archives.php?subaction=showfull&id=1202995247&archive=1203491495&start\\_from=&ucat=&category=1](http://literary.ru/literary.ru/show_archives.php?subaction=showfull&id=1202995247&archive=1203491495&start_from=&ucat=&category=1) (10.10.2015).

<sup>715</sup> Oprócz motywu łakomej muchy spopularyzowanej w bajkach ezopowych, możemy wyodrębnić w bajkach Pietruszewskiej następujące obrazy i wątki ezopowe: motyw pracowitej pszczoły i mrówki, brudnej świni, głupiego wilka, złamanego koziego rogu itd. Bajka *Культура* (s. 123-124), której bohaterką jest mysz Sofa mieszkająca w szafie u leoparda Edwarda, może być odczytana jako swobodna wariacja na bajkę Ezopa *Lew i mysz*. W obu tekstach konflikt opiera się na zderzeniu siły (lew, leopard) z rzekomą słabością (mysz). Ludmiła Pietruszewska powieliła pozornie oczywiste pytanie zadane przez Ezopa „кто jest górą?” i daje na nie odpowiedź w swoim stylu.

<sup>716</sup> *Wielka księga bajek greckich...*, op. cit., s. 93.

## 8. „Конец праздника”

Мухе Домне Ивановне захотелось сладенького, и она пристала к пчеле Лёле, которая как раз летела с шестью пустыми ведрами в сад.

Но Лёля не согласилась позвать в гости Домну Ивановну, не согласилась и сама пойти к ней в гости в помойную яму.

Домна Ивановна сказала «подумаешь!» и тогда помчалась в гости в дом, где варили варенье.

Но там ее не ждали и даже стали выгонять мокрым полотенцем.

Домна Ивановна от такого приема оплошала и шлепнулась прямо в незакрытую банку с вареньем (три литра).

Там она пошла ко дну.

Тут же эту банку отнесли на родину Домны Ивановны и похоронили муху с большими почестями в помойке, вылив на Домну Ивановну все три литра.

Тут же собрались огромные массы детей Домны Ивановны, и начались поминки, но через некоторое время Домна Ивановна высунулась из варенья и крикнула пролетавшей мимо с полными ведрами пчеле Лёле: «Угощаю!»

Но пчела Лёля только пожала плечами и ответила, что вашего дерьма не надо.

Однако же через три минуты Лёля вернулась с пустыми ведрами в сопровождении всего взрослого населения пасеки, тоже с пустыми ведрами.

И, несмотря на крики Домны Ивановны и многотысячной толпы ее детей, пчелы трудились как одержимые до конца рабочего дня.

– Ну и где справедливость? – спросила Домна Ивановна червя Феофана, выползшего подышать воздухом на закате. – Я всех пригласила, даже этих уродов труда, пчел, а свинья Алла пришла безо всякого приглашения, сломала нам забор, сожрала все, я сама еле живая осталась.

– Так кончаются праздники, – заметил червь Феофан<sup>717</sup>.

Zasadniczo oba teksty stanowią ilustrację do tej samej sytuacji – utonięcia muchy w słodkościach, którą w wymiarze symbolicznym odczytać można jako karę za grzech łakomstwa. Postać muchy (u Ezopa jest to bohater zbiorowy) reprezentuje w obu przypadkach jednakowe cechy: brak umiarkowania, rozwagi, hedonizm. Podobieństwa, do których odnoszą się numer, tytuł, obecność morału i treściwa forma pozwalają widzieć w bajce Pietruszewskiej kontynuację, jak również współczesną modyfikację tradycji bajki ezopowej. Różnice zauważalne są szczególnie na poziomie języka (u Pietruszewskiej potoczny, współczesny) oraz stosowanych przez pisarkę środków artystycznych (turpizm, hiperbolizacja, komizm). Inna jest również dynamika tekstu. Na tle spokojnej narracji bajki Ezopa, jeszcze wyraźniej uwidacznia się „dzikość” – kinematograficzna szybkość tekstu Ludmiły Pietruszewskiej oraz, co istotne, jego optymizm. Jelena Kapinos czyni spostrzeżenie, że właśnie humorystyczny charakter, który ma swoje źródło w intensywnej dynamice bajki *Конец праздника*, odróżnia ją chociażby od bliskich stylistycznie zwierzęcych alegorii Michaiła Sałykowa-Szczedrina:

<sup>717</sup> Л. Петрушевская, *Дикие животные сказки...*, op. cit., s. 26-27.

Сказки Петрушевой более оптимистичны, чем сказки Салтыкова-Щедрина, мухе Домне Ивановне повезло куда больше, чем карасю-идеалисту. Она вторично спаслась, а сказка-притча сделала еще один молниеносный круг. Оптимистический заряд сказок Петрушевой не связан с идеями, которые можно из этих сказок усвоить, он связан с интенсивной динамикой текста. В миниатюру, по объему не превышающую страницу, вкладывается множество событий и их трактовок, в событиях задействовано множество сложно и парадоксально переплетенных друг с другом персонажей, передвигающихся с большой скоростью и заставляющих инсект-текст набирать с каждым оборотом все большую скорость. В результате сам текст становится похож на насекомое, которое в нем же и описано<sup>718</sup>.

Absurdalność sytuacji, w której w mgnieniu oka pogrzeb zamienia się w święto, a śmierć pozbawiona jest tragizmu – pozwala widzieć w bajce Pietruszewskiej tekst karnawałowy, napisany w duchu ludowego śmiechu apologizującego cykliczność życia, oswajającego śmierć i strach. W związku z tym, bajka *Конец праздника* ma zdecydowanie lżejszy, humorystyczny charakter niż moralizująca bajka Ezopa, co częściowo zbliża ją do absurdałnej rosyjskiej dziecięcej przyśpiewki: „Муха села на варенье – вот и все стихотворение”<sup>719</sup>. Filozoficzny komentarz robaka Teofana, wieńczący bajkę: „Так кончаются праздники!”, można uznać za parodię klasycznego morału. Jego słowa podsumowują znaną każdemu z życia codziennego sytuację świętowania, gdzie gospodarze często tracą kontrolę nad gośćmi, ale odnoszą się także do złej cechy samych gości, jaką jest brak wyczucia i obżarstwo czy też chęć zabawy cudzym kosztem. Przekierowują uniwersalistyczny wymiar bajki ezopowej do poziomu „bliżej życia”.

Wprowadzenie kontekstu codzienności nie pozbawia bynajmniej bajki Ludmiły Pietruszewskiej alegorycznego „drugiego dna”, z tym, że bajka rosyjskiej autorki wymaga od czytelnika większego wysiłku i zaangażowania przy interpretacji utworu. Rozszyfrowując liczne aluzje, badając konteksty, można na jej przykładzie z powodzeniem prześledzić proces ewolucji gatunku, jak i sposoby adaptacji zwierzęcej symboliki w obrębie zmieniających się form. Ludmiła Pietruszewska nie odwołuje się bezpośrednio do konwencjonalnej semantyki zwierzęcych symboli, ale nie rezygnuje z niej całkowicie, wprowadza nowych zwierzęcych bohaterów oraz przypisuje im niestandardowe cechy. Powiela motyw spotkania, który stanowi wyjściową sytuację klasycznego eposu zwierzęcego i bajki ezopowej, ale przypadkowość zdarzeń, w jakiej do niego zazwyczaj dochodzi, zawęża do dobrze znanej przestrzeni mieszkania, ulicy, pociągu, śmietnika oraz grona przyjaciół, znajomych, rodziny. Mimo ogromnego dystansu czasowego pomiędzy pierwowzorem zaczerpniętym ze zbioru Ezopa, a „dziką” bajką o Domnie Iwanownie, wciąż aktualne są znaczenia kryjące się pod postaciami muchy (małostkowość, żarłoczność, brud<sup>720</sup>, dionizyjskość), pszczoły (pracowitość, apollinijskość<sup>721</sup>) czy robaka (marność, filozoficzność, rozkład). Z kolei Jelena Kapinos zauważa, że Domna Iwanowna przewijająca

<sup>718</sup> E. Капинос, *Литературная муха Л. Петрушевой...*, op. cit., s. 279.

<sup>719</sup> Tamże, s. 270. Mówię o „częściowej” bliskości, gdyż zgodnie z ustaleniami autorki bajka Ludmiły Pietruszewskiej nie jest przykładem tekstu nonsensu. „Одна из миниатюр о мухе вырастает из абсурдной детской присказки, смысл которой – в отсутствии смысла: «Муха села на варенье – вот и все стихотворение». Но у Петрушевой присказка, сохраняя свою легкую смысловую «нульность», оборачивается притчей, где муха умирает и воскресает прежде, чем все возвращается на круги своя”.

<sup>720</sup> Te trzy cechy i wiele innych znaczeń jakie kryje symbolika „muchy” można znaleźć w *Słowniku symboli* Władysława Kopalnińskiego. Patrz: *Mucha*, [w:] W. Kopalniński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 241.

<sup>721</sup> W swej pierwszej publikacji *Narodziny tragedii* Fryderyk Nietzsche wprowadził koncepcje apollinijskości i dionizyjskości. Postawa apollinijska ceni to, co jasne, opanowane, zrównoważone i harmonijne, natomiast dionizyjska – pełnię i płodność życia, żywiołowość, nieokiełznanie. Patrz: W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii. Tom 3. Filozofia XIX wieku i współczesna*, Warszawa 1990, s. 168.

się przez cały cykl bajek zwierzęcych Ludmiły Pietruszewskiej wprowadza *Дикие животные сказки* w kontekst europejskiej, a szczególnie rosyjskiej „muchologii”, gdzie mucha symbolizuje śmierć, rozkład, metamorfozę ciała i rzeczy<sup>722</sup>. Stanowi również rodzaj pomostu pomiędzy antyczną tradycją bajki ezopowej a współczesnością. Kod insekta<sup>723</sup> – nie był obcy rosyjskiej klasyce (Fiodor Dostojewski, Mikołaj Gogol, Władimir Majakowski, Aleksander Błok, Andriej Płatonow i wielu innych), ale upowszechnił się w literaturze awangardy, także dzięki twórczości artystów grupy Oberiu. Motyw owada idealnie sprawdzał się w funkcji alegorii i odpowiadał paradoksalnej, awangardowej poetyce.

W tym miejscu pragnę podkreślić, że bajkopisarstwo Ludmiły Pietruszewskiej jest organicznie związane z twórczością oberiutów zarówno w obszarze poetyki, jak i filozofii twórczej. Artyści postawangardowej grupy – *Объединение реального искусства* powstałej w 1927 roku w Leningradzie, zmanifestowali swoje cele w sposób następujący:

„Кто мы? И почему мы? Мы, обэриуты, – честные работники своего искусства. Мы – поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы – творцы не только нового поэтического языка, но и создатели нового ощущения жизни и ее предметов. Наша воля к творчеству универсальна: она перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая ее со всех сторон”<sup>724</sup>.

Podobny uniwersalizm w obrębie rodzajów i gatunków sztuki (literatura, teatr, kino, plastyka), upodobanie do miniaturowych form czy antydydaktyczność można zdostrzec w twórczości Ludmiły Pietruszewskiej. Również zwrot ku realnej naturze rzeczy (odejście od wieloznaczności symbolizmu), portretowanie codzienności z pomocą absurdu czy nonsensu to cechy wspólne oberiutów i Ludmiły Pietruszewskiej. Pisarka otwarcie deklaruje, że kieruje nią tak charakterystyczny dla wszelkich kierunków awangardowych w sztuce – „strach naśladowstwa”, z których to właśnie obaw wyrasta pragnienie wypracowania nowego języka literackiego:

Знали бы вы, как идет охота за таким языком! На что только люди не пускаются, чтобы найти свой, ни на чей в мире не похожий, язык! Неправильнейший язык! [...] У меня в тетрадках целые россыпи такого неправильного, неверного лепета. Роскошь языколюба. [...] Одна тетрадка называется «Даль». В честь великого Владимира Ивановича Даля, который для меня тоже «наше все». Солнце русской филологии<sup>725</sup>.

Podobnie jak kubiści, surrealiści, dadaiści czy oberiuci Ludmiła Pietruszewska pragnie być niepowtarzalna. Jednak w odróżnieniu od dystansujących się od tradycji modernistycznych grup awangardowych, nie neguje dorobku poprzedników zdając sobie z sprawę z niemożności całkowitej ucieczki od tradycji utrwalonej w pamięci gatunku. W związku z tym świadomie, w stylu postmodernistycznego kolażu wykorzystuje środki artystyczne typowe dla bliskiej jej sercu awangardy: groteskowość, absurd, hiperbolizację, minimalizację, paradoks, konceptualizację fabuły, turpizację przestrzeni świata przedstawionego, wprowadzenie niekonwencjonalnych bohaterów (np. przedmioty codziennego użytku), czarny humor oraz umiłowanie językowych

<sup>722</sup> Źródło internetowe: <http://xapmc.gorodok.net/documents/1423/default.htm> (10.10.2015).

<sup>723</sup> *Инсектный код* – takim wyrażeniem posługuje się Jelena Kapinos powołując się na poprzedników zajmujących się tematem motywu owada w literaturze rosyjskiej. Por: Aage A. Hansen-Löve, *Мухи русские, литературные*, [w:] *Studia litteraria polono-slavice, 4. Utopia czystości i góry śmieci*, Warszawa, 1999, s. 95-131; Злыднева Н. *Инсектный код русской культуры XX века*, [w:] *Абсурд и вокруг*, red. Ольга Буренин, Москва 2004, s. 241-256.

<sup>724</sup> Manifest Oberiutów dostępny jest w internecie. Źródło: <http://xapmc.gorodok.net/documents/1423/default.htm> (10.10.2015).

<sup>725</sup> Л. Петрушевская, *Девятый том*, Москва 2003, s. 324. Zamiłowanie do językowych eksperymentów i filozofię języka – materiału, który można dowolnie kształtować, pisarka odziedziczyła po sławnym lingwiście dziadku Nikołaju Jakowlewiewie. Sama stworzyła nowy alfabet nazwany „николаица” na cześć rodzimego językoznawcy. Wspominany cykl bajeczek o Kałuszy i Kałuszatach, również stanowi wyraz twórczych poszukiwań w przestrzeni języka.

kalamburów, eksperymentów, kolokwializację języka. Zabawną grę słów autorka zastosowała w bajce *Ота доя*, gdzie mysz Wasyl zastanawia się nad tym, kto wydoi Ota z książki telefonicznej od „А” do „Я” (ros. от „А” до „Я”), jeśli to osobnik płci męskiej<sup>726</sup>, w innym tekście mucha Domna Iwanowna zjawia się „сильно под мухой”. Na przestrzeni całego cyklu pisarka stosuje wiele onomatopei, naśladujących bądź to zwierzęce odgłosy, bądź sposób poruszania się. Z kolei w bajce zatytułowanej *Маленькое и большое* wykorzystane zostały skojarzenia i przedmioty związane ze słowem jeź. Bohaterowi – jeżowi Garikowi spodobała się ostrzyżona owca Rimma w nowej fryzurze na „jeża”. Wybranka odrzuciła jednak zaloty nachalnego adoratora podobnie jak stara szczotka do butów, spotkana przy kontenerze na śmieci, do której język Garik również się zalecał.

Что же касается ежа Гарика, то он долго метался, пока не встретил у контейнеров старую сапожную щетку, которую ежик на радостях тут же окрестил Зиной и пытался взять ее под ручку, но наткнулся на буквально деревянное равнодушие, сговорились все, что ли<sup>727</sup>.

W przytoczonym fragmencie odnajdujemy wiele cech awangardowych takich jak, absurdalna, opierająca się na koncepcie sytuacja, w której jeź okazuje zainteresowanie starej szczotce, gra słów i znaczeń (język – szczotka, drewniana rączka – drewniana obojętność), które potęgują efekt komiczny, elementy antyestetyki (stara szczotka, kontener na śmieci), wyrażenia pochodzące z języka potocznego („jeśli chodzi o...”, – ros. „что же касается” lub „zmówili się, czy co?” – ros. „сговорились все, что ли?”) itd. Nawiasem mówiąc, mowa bohaterów pełni szczególnie ważną rolę w konstrukcji komizmu w bajkach Pietruszewskiej. Autorka wyposaża postaci w śmieszne lub charakterystyczne maniery językowe. Na przykład język Witok posługuje się młodzieżowym żargonem, czym budzi oburzenie innych obywateli zwierzęcego społeczeństwa: „Гиена Зоя с головной болью пришла домой и рассказала в семье буквально следующее: молодой ежик Витёк оскорбил ее, сказал гони домой, кастрюля, и еще сказал, бабушка, ты че, мышшь белая, тормозишь тут, ты догоняешь, что я тебе всю репу порюхаю, безумно будешь сожалеть, что-то в таком плане”<sup>728</sup>. Wilk Siemion wyraża się prostacko, koza Małania posługuje się gwarą, robak Teofan wygłasza patetyczne mądrości językiem osoby wykształconej i kulturalnej, w mowie świni Ałły rozpoznajemy naleciałości języka ukraińskiego, a bohaterowie pochodzący z zagranicy, jak emigrant Wujek Wania – makaronizują.

Co istotne, autorka eksperymentuje nie tylko w obszarze języka, konstrukcji bohaterów i miejskiego chronotopu, ale uprawia synkretyzm w obrębie struktury i stylistyki tekstu, łączy np. tekst użytkowy z literackim, komizm z patosem, satyrę z sentymentalnością, estetykę pop (kryminał i love story) z powagą literackiego kanonu (dramaty Czechowa, Williama Szekspira, mity greckie, itd.). Na przykład bajka „ПКА” skonstruowana jest w formie wypunktowanego listu z pominięciem zasad interpunkcji i składni: „1) привет 2) как дела, я никак к тебе не прозвонюсь 3) то есть что значит нормально, поясни 4) это не новость для мамы 5) я говорю, придумал бы чего-нибудь поновей 6) я говорю, тебе всегда некогда 7) ах, вот оно что”<sup>729</sup>. Z kolei w bajce *Как Пенелопа* do bohaterki mitu o Odyszeuszu przyrównana została komarzysca Tomka oczekująca z obiadem na męża wracającego do domu, po nieudanym dniu<sup>730</sup>.

<sup>726</sup> Л. Петрушевская, *Дикие животные сказки...*, op. cit., s. 230.

<sup>727</sup> Там же, s. 43.

<sup>728</sup> Там же, s. 227.

<sup>729</sup> Там же, s. 152.

<sup>730</sup> Там же, s. 125-127.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że w cyklu bajek *Морские помойные рассказы*<sup>731</sup>, który pod wieloma względami stanowi kontynuację „dzikich” bajek zwierzęcych, Ludmiła Pietruszewska jeszcze śmieiej zwraca się ku awangardowym środkom wyrazu. Akcja, jak wskazuje tytuł, przenosi się w środowisko „brudnej wody”, której widok zainspirował autorkę do napisania cyklu<sup>732</sup>, a także do śmietnika oraz kloaki. Trudno oprzeć się wrażeniu, że schodzimy również coraz to niżej po drabinie społecznej. Bohaterowie zachowują się niekulturalnie, ich język jest coraz bardziej hermetyczny, absurdalne sytuacje koncentrują się wokół najprostszych czynności. Wśród postaci wyróżnia się niedopałek papierosa, gumowa podeszwa, meduza, puszka po „Pepsi”, śmieciarka o imieniu „Sałatnica” itd. Ze względu na obfitość wyrażen slangowych bądź obraźliwych („Во, вчера тут какой-то крендель гонял на катере, пролил бензин и все такое, а мой как токсиман нанюхался и теперь бухтит”, s. 331) i niecenzuralnych („Ты че, медуза, говно необразованное – заорал папа” [...], (s. 338); „Ну ты, как там наши сыграли? [...] – Прошрали, ёп. – Чо-чо? – не поняли деды-презервативы. – Чо трешь? Замочим тебя, ты” (s. 341) oraz styl życia bohaterów (koncerty, rozmowy na czacie, słuchanie muzyki przez słuchawki, imprezy w domu podczas nieobecności rodziców, randkowanie itp.) nasuwa się myśl, że o ile *Дикие животные сказки* stanowią rodzaj rodzinnej sagi to *Морские помойные рассказы* portretują głównie życie i problemy młodzieży. W kwestiach formalnych autorka pozwala sobie również na coraz większą swobodę. W duchu eksperymentu z internetowym językiem idiograficznymi (ikonicznym) powstały na przykład bajki *Бойфренд* i *Путем перетиски*. Przytoczę fragment.

Медуза села за компьютер и вступила в переписку с бойфрендом  
 К.  
 Она написала запятыми, скобками и другими знаками препинания так:  
 ~ : ^ ) ) ^ ^ = = = = \\  
 ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~  
 (что означало позицию “ложись рядом”).  
 Бойфренд К. ответил так:  
 // // // // // // // //  
 " " " " " " " " " "  
 ~ . ^ (( = = = " = = = //  
 ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~  
 (Что означало: “Лежу; у нас дождь”)<sup>733</sup>

Z kolei bajeczki lingwistyczne – *Пуськи бятые*<sup>734</sup>, o których wspominałam wcześniej, zostały napisane w hipotetycznym języku rocznego dziecka i dla niego przeznaczone. Świadczą o tym słowa autorki:

<sup>731</sup> Pierwsza publikacja cyklu miała miejsca na łamach czasopisma „Октябрь” w 2001 roku.

<sup>732</sup> „А про Медузу мама рассказала ей много позже, когда они стояли над мостиком в городе Копенгагене, а внизу, в морской воде, какая-то небольшая медуза явно приплясывала рядом с окурком... `Однажды медуза торопилась в пролив Скагеррак и на завтрак нечаянно проглотила окурочек: здрасьте!” Л. Петрушевская, *Дикие животные сказки...*, op. cit., s. 7.

<sup>733</sup> Л. Петрушевская, *Дикие животные сказки...*, op. cit., s. 314.

<sup>734</sup> Do wydania z 2008 roku został dołączony spis akcentów, gdyż intonacja i akcentowanie pełnią rolę pierwszorzędną w odbiorze cyklu *Пуськи бятые*. Podobnie jak w przypadku *Дзких байек зверзечых* bajeczkom również towarzyszy rysunek przedstawiający bohaterów. Tym razem Kałusza, Kałuszata, Buławka i inni przyjmują formę całkowicie abstrakcyjną – fantastycznych konstrukcji złożony z lini rąk, nóg, oczu, rzęs, nosów itd. Л. Петрушевская, *Дикие животные сказки...*, op. cit., s. 396.

Что же касается сказок «Пуськи Бятые», то дело обстояло так: Слоны Наташе был годик, и она никаких сказок не понимала. Пела ей мама на ночь, пела, а однажды (Слон Наташа стоймя торчала в кровати) мама подумала и решила рассказать ей сказку на ее же языке. И начала: «Сяпала Калуша по напушке. И увазила Бутявку». И Слон Наташа поняла, засмеялась и уселась слушать»<sup>735</sup>.

Najistotniejszym wydaje się, że dziecko zrozumiało przekaz i odpowiednio zareagowało. Oznacza to, że zabawa z językiem nie ograniczyła się jedynie do eksperymentowania – sztuki dla sztuki – ale spełniła swój nadrzędny cel, jakim było zainteresowanie dziecka i nawiązanie porozumienia. Biorąc zatem pod uwagę adresatów każdego z omawianych cykli bajek, można zaobserwować pewną prawidłowość i zamysł kompozycyjny książkowych wydań z 2003 i 2008 roku. Jak sądzę, Ludmiła Pietruszewska uwzględniła perspektywę każdego pokolenia, dorosłych, młodzieży oraz dzieci i co więcej, starała się dotrzeć do każdej grupy czytelniczej w jej własnym języku. Potwierdza tym samym status bajkopisarki piszącej bajki dla całej rodziny.

### 6.2.3. W stronę estetyki postmodernizmu

Dopełnieniem charakterystyki cyklu *Дикие животные сказки* będzie zapewne wskazanie na postmodernistyczne cechy bajkopisarstwa Ludmiły Pietruszewskiej. Tak jak zaznaczyłam w tytule rozdziału, wszystkie trzy źródła inspiracji, tj. tradycja, awangarda i współczesność w równym stopniu składają się na wyjątkową poetykę tekstów Pietruszewskiej. Przy okazji ogólnej charakterystyki cyklu zwróciłam uwagę na serialową konstrukcję zbioru *Дикие животные сказки* i tendencje pisarki do łączenia bajek w serie. Cykliczność zasadniczo jest cechą gatunkową ludowej bajki zwierzęcej (np. opowieści o lisie), mimo to, upodobanie autorów współczesnej bajki literackiej do seryjności i serialowej estetyki (seria o Harrym Potterze, seria „жанры” Akunina, bajkowe cykle Władimira Tuczkowa, wydawnictwa Maksa Fraja itd.) wydaje się być powszechne i silnie związane z estetyką postmodernizmu, preferującą techniki kolażu, multiplikacji, kumulacji, gdzie „серийность ведет к симуляции реальности”<sup>736</sup>.

Jednakże wśród cech postmodernistycznych wyróżniających cykl *Дикие животные сказки* nazwać trzeba w pierwszym rzędzie intertekstualność, która, jak twierdzi Irena Hubicka, w „dzikich” bajkach jest cechą dominującą i już od początku wyróżniającą styl pisarki<sup>737</sup>. Albina Koszelewa i Jewgienij Mongusz zestawiając *Дикие bajki zwierzęce* Pietruszewskiej ze zbiorem opowiadań *Жизнь насекомых* Wiktora Пелевина, odnotowują cechy wspólne dla postmodernistycznego, bajkowego idiosylu obojga pisarzy, na który składają się: „богатство культурологического контекста, разнообразие как эксплицитных, так и имплицитных отсылок к мировой литературе от мифов и античности к реалиям современности; контаминация реального и ирреального, метафизического сюжетов; разновариантное использование реминисценций, аллюзий, непрямого цитирования; сатирическое заострение; креативная трансформация стиля народных сказок, отечественной и зарубежной классики (И. Крылов, М. Салтыков-Щедрин, Н. Гоголь, братья Карел и Йозеф Чапеки, Ф. Кафка)”<sup>738</sup>. Trudno nie zgodzić się z autorami artykułu, iż zakres tematyczny aluzji, wielość sposobów ich cytowania a także różnorodność kontekstów aktualizowanych w „dzikich

<sup>735</sup> Tamże, s. 7.

<sup>736</sup> Cytuję za: Л. Сафронова, *Поэтика литературного сериала...*, op. cit. Źródło internetowe: [http://literary.ru/literary.ru/show\\_archives.phpsubaction=showfull&id=1202995247&archive=1203491495&start\\_from=&ucat=&category=1](http://literary.ru/literary.ru/show_archives.phpsubaction=showfull&id=1202995247&archive=1203491495&start_from=&ucat=&category=1) (10.10.2015).

<sup>737</sup> I. Hubicka, *Проза Людмилы Петрусzewskiej lat 1985-1995...*, op. cit., s. 180.

<sup>738</sup> А. Кошелева, Е. Монгуш, *Проза Л. Петрусzewской...*, op. cit., s. 251. Źródło internetowe: <http://cyberleninka.ru/article/n/proza-l-petrushevskoy-soderzhatelno-esteticheskiy-diskurs-tipologiya> (08.12.2015).

bajkach” są doprawdy imponujące. Dialog z tradycją w różnoraki sposób modyfikowaną przez Pietruszewską odbywa się właściwie na wszystkich poziomach cyklu. Najłatwiej można zaobserwować dialogowość w tytułach bajek, które przy pomocy słów-kluczy odsyłają do tradycji literatury rosyjskiej (*Три сестры, Клэва Каренин, Дядя Ваня, Женитьба*) lub do literatury klasycznej (*Как Пенелопя, Новая жизнь Данте, Otello*). Ludmiła Pietruszewska z upodobaniem cytuje także współczesną popkulturę (film, muzyka, telewizja, sport – *Love Story, Malboro, Makkartni*)<sup>739</sup>, jak również, odnosi się do wydarzeń historycznych, szczególnie dotyczących żywego wciąż w pamięci społecznej okresu Rosji sowieckiej (emigracja, okres stalinizmu<sup>740</sup>) oraz politycznych czy społecznych (ekologia, globalizacja, ruch feministyczny). Często wykorzystuje tzw. *прецедентные тексты*<sup>741</sup>, rozpoznawalne w danym kręgu kulturowym lub pokoleniowym (np. Rosjanie, internauci, młodzież itd.). Panoramiczne ujęcie rzeczywistości za pośrednictwem kulturowego kontekstu, reminiscencji i cytatów czyni jej utwory na wskroś współczesnymi, bliskimi sercu czytelnika, a z drugiej strony zakorzenionymi mocno w rosyjskiej tożsamości. Za szczególny przejaw tego można uznać częste przywoływanie tytułów rosyjskich pieśni i ballad<sup>742</sup>, nuconych przy różnych okazjach przez bohaterów bajek. Tymczasem nasuwa się myśl, że taką różnorodność aluzji może rozszyfrować jedynie osoba dorosła i to odczytana, o szerokich horyzontach myślowych. Potwierdza to jedynie, że cykl *Дикие животные сказки* choć w zamyśle przeznaczony dla dzieci, ewoluował w stronę bajki dla dorosłych i za taką powinien być uważany. Przykładem parodii globalnej pop-kultury jest bajka pod tytułem *Роль*<sup>743</sup>, w której płotka Kława postanawia zostać aktorką w horrorze pt. *Промышленное производство килек в томате*. Autorka drwi w niej nie tylko z przemysłu filmowego, którego kasowe produkcje epatują zazwyczaj przemocą lub seksem (w innych bajkach pojawia się motyw filmów porno), ale także z chęci zdobycia sławy i z naiwności widzów. Inny przykład niesztampowego podejścia do ogranych tematów znajdujemy w bajce *Плач барана*, w której bohater zastosowawszy się do wskazówek mięczaków z Greenpeace, pozbywa się swego runa niczym rekrut włosów, by zgodnie postulatami „zielonych” nie nosić futer<sup>744</sup>. U źródła intertekstualności leży postmodernistyczna parodyjność bajek Pietruszewskiej. Wszelkie cytaty i aluzje, tudzież autocytaty zorientowane są na grę z czytelnikiem. Trzeba jednak zaznaczyć, że tytułując swoje bajki tak samo jak dramaty Antoniego Czechowa autorka nie ma zamiaru ich po prostu wyśmiewać, lecz motywy zaczerpnięte z klasycznej literatury, podobnie jak inne aluzje, stanowią materiał dla gry intelektualnej. Bazując na konotacjach związanych z cytatem lub przywoływaną postacią Pietruszewska pisze nową

<sup>739</sup> W fabułach bajek pojawiają się również odniesienia do turnieju tenisowego na kortach Wimbledonu, teatru La Scala, filmów Nikity Michalkowa i wielu innych obszarów współczesnej kultury.

<sup>740</sup> Takie motywy pojawiły się w bajce *Маккартни*: „Гиена Зоя, староста ночного хора гиен, долго хлопотала и наконец выписала дирижера из шестой волны эмиграции, сову, партийная кличка Седой. Он, однако, прилетел со своими нотами, и, когда хор гиен в первом часу ночи мощно затянул новый репертуар «Как дело измены, как совесть тирана», затем песню «Тяжелой неволей», «Вы жертвою» и, наконец, гимн политкаторжан «На десятой версте от столицы», все в округе не могли уснуть, и кое-кто плакал”. Л. Петрушевская, *Дикие животные сказки...*, op. cit., s. 86.

<sup>741</sup> Jak odnotowuje Magdalena Ochniak w swoim artykule, termin funkcjonuje w rosyjskim dyskursie naukowym od 1987 roku za sprawą Jurija Karaulowa i oznacza cytowaną przez wielu wypowiedź apelującą do wiedzy ogólnej funkcjonującej w danym środowisku językowym i kulturowym. Patrz: М. Охняк, *Прецедентное высказывание как фактор осложняющий процесс перевода* („Девятый сон Веры Павловны” Виктора Пелевина по-польски), „Przegląd Rusycystyczny”, nr 2 (203), s. 51.

<sup>742</sup> Przypomnę, że Ludmiła Pietruszewska sama wykonuje pieśni rozrywkowe w ramach występów kabaretowych i koncertów. Niektóre z przywoływanych w tekstach bajek tytułów odnoszą się do istniejących piosenek, inne są zmyślone np. *Мишел ма бел на слова Маккартни, За городом Горьким, На десятой версте от столицы, Кот котэ ниже живота* itd.

<sup>743</sup> Л. Петрушевская, *Дикие животные сказки...*, op. cit., s. 396.

<sup>744</sup> Tamże, s. 80-81.



historię, poddając utarte znaczenie dowcipnej re-interpretacji. Celem tej gry, prowadzonej według „postmodernistycznych” zasad, obok rozrywki zdaje się być samouświadomienie czytelnika i skłonienie go do autorefleksji, co z kolei sugeruje w pełni tradycyjne rozumienie roli literatury. Wzmocnienie pozycji czytelnika na rzecz wycofanego autora, ukrywającego się za pseudoralnym (u źródeł przecież anonimowym) gatunkiem bajki, to również *novum* współczesnego bajkopisarstwa, co celnie odnotowuje Ludmiła Safronowa w artykule poświęconym analizie bajki Ludmiły Pietruszewskiej *Жил-был будильник*.

Литературная сказка затягивает реципиента в сотворчество не только из-за “обманной” позиции как бы исчезающего авторства, актуализирующей роль читателя, но и благодаря особой образно-персонажной системе, усложненной глубокими мифологическими напластованиями в соединении с современными, вновь моделируемыми с помощью дидактических возможностей жанра социальными моделями поведения, что требует от читателя особенно глубокого погружения в материал<sup>745</sup>.

Podążając tropem myśli Ludmiły Safronowej można wskazać, iż za postmodernistyczną cechą bajek ze wszystkich trzech cykli *Дикие животные сказки*, *Морские помойные рассказы*, *Пуськи бятые* Ludmiły Pietruszewskiej należy także uznać brak jednoznacznie wyrażonej pozycji ideowej autora. Potwierdza to przeprowadzona przez autorkę dekonstrukcja /degradacja tradycyjnego dla bajki ezopowej morału, o której wspomniałam już wcześniej. Pietruszewska nie zamierza moralizować, pouczać, wskazywać pozytywnych wzorców, a jedynie sportretować rzeczywistość, niejednokrotnie tak absurdalną i nieprzewidywalną jak sytuacje przedstawione w jej bajkach. W cyklu *Дикие животные сказки* nie ma podziału na pozytywne i negatywne bohaterów, wszyscy są równymi sobie uczestnikami życia. Mamy zatem do czynienia z relatywizacją postaw i światopoglądów, jakie kryją się pod maskami zwierzęcych bohaterów. Ich decyzje, zachowania oraz podejmowane działania nie są oceniane według binarnych kategorii dobry-zły, w związku z czym czytelnik sam musi wyciągnąć wnioski. W pewnym sensie jest to powrót do korzeni – przewrotnej moralności tricksterskiego eposu zwierzęcego. Sposób, w jaki autorka cyklu *Дикие животные сказки* operuje symboliką zwierzęcą wskazuje na prezentowane przez nią stanowisko humanistycznego sceptycyzmu (ale nie pesymizmu czy posthumanizmu), a mianowicie przekonanie, że człowiek jest częścią przyrody, jego zachowania i działania odpowiadają tym, obserwowanym w świecie zwierząt. Jak wskazuje Ludmiła Safronowa „zurbanizowana tajga”, w jakiej żyją bohaterowie „dzikich” bajek Ludmiły Pietruszewskiej to rodzaj ekosystemu, w którym każdy pełni określoną rolę.

В этом и заключается расшифровка культурного кода жанра сериала, эколого-эстетического ноу-хау эпохи постмодернизма. Автор его, Петрушевская, экоэстет, одновременно дает и образцы совпадения с природой, и толчок к ее преодолению во имя индивидуальности читателя. Сериал репрезентирует важный постмодернистский закон сочетаемости как бы отдельных единиц: автора, читателя (персонажа) и природы<sup>746</sup>.

<sup>745</sup> Л. Сафронова, *Проблема автора и героя и жанр литературной сказки (на материале сказки Л. Петрушевской “Жил-был будильник”*. Źródło internetowe: <http://wap.mellon.forum24.ru/?1-3-0-00000077-000-0-0-1282046958> (10.10.2015).

<sup>746</sup> Л. Сафронова, *Поэтика литературного сериала и проблема автора и героя на ма териале сериалов Дикие животные сказки и Пуськи бятые*, 14.02.2008. Źródło internetowe: [http://literary.ru/literary.ru/show\\_archives.phpsubaction=showfull&id=1202995247&archive=1203491495&start\\_from=&ucat=&category=1](http://literary.ru/literary.ru/show_archives.phpsubaction=showfull&id=1202995247&archive=1203491495&start_from=&ucat=&category=1) (10.10.2015).

Nie osądzając bohaterów swojego zwierzęcego serialu (ich słabości i wad) autorka poniekąd stawia się z nimi w jednym rzędzie. Bycie częścią ekosystemu, rozumienie mechanizmów według których działa, nie oznacza jednak porzucenia przez jednostkę ideałów etycznych, osobistych dążeń i zaprzestania samodzielnego myślenia. Indywidualnie potraktowany jest chociażby konkretny czytelnik – odbiorca bajek, który sam odpowiada na pytanie, czy czuje się częścią tego świata i czy się z nim utożsamia.

Na szczególne podkreślenie zasługuje optymistyczny charakter cyklu. Humorystyczny efekt osiągnęty przez autorkę wieloma sposobami (komizm postaci reprezentujących stereotypowe role – pijak, zdradzający mąż, żona-żołza, kąśliwa teściowa, kłębna córka; komizm sytuacyjny i językowy itd.) niweluje do pewnego stopnia satyryczną wymowę bajek. Krytyczny osąd rzeczywistości tkwiący u podstaw satyrycznej wizji społeczeństwa, choć niewątpliwie obecny w cyklu *Дикие животные сказки*, w trakcie lektury schodzi na dalszy plan. Dominująca okazuje się przyjemność, jaką czytelnik odczuwa za sprawą intelektualnej rozrywki na najwyższym poziomie. Nie wydaje się przesadnym stwierdzenie, że optymizm bajek Pietruszewskiej jest programowy i zamierzony, gdyż konwencja bajki domaga się pozytywnego zakończenia, niezależnie od tego czy mowa o baśni czy o bajce zwierzęcej. Według wypowiedzi samej autorki, nie wyobraża ona sobie bajek kończących się źle, a *Дикие животные сказки* podążając za wypowiedzią bajkopisarki – ze względu na optymistyczną wymowę zakwalifikować trzeba do gatunku bajki „na dzień” – wesołej, zabawnej, wykorzystującej grę słów.

Как бывает разная погода и разное время дня – так бывают и разные жанры. Летом, в хороший денек, когда зелень и легкий пахучий ветер, когда вода блещет и наверху зависло невесомое пушистое облачко – это похоже на короткую веселую сказку. На шутку, на смешной стишок. На перековерканные словечки, которые надо складывать, чтобы понять. Это все жанр дня, жанр смешной сказки и стиха.

Уже вечером, когда лес подступает к веранде, месяц висит тяжелый, золотой, когда в темноте и сырости сладко пахнут белые табаки, а от самовара тянет смолистым дымком – это уже может быть другая сказка, длинная и интересная. Сказка на ночь, с приключениями, горестями, но всегда с победой в конце.

Потому что этот жанр – сказка – он всегда требует хорошего конца<sup>747</sup>.

Powyższe słowa Ludmiły Pietruszewskiej wskazują na tradycyjne rozumienie celu i funkcji bajki. Ten gatunek ma nieść otuchę, nadzieję, utwierdzać czytelnika w przekonaniu o istnieniu ideałów i taką funkcję zdaje się spełniać bajkowa twórczość pisarki, co odnotowuje także Tatiana Prochorowa: „В ее сказках, как и в рассказах, ощущается деформация жизни, в которой нормальные человеческие связи искажены либо вообще утрачены. И все же именно в этих “настоящих сказках” ясно проявляется тяга к гармонии, тоска по идеалу, пронизывающая все творчество Петрушевской”<sup>748</sup>. Mimo eksperymentów formalnych, poszukiwań w zakresie estetyki, w najważniejszym – aksjologicznym aspekcie autorka „dzikich” bajek o zwierzętach pozostaje zatem wierna konwencji. Apolina Koszelewa i Jewgienij Moguszyn zauważają, że w literaturze rosyjskiego postmodernizmu Ludmiła Pietruszewska jest właśnie jednym z tych pisarzy, którym udało się połączyć nowatorską poetykę z tradycyjnym podejściem do wartości.

<sup>747</sup> Л. Петрушевская, *Маленькая девушка из „Метрополя”...*, op. cit., s. 17-18.

<sup>748</sup> Т. Прохорова, *Расширение возможностей как авторская стратегия...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/pro7.html> (31.03.2010).

Все вышеперечисленные<sup>749</sup> современные писатели и прежде всего Людмила Петрушевская утверждают в так называемой «новой литературе», – литературе постмодернизма мысль, что и современная действительность со всеми ее катастрофами и разного рода «мусором» не может отменить общечеловеческие идеалы. [...] В творчестве, художественной системе Л.С. Петрушевской воплощается наиболее перспективный путь развития современной литературы, путь талантливого соотношения традиций прошлого с задачами и перспективами новой эпохи<sup>750</sup>.

Podsumowując – cechy awangardowe i postmodernistyczne w bajkach Ludmiły Pietruszewskiej oraz fakt umieszczenia ich we współczesnej, realistycznej przestrzeni powodują, iż cały cykl *Дикие животные сказки* prezentuje się jako nowatorski i unikatowy, a jednocześnie zgodny z bajkową tradycją i konwencją. Z uwagi na niezwykle dorobek twórczy oraz nietuzinkową osobowość autorki można pokusić się o stwierdzenie, iż jest ona w świecie literatury, nie tylko kobiecej, postacią wyjątkową i nie bez powodu nazywana jest największą współczesną rosyjską bajkopisarką. Podziw budzi jej nieustająca chęć poszukiwania nowych środków wyrazu. Bajki autorki, a w szczególności *Дикие животные сказки*, są idealnym przykładem „tekstu kultury”, łączącego przeszłość z teraźniejszością i skłaniającego do patrzenia w przyszłość. O randze cyklu w kulturze współczesnej Rosji świadczy nie tylko wspomniana nagroda Mały Złoty Ostap, życzliwe recenzje czy drugie życie, jakie bajki rozpoczęły w internecie i wśród społeczności czytelników. Przede wszystkim, w myśl słów Olgi Lebeduszkinej – wyznaczyły one nową drogę współczesnej bajce zwierzęcej<sup>751</sup> i szybko znalazły kontynuatorów. W ślad za Ludmiłą Pietruszewską swoje bajki zwierzęce opublikowała między innymi Ludmiła Ulicka, a następnie Andriej Stiepanow, których twórczość zaprezentuję w kolejnym rozdziale.

### 6.3. Znaczenie symboliki zwierzęcej w bajkach Ludmiły Ulickiej i Andrieja Stiepanowa

Zestawienie za sobą bajek obu pisarzy może dziwić, tym niemniej, podjęta próba zdaje się być uzasadniona. Zbiory bajek *Истории про зверей и людей* Ludmiły Ulickiej i *Сказки не про людей* Andrieja Stiepanowa różni od siebie w zasadzie wszystko poza najważniejszym – obecnością zwierzęcych bohaterów. Wykorzystanie przez autorów symboliki zwierzęcej w ramach krótkiej formy prozatorskiej wskazuje na orientację na pamięć gatunku bajki, która będzie stanowić płaszczyznę porównania. Moim celem w niniejszym rozdziale jest prezentacja różnych sposobów nawiązania do konwencji bajki zwierzęcej na przykładzie twórczości wymienionych pisarzy oraz wskazanie modyfikacji jakim współcześnie został poddany gatunek.

<sup>749</sup> Autorzy wcześniej wymieniają następujące nazwiska: Т. Толстая, Л. Улицкая, М. Палей, Вик. Ерофеев, В. Маканин, Д. Быков, В. Соловьев, М. Успенский, В. Пьецух. Рог.: А. Кошелева, Е. Монгуш, *Проза Л. Петрушевской...*, op. cit., s. 251. Źródło internetowe: <http://cyberleninka.ru/article/n/proza-l-petrushevskoy-soderzhatelno-esteticheskij-diskurs-tipologiya> (08.12.2015).

<sup>750</sup> Tamże, s. 251. Źródło internetowe: <http://cyberleninka.ru/article/n/proza-l-petrushevskoy-soderzhatelno-esteticheskij-diskurs-tipologiya> (08.12.2015).

<sup>751</sup> „Здесь нельзя не вспомнить и Людмилу Улицкую: “Истории про зверей и людей” (2005) способны продемонстрировать, как “дикие животные сказки” сами по себе превратились в отдельный жанр, канону которого довольно успешно может следовать другой автор”. О. Лебедушкина, *Шехерехада жива, пока...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2007/3/le12.html> (10.10.2015)

Ludmiła Ulicka<sup>752</sup> (ur. 1943) to pisarka światowej sławy. Jej książki, przetłumaczone na czterdzieści różnych języków sprzedają się w milionach egzemplarzy<sup>753</sup>. W ojczyźnie została wyróżniona między innymi rosyjskim Bookerem za sagę *Казус Кукоцкого* oraz nagrodą Большая книга za powieść biograficzną *Даниэль Штайн, переводчик*<sup>754</sup>. Pisarka tworzy w wielu gatunkach (opowiadanie, saga rodzinna, nowela, powieść biograficzna) łącząc postmodernistyczną estetykę z tradycjami rosyjskiej literatury realistycznej. Podejmując niejednokrotnie złożoną tematykę antropologiczną czy filozoficzną, odwołując się do kontekstów mitologicznych i religijnych autorka korzysta jednocześnie z popularnych schematów fabularnych (miłosny trójkąt, zdrada, konflikt matka-córka, niespełnione uczucie itd.)<sup>755</sup>. Stroni przy tym od formalnych eksperymentów w obszarze języka, zawitych myślowych wywodów, estetyki absurdu i groteski, drastycznych, krwawych czy wulgarnych scen itd. Katarzyna Syska słusznie zauważa, że popularność powieści Ulickiej odzwierciedla panujące w społeczeństwie rosyjskim zapotrzebowanie na „zwyczajność” w literaturze<sup>756</sup>, co jednak wcale nie musi umniejszać wartości literackiej tekstów. Jako że przedstawianie życia „małego człowieka” w odpowiedniej estetyce np. w sposób czuły, szczerzy, idylliczny, stanowi podstawową cechę prozy sentymentalnej, Naum Lejderman i Mark Lipowiecki uznają Ludmiłę Ulicką za przedstawicielkę nowego realizmu, a szczególnie jego noesentymentalnej tendencji<sup>757</sup>.

Bajki o zwierzętach i ludziach zgromadzone w adresowanym do dzieci i dorosłych<sup>758</sup> zbiorze *Истории про зверей и людей* (2006) stanowią nowy przejaw talentu tej wszechstronnej pisarki. Tom składa się z trzech obszernych, lecz jednorodnych pod względem stylistycznym i gatunkowym tekstów o następujących tytułach: *История про кота Игнасия, трубочиста Федю и Одинокую Мышь*; *История о старике Кулебякине, плаксивой кобыле Миле и жеребенке Равкине*; *История про воробья Антверпена, кота Михеева, столетника Васю и сороконожку Марью Семеновну с семьей*. Każda z bajek podzielona została na rozdziały, obejmujące konkretne wydarzenie. Taka „odcinkowa” kompozycja utworu ułatwia najmłodszym jego czytanie, nawiązuje również do estetyki serialowości (podział całości na samodzielne fragmenty), chociaż tekst ma spokojniejszą dynamikę i niewielu bohaterów w odróżnieniu od cyklu *Дикие животные сказки* Ludmiły Pietruszewskiej. Towarzyszące

<sup>752</sup> Z wykształcenia Ludmiła Ulicka jest biologiem. Zaczęła pisać w latach 80. XX wieku, gdy zwolniono ją z pracy w Instytucie Genetyki. Debiutowała dość późno, w wieku 49 lat nowelą *Сонечка* (1992) opublikowaną na łamach czasopisma „Новый мир”. Wśród najbardziej znanych i nagradzanych należy wymienić następujące utwory: *Медея и ее дети* (2004), *Искренне ваш Шурик* (2004), *Казус Кукоцкого* (2006). Podobnie wyraziście, jak tematy z kręgu kobiecej prozy manifestuje się w twórczości Ulickiej jej żydowskie pochodzenie i fascynacja kulturą judaizmu (szczególnie powieść *Даниэль Штайн, переводчик*, 2006).

<sup>753</sup> Dane przytaczam za Katarzyną Syską, która poświęciła twórczości Ludmiły Ulickiej rozdział swojej rozprawy doktorskiej. Autorka wskazuje następujące internetowe źródło danych na temat nakładu dzieł pisarki: [http://piter.tv/event/Lyudmila\\_Ulickaya/](http://piter.tv/event/Lyudmila_Ulickaya/) (08.03.2014). Patrz: K. Syska, *O neosentymentalnych tendencjach we współczesnej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2015, s. 152. Utwory Ludmiły Ulickiej zostały przetłumaczone m.in. na język angielski, niemiecki, włoski, hiszpański. Po polsku ukazały się wszystkie powieści Ludmiły Ulickiej oraz nowela *Sonieczka* w przekładzie Rity Bartosik, Warszawa 2004.

<sup>754</sup> Jej twórczość równie często doceniano także poza granicami Rosji. Autorka została uhonorowana między innymi: „Prix Medicis” w 1996 roku za nowelę *Sonieczka*, włoską nagrodą „Penne” (2006) za powieść *Przypadek doktora Kukockiego*, nominacją do międzynarodowego Booker’a (2009) oraz nagrodą Simone de Beauvoir (2011).

<sup>755</sup> Odnawia to Katarzyna Syska [w:] K. Syska, *O neosentymentalnych...*, op. cit., s. 154.

<sup>756</sup> K. Syska, *Zapotrzebowanie na zwyczajność (szkic o prozie Ludmiły Ulickiej)*, „Nowa Europa Wschodnia” 2013, nr 6, s. 88-93. Zwyczajność stanowi konglomerat tematów opozycyjnych wobec podniosłych tematów historycznych i filozoficznych podejmowanych przez pisarzy. Badaczka rozumie ją jako prywatność i intymność w sposobie prezentacji bohaterów, koncentrację na perypetiach miłosnych i rodzinnych, zagadnienia moralne, apologię codzienności.

<sup>757</sup> Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература...*, op. cit., s. 565.

<sup>758</sup> Myślące okazuje się opracowanie graficzne pierwszego wydania – kieszonkowy format, tani papier, a na okładce abstrakcyjny miks kolorów apelujący do gustu raczej dorosłego niż dziecka. Dopiero treść bajek ujawnia potencjał dydaktyczny i poznawczy utworów.

historiom naiwne, czarno-białe rysunki stanowią harmonijne dopełnienie treści bajek i oddają ich sentymentalny nastrój, komponują się także z prostotą języka i plastycznymi opisami przestrzeni. Już same tytuły poszczególnych historii sugerują, że w bajkach Ludmiły Ulickiej na pierwszy plan wysuwają się bohaterowie. Osobiste tragedie każdej postaci stanowią treść poszczególnych bajek, których szczęśliwy finał sprowadza się nie tyle do realizacji przez bohatera zadań, czy celów, co do odnalezienia wewnętrznej harmonii i szczęścia. Olga Bogusławska w jednej z nielicznych recenzji na temat *Historii o zwierzętach i ludziach* Ludmiły Ulickiej zauważa, iż w postaciach bajek łatwo można dostrzec cechy bohaterów jej powieści. „Узнаваемы все: и Одинокая Мышь, и плаксивая кобыла Мила, и жизнерадостный жеребенок Равкин (от Травкина)... В человеческом обличье они уже встречались в романах *Казус Кукоцкого*, *Искренне Ваш Шурик*, повести *Сквозная линия*. [...] Истории... можно читать и как введение в художественный мир Людмилы Улицкой (это как раз для тех, кто помладше), а можно рассматривать как составную часть этого мира, равноценную повестям и романам”<sup>759</sup>. Na okładce wydania z 2006 roku książki widnieje krótka notka autorki, oddająca zamysł powstania zbioru i sugerująca, że jego treść adresowana jest zarówno do dzieci, jak i dorosłych. Przy czym, jak zauważa Ludmiła Ulicka, korzyścią dla dorosłego może się okazać ponowne odkrycie w sobie dziecka – pewnego rodzaju naiwności towarzyszącej najmłodszemu podczas lektury:

Открою секрет: в каждом взрослом человеке глубоко спрятан тот мальчик или девочка, которыми они были в детстве. Ребенку иногда бывает трудно и неинтересно читать взрослые книги, зато некоторые взрослые не потеряли способности читать детские. Но им тоже это непросто, потому что молодой человек от пяти до десяти гораздо легче представляет себе, как кот разговаривает с растением на подоконнике, а старая лошадь капризничает, потому что ей хочется, чтобы все ее любили. К тому же взрослому человеку не всегда понятно что разбитые часы могут быть огромным несчастьем в жизни, а бумажный кораблик из газеты оказывается пропуском в мир, куда прежде не пускали<sup>760</sup>.

O powadze, z jaką Ludmiła Ulicka podchodzi do tematu dzieciństwa i szacunku jaki żywi do dziecka jako adresata literatury świadczyć może – obok wspomnianych bajek i wydanego kilka lat wcześniej zbioru opowiadań *Детство-49* (2003)<sup>761</sup> – projekt literacki jej pomysłu. Powstawał w latach 2007-2010 we współpracy z pedagogami, psychologami i pisarkami pod hasłem *Другой, другие, о других: культурная антропология для детей*. Celem projektu stała się edukacja dzieci, dlatego Jewgienij Abdułłajew zalicza wydane w ramach projektu utwory do kręgu dziecięcej literatury poznawczej określając je mianem: познавательная литература<sup>762</sup>. Teksty poruszają ważne kwestie społeczne i w założeniu mają uczyć tolerancji względem innych ras, narodów, religii, również mniejszości seksualnych. Jedna z książek z serii: *Семья у нас и у других*, wywołała głośny sprzeciw rosyjskich środowisk konserwatywnych, który zakończył

<sup>759</sup> О. Богуславская, *Борис Акунин. Детская книга...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/10/bu19.html> (04.12.2014).

<sup>760</sup> Л. Улицкая, *Истории про зверей и людей*, Москва 2006.

<sup>761</sup> Pierwsze wydanie opowiadań o powojennym dzieciństwie ukazało się nakładem wydawnictwa ЭКСМО i było uzupełnione urzekającymi ilustracjami Władimira Lubarowa. Opowiadania m.in *Капустное чудо*, *Дед-шептун*, *Гвозди* charakteryzuje uczucie cudowności i tajemnicy, jaki często towarzyszy wspomnieniom z dzieciństwa. Teksty weszły również w skład tomu bajek *Истории про зверей и людей* z 2006 roku oraz zbioru *Счастливые* (2013). Jednak ze względu na to, iż reprezentują inny gatunek niż bajka, nie poddaje ich analizie w ramach niniejszej publikacji.

<sup>762</sup> Е. Абдуллаев, *Детский проект Людмилы Улицкой*, „Вопросы литературы” 2007, nr 6. Korzystam z wydania internetowego: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/6/ad19.html> (31.03.2010).

się oskarżeniem pisarki o propagowanie homoseksualizmu. W 2013 roku została wydana pod nazwiskiem pisarki książka *Детство 45-53. А завтра будет счастье*, będąca autorskim wyborem nadsyłanych listownie przez czytelników wspomnień z dzieciństwa.

Pomimo rozgłosu medialnego związanego z dyskusjami wokół wspomnianego projektu, autorskie bajki Ludmiły Ulickiej pozostają na marginesie imponującego dorobku pisarki w przeciwieństwie do bajek drugiego z interesujących mnie autorów – Andrieja Stiepanowa (ur. 1965). Jego niepełny zbiór zatytułowany *Сказки не про людей* opublikowany został po raz pierwszy na łamach czasopisma „Нева” w 2008 roku<sup>763</sup>, zaś w formie książkowej ukazał się w 2010 roku wzbogacony o kolejne utwory<sup>764</sup>. Literacki debiut pisarza Andrieja Stiepanowa w momencie publikacji był szeroko recenzowany w prasie oraz internecie<sup>765</sup>. Książka znalazła się między innymi na krótkiej liście nagród Национальный бестселлер oraz НОС – Фонд Михаила Прохорова. Na tym tle *Истории про зверей и людей* Ludmiły Ulickiej przeszły praktycznie bez echa, co bynajmniej nie umniejsza ich wartości. Debiutanckie bajki Andrieja Stiepanowa filologa, profesora literatury rosyjskiej Uniwersytetu Humanistycznego w Petersburgu (СПбГУ) określone zostały mianem prozy „filologicznej”, „filozoficznej” lub „intelektualnej”, przeznaczonej dla dorosłego i wprawnego czytelnika. Autor tymczasem zdradza, że *Сказки не про людей* zostały pomyślane jako eksperyment literacki, który spaja nadrzędny temat wolności i jej granic<sup>766</sup>. Na tom składa się dziesięć utworów stanowiących, według pisarza, połączenie gatunków wcześniej ze sobą nie współistniejących: bajki czarodziejskiej, bajki zwierzęcej, przypowieści, anegdoty i noweli<sup>767</sup>. Można jednakże polemizować z tym stwierdzeniem, gdyż jak już niejednokrotnie podkreślałam, synkretyczność oraz przemieszanie się cech w obrębie bajkowych gatunków jest jedną z podstawowych cech dwudziestowiecznej bajki literackiej.

Wiedza oraz warsztat filologiczny Andrieja Stiepanowa przejawiające się głównie w umiejętnym posługiwaniu się językiem oraz aluzją literacką stanowią o wysokiej klasie debiutanckiego tomu bajek. Potwierdza to na przykład wypowiedź Natalii Rubanowej, jednej z recenzentek do nagrody Национальный бестселлер: „Отдельного разговора заслуживает, конечно, язык, (...) словом автор владеет так, что большинству «раскрученных» и «сочувствующих» литераторов и не снилось: виртуозно»<sup>768</sup>. W zasadzie nieograniczone niczym innym, oprócz wiedzy i talentu, możliwości autora-filologa uruchomiły wyobraźnię krytyków, którzy dopatrywali się w jego bajkach najrozmaitszych literackich wpływów: Iwana Kryłowa, Michaiła Sałtykowa-Szczedrina, Hansa Christiana Andersena, jak również współczesnych pisarzy – Feliksa Kriwina czy Borysa Szergina<sup>769</sup>. Z większością porównań

<sup>763</sup> И. Сухих, *Сказки пишут для умных. А. Степанов „Сказки не про людей”*, „Нева” 2008, nr 6. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/6/st5.html> (04.12.2014). W czasopiśmie pojawiło się cztery utwory: *Иван Тургенев, Барсучья нора, Руководство по наблюдению кучевых облаков, Сказка о московском муравье*.

<sup>764</sup> А. Степанов, *Сказки не про людей*, Москва 2010.

<sup>765</sup> Wywiady: Е. Молданов, *Не сказка не про Андрея Степанова*, „Литературная Россия”, nr 42, 23.10.2009, źródło internetowe: <http://litrossia.ru/2009/42/04613.html> (04.12.2014); В. Владимирский, *Граница между филологией а собственно литературой практически стерта*, 31.05.2012, źródło internetowe: [http://krupaspb.ru/piterbook/fanclub/pb\\_fan\\_column.html?nn=168](http://krupaspb.ru/piterbook/fanclub/pb_fan_column.html?nn=168) (04.12.2014). Recenzje: na portalu „Мир фантастики”: <http://www.mirf.ru/Reviews/review4042.htm>, oraz wypowiedzi recenzentów do nagrody Национальный бестселлер: Наталья Рубанова, *Сказки „THE BEST”*, źródło internetowe: [http://www.natsbest.ru/rubanova10\\_stepanov.htm](http://www.natsbest.ru/rubanova10_stepanov.htm) (04.12.2014); Евгений Мякишев, *Андрей Степанов „Сказки не про людей”*, źródło internetowe: [http://www.natsbest.ru/myakishev10\\_stepanov.htm](http://www.natsbest.ru/myakishev10_stepanov.htm) (04.12.2014); Дмитрий Орехов, *Андрей Степанов „Сказки не про людей”*. Źródło internetowe: [http://www.natsbest.ru/orekhov10\\_stepanov.htm](http://www.natsbest.ru/orekhov10_stepanov.htm). Wszystkie linki dostępne na dzień (04.12.2014).

<sup>766</sup> Е. Молданов, *Не сказка не про Андрея Степанова*, „Литературная Россия”, nr 42, 23.10.2009. Źródło internetowe: <http://litrossia.ru/2009/42/04613.html> (04.12.2014).

<sup>767</sup> Tamże.

<sup>768</sup> Наталья Рубанова, *Сказки „THE BEST”*. Źródło internetowe: [http://www.natsbest.ru/rubanova10\\_stepanov.htm](http://www.natsbest.ru/rubanova10_stepanov.htm) (04.12.2014).

<sup>769</sup> Егор Молданов, *Не сказка не про Андрея Степанова...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://litrossia.ru/2009/42/04613.html> (04.12.2014).

autor się nie zgadza, twierdząc, że jeśli już coś go zainspirowało, to jest to twórczość Wiktora Pielewina. W jednym z wywiadów (2012) tak komentuje związek swoich bajek z tradycją literacką:

Сказки Щедрина могут показаться похожими, но, клянусь, я о них вовсе не думал, поскольку вообще их не люблю – они злые, несмешные, политизированные и небрежно написаны. Если искать задним числом сильное влияние, то одно надо признать – это «Жизнь насекомых» Пелевина. Но не только. Чего там только не находили критики: от фантастики (которую я вообще никогда не читал) до мультиков про попугаев (которые если и смотрел, то в незапамятные времена, в детстве). Должен сказать, что это весьма любопытно – когда критики начинают отыскивать тебе предшественников, а ты о многих из них даже не слышал. Только ради этого стоит что-нибудь написать. Расширяет кругозор<sup>770</sup>.

Jak można zauważyć, powyższą wypowiedź Andrieja Stiepanowa cechuje humor i dystans wobec samego siebie i otoczenia. W innym z wywiadów autor deklaruje, że widzi siebie jako kontynuatora tradycji pisarzy-filologów, wśród których na pierwszym miejscu wymienia Johna R.R. Tolkiena oraz Cliva Lewisa – autora *Opowieści z Narnii*<sup>771</sup>. Co warto odnotować, po przychylnym przyjęciu debiutanckiego tomu bajek postanowił kontynuować karierę pisarza i nadal skłania się ku fantastyce. Wydana w 2011 roku powieść *Эликсир князя Собакина*<sup>772</sup> napisana we współautorstwie z Olgą Lukas została wyróżniona nagrodą imienia Mikołaja Gogola.

Porównując zatem okoliczności powstania bajek obu autorów – Ludmiły Ulickiej i Andrieja Stiepanowa – można zauważyć wyraźne rozbieżności, których źródłem zdaje się być adresat utworu. Utwór skierowany do dziecięcego adresata (w tym przypadku myślę o bajkach Ludmiły Ulickiej) cechuje nie tylko obecność funkcji dydaktycznej ale także pewien zespół cech formalnych (uproszczona struktura, wyrazisty konflikt, nieskomplikowany język, ograniczona liczba aluzji). Różnice pomiędzy bajkami Ludmiły Ulickiej i filozoficzno-filologiczną prozą Andrieja Stiepanowa będą zatem zauważalne. Jednakże problemem najistotniejszym z perspektywy niniejszej rozprawy i poruszanych w niej zagadnień genologicznych jest pytanie o to, co łączy bajki Ulickiej i Stiepanowa, a mianowicie o bohaterów zwierzęcych. Czy autorzy bajek sięgnęli po obrazy zwierząt z tego samego powodu? Czy wprowadzenie bohatera zwierzęcego wnosi do tekstu coś, co wyróżnia go na tle innych bajkowych gatunków? Jaką pozycję zajmuje człowiek względem zwierzęcia w tych utworach?

### 6.3.1. Bajki Ludmiły Ulickiej

O ile bajki Andrieja Stiepanowa poruszają temat wolności, o tyle centralnym problemem bajek Ludmiły Ulickiej jest samotność dotykająca w różny sposób prawie wszystkich bohaterów. Jeden z nich – aloe Wasia wypowiada przejmujące słowa: „Я очень давно живу на этом подоконнике, практически одни. И от этого одиночества я научился читать и разговаривать. Правда разговаривать не с кем” (s. 96).

<sup>770</sup> Василий Владимировский, *Граница между филологией и собственно литературой практически стерта*, 31.05.2012. Źródło internetowe: [http://krupaspb.ru/piterbook/fanclub/pb\\_fan\\_column.html?nn=168](http://krupaspb.ru/piterbook/fanclub/pb_fan_column.html?nn=168) (04.12.2014).

<sup>771</sup> Tamże, źródło internetowe: [http://krupaspb.ru/piterbook/fanclub/pb\\_fan\\_column.html?nn=168](http://krupaspb.ru/piterbook/fanclub/pb_fan_column.html?nn=168) (04.12.2014).

<sup>772</sup> Е. Риц, *Полный приход соборности. Ольга Лукас, Андрей Степанов. Эликсир князя Собакина*, „Октябрь” 2012, nr 1. Źródło: <http://magazines.russ.ru/october/2012/1/ri21.html> (04.12.2014). Recenzentka zwraca uwagę na nowy typ bohatera-trickstera, który się pojawia w powieści. Gatunek określa jako współczesną pikareskę.

Tom bajek otwiera historia tytułowej Samotnej Myszy. Bohaterka z pomocą kota Ignasia próbuje bezskutecznie wytropić intruza wyjadającego smakołyki z domowych szuflad. Sytuacja zmienia się diametralnie, kiedy w domu Myszy wybucha pożar. Intruz – kominiarz Fiedia, ratuje Myszy życie, a kot Ignas ucieka wykazując się totalnym brakiem empatii: „Давай отойдем в сторону, посмотрим как будет гореть Мышиный дом. Увидишь, пожар будет замечательный” (s. 50). Wprowadzając postaci niejednoznaczne, których odnajdujemy na stronach historii o zwierzętach i ludziach więcej, Ludmiła Ulicka tonuje do pewnego stopnia moralizatorską wymowę swoich opowieści. W utworze *История про воробья Антверпена, кота Михеева, столетника Васю и сороконожку Марью Семеновну с семьей* pojawia się na przykład kotka porzucająca swoje dziecko oraz rozpieszczone dzieci stonogi, które doprowadzają do śmierci aloe Wasię, obgryzając wszystkie jego liście. Jednak pomimo powyższych przykładów oraz przemycanych między słowami ironicznych komentarzy (np. *И главная беда в том, что все это придумал человек. Ужасное животное!*, s. 29) *История о животных и людях* pozostają utworami zorientowanymi na potrzeby dziecięcego odbiorcy. Autorka tak konstruuje głównych bohaterów bajek, by wzbudzali sympatię i by można się było z nimi łatwo identyfikować oraz co najważniejsze, każdy utwór wyposaża w czytelne przesłanie. Oswojenie strachu przed samotnością, bezdomnością czy śmiercią następuje dzięki pozytywnemu zakończeniu każdej z bajek. W ten sposób zostaje zrealizowana funkcja kompensacyjna.

Historia Samotnej Myszy kończy się zatem następująco. Uratowana z pożaru bohaterka szczerze zaprzyjaźnia się ze swoim wybawcą (zwracam uwagę na odwrócenie ról – ze szkodnika Fiedia staje się przyjacielem), a jako że w wyniku katastrofy traci cały dobytek, zamieszkuje u sąsiada Karalucha. Zgodnie z konwencją gatunku oraz oczekiwaniami najmłodszego czytelnika łączącego pozytywne zakończenia mysz ostatecznie zostaje żoną Karalucha i wiodą razem szczęśliwe życie. Zamiast morału, autorka kończy opowieść wymownym pytaniem skierowanym do odbiorcy tekstu, co, nawiasem mówiąc, bywa zabiegiem często stosowanym w literaturze dla dzieci: „А мышь больше не пишет к Новому Году 188 поздравительных открыток. Она пишет одну-единственную. Догадайтесь – кому?” (s. 59)<sup>773</sup>.

Z kolei w utworze *История про воробья Антверпена, кота Михеева, столетника Васю и сороконожку Марью Семеновну с семьей*, opowiadającym o losach przyjaciół nieudaczników znajdujących wspólny dom i cel w życiu, morał przyjmuje formę bezpośredniego pouczenia. Przykładem może posłużyć przemowa Marii Siemionowny do niesfornych dzieci:

Существа, которые уважают свое имя, не разбрасывают яблочную кожуру по полу, не швыряют окурки и пустые бутылки на землю, не гоняют на мотоцикле без глушителя, не обижают слабых и любят всех, даже тех, кто на них несколько не похож, например, воробьев, кошек и столетников!<sup>774</sup>.

Przesłanie moralne wyrażone w powyższym fragmencie sprowadza się do tych samych postulatów, które zostały rozwinięte w antropologicznym projekcie dla dzieci Ludmiły Ulickiej i które jesteśmy w stanie wypreparować z całej twórczości pisarki. My ludzie – jesteśmy różni, ale powinniśmy żyć w harmonii, okazując sobie wzajemny szacunek bez względu na pochodzenie, stan posiadania lub indywidualne umiejętności. Co więcej, harmonijne współżycie według Ludmiły Ulickiej, to nie tylko okazywanie zrozumienia dla potrzeb drugiego człowieka, ale szacunek dla istnienia – życia w ogóle, dla przyrody oraz przedmiotów będących wytworem

<sup>773</sup> Cytat wymaga krótkiego komentarza. Historia o samotnej myszy rozpoczyna się od wspomnienia o jej licznej rodzinie, której jednak w ogóle nie widuje. Jediną formą kontaktu z krewnymi stanowią wysyłane raz do roku pocztówki w liczbie 188.

<sup>774</sup> Л. Улицкая, *Истории про зверей и людей...*, op. cit, s. 141-142.



czyjejś pracy, dla ludzkich starań. Ważne, że chrześcijański postulat miłości do wszystkich oraz szacunku i troski o najłabszych odpowiada w znacznym stopniu światopoglądowi ludowej bajki magicznej, która według Andrieja Siniawskiego w swojej istocie zawsze dąży do dobra<sup>775</sup>. Większość bohaterów rosyjskiej ludowej bajki magicznej osiąga końcowy sukces kierując się w swych działaniach nie rozumem, a właśnie sercem. Na nagrodę w baśni zasługują cechy takie jak prostoduszność i bezinteresowność, przejawiające się chociażby we współczuciu i pomocy okazywanej słabym i potrzebującym (np. napotkanym zwierzętom). Oznacza to, że bajki Ludmiły Ulickiej chociaż odwołują się do symboliki zwierzęcej w istocie nie bazują na motywie oszustwa czy spotkania jak klasyczny epos zwierzęcy, ale powielają światopogląd baśniowy, w którym to dobroć serca, a nie życiowy spryt zasługują na nagrodę. Taki przekaz autorki czyni *Историю про зверей и людей* tekstami o wyraźnej funkcji umoralniającej.

Przeznaczenie dla dziecięcego adresata w utworach Ulickiej uwidacznia się zatem zarówno na poziomie kompozycji, treści i funkcji tekstu (poznawcza, dydaktyczna, kompensacyjna, uwrażliwiająca), jak również na płaszczyźnie języka. Jednakże trzeba przyznać, że autorka nie ucieka się do infantylizacji tekstu rozumianej jako uproszczenie składni, czy słownictwa, ale wręcz przeciwnie, stawia czytelnikowi wymagania stosując wyszukane epitety, budując długie zdania. Z rzadka, ale jednak, pojawiają się w teksach bajek słowne kalambury i neologizmy: „[...] характер у нашей мыши [...] был нелюдимый, вернее бы сказать немышимый; [...] очень любила книги [...] с приятными на вкус иллюстрациями)” [podkreślenia – P. W.-W.]. Z drugiej strony, nie mogą ujść uwadze liczne zdrobnienia i wyliczenia, jak w przytoczonych niżej fragmentach:

Однажды утром Одинокая Мышь сварила себе кофе, и собравшись сделать бутерброд с сыром, открыла круглый ящичек, в котором второй год хранилась очень симпатичная головка голландского сыра. Она отрезала кусочек – страшно заволновалась: на сыре были следы чьих-то зубов! Да! Да! Чьи-то маленькие зубки обгрызли ее замечательный сыр!<sup>776</sup> [podkreślenia – P. W.-W.]

В один прекрасный день сложил в тележку все свои пожитки: ведро, кастрюлю, веник, телевизор, который никогда не работал, три подушки, ложку и свои вставные зубы, которые были очень красивые, но такие неудобные, что он держал их обыкновенно на окошке просто для красоты<sup>777</sup> [podkreślenia – P. W.-W.]

W przytoczonych cytatach o ukierunkowaniu tekstu na dziecięcego czytelnika świadczą w równym stopniu zabiegi słowotwórcze, co i jego emocjonalny ton konstruowany za pomocą wykrzyknień oraz odpowiednich wartościujących i oddających stany czy emocje części mowy (głównie przymiotniki, przysłówki – np. прекрасный, очень симпатичный, очень красивый, страшный, маленький, замечательный). Zabawa słowem służy także do wywołania efektu humorystycznego. W tekst bajki o Samotnej Myszy w kilku miejscach wplecione zostały rymowane wierszyki, dodatkowo wyodrębnione graficznie. Dla przykładu zacytuję fragment odnoszący się do sąsiedzkiej wizyty karalucha w domu Myszy:

<sup>775</sup> А. Синявский, *Очерк русской...*, op. cit., s. 12.

<sup>776</sup> Л. Улицкая, *Истории про зверей и людей...*, op. cit, s. 17.

<sup>777</sup> Tamże, s. 66-67.

Как комбайт идет по полю, не оставляя за собой не одного колоска, шли тараканы челюсти по столу. Он съел:

суп гороховый,

винегрет,

селедку,

шарлотку,

пять котлет,

торт шоколадный,

сыр овечьий,

из подсвечников свечи,

с луком зразы,

и цветы с вазы.

И в придачу – розовую салфетку<sup>778</sup>.

Warto podkreślić niezwykłą plastyczność obrazów i porównań, jakimi posługuje się Ludmiła Ulicka. Wyobraźnia dziecka jest w stanie im sprostać, gdyż autorka odwołuje się do skojarzeń i przedmiotów znanych z życia codziennego. Zarówno opisy postaci, sytuacji, jak i przedmiotów są sugestywne i szczegółowe. Autorka nader często posługuje się przymiotnikiem „piękny”, jednak trzeba zauważyć, że jest to inne pojęcie piękna niż to zawarte w baśniach ludowych – kojarzące się ze złotem, światłem, przepychem i bogactwem. U Ludmiły Ulickiej piękno kryje się w zwyczajnych i lubianych przedmiotach (książka, sztuczne zęby, bułka z makiem), ale przede wszystkim ma wymiar duchowy, znajdujemy je w relacjach między bohaterami opartych na szacunku, miłości i trosce.

Historia o staruszku Kulebiakinie, płaczącej kobyle i źrebięciu Rawkinie również podejmuje temat samotności, choć nie tak eksponowany jak w pierwszej historii. Nie chodzi o osamotnienie w sensie fizycznym, jak brak osób trzecich, ale o samotność w starości, która wiąże się z niezrozumieniem otoczenia i wyrzeczeniami na rzecz potrzeb młodszego pokolenia. Płaczliwa kobyła Miła, jak wielu ludzi w podeszłym wieku przywiązana jest do swego miejsca zamieszkania. Jednak jej syn, źrebak Rawkin wraz z opiekunem Kulebiakinem podejmują decyzję o przeprowadzce do miasta. Młody koń musi się uczyć i rozwijać. Staruszka kobyła rozpacza, ale podporządkowuje się decyzji przyjaciół: „Равкину в новой квартире очень понравилось: и газ, и водопровод, и выключатели. [...] а Мила плакала не переставая, так что старику Кулебякину пришлось подставить ведро, чтобы она не мочила паркет [...]. И быстро сбегал за булочкой” (s. 67-68). Los jednak bywa nieprzewidywalny i dzięki muzycznemu talentowi Rawkina (umie grać na piszczałce i śpiewa rosyjskie romanse) cała trójka ostatecznie przyłącza się do wędrownego cyrku, w którym źrebak będzie występował. W nowym miejscu każdy znajduje to, czego szuka.

W tej opowieści uderza z jednej strony nieuchronność losu, któremu musi poddać się płaczliwa kobyła, a z drugiej niezwykła czułość i wyrozumiałość, jaką obdarzają się nawzajem bohaterowie. Pozytywne zakończenie dopełnia całości obrazu szczęśliwej rodziny, w której każde pokolenie ma swoje miejsce i jego potrzeby są uwzględniane. Płaczliwość kobyły jest oczywiście przerysowana, co buduje efekt komiczny („И на всякий случай она еще раз заплакала”), ale oddaje cechę charakterystyczną dla całej twórczości Ludmiły Ulickiej, jaką jest sentymentalność. Zarówno w przypadku powieści, jak analizowanych bajek, ma ona swe źródło w konstrukcji postaci oraz sytuacji, w jakiej się znalazły. Katarzyna Syska analizując bohaterów powieści *Medea i jej dzieci* poczyniła kilka istotnych spostrzeżeń w całości odnoszących się również do bohaterów bajek zwierzęcych Ludmiły Ulickiej:

<sup>778</sup> Л. Улицкая, *Истории про зверей и людей...*, op. cit., s. 24.

Postaci ukazane są wyłącznie w swoich prywatnych rolach i motywacjach nie tyle psychologicznych, co emocjonalno-zmysłowych. „Życie serca” i zdarzenia wewnętrzne przeważają nad klasycznie rozumianą akcją (co zresztą od czasów sentymentalizmu stało się powszechną praktyką w znacznej części gatunków prozatorskich)<sup>779</sup>.

Wydawać się może, że antropomorfizowani bohaterowie zwierzęcy z *Historii o zwierzętach i ludziach* oraz towarzyszący im ludzie, to postaci żywcem wyjęte z prozy sentymentalnej – niedoskonałe, cierpiące lub poszkodowane. Ich sytuacja oraz sposób przedstawienia nasuwa skojarzenia z położeniem doznających wyjściowej szkody bohaterów ludowych baśni. Tym samym Samotna Mysz i Płaczliwa Kobyła już od początku wzbudzają współczucie, a nawet litość czytelnika. Ich charakterystyce towarzyszą takie przymiotniki jak: samotny (mysz, aloes, kominiarz), płaczliwy (kobyła), niechciany (kocię), porzucony (kocię, aloes), słaby (wróbel) itd. Również reakcje bohaterów są przesadnie emocjonalne lub po prostu łzawe, jak na przykład scena, kiedy przyjaciele odkrywają, że aloes obumarł: „Погиб! – завопил Антверпен – Вася погиб! Вася задох! О горе! [...] – Если я умру, похорони меня рядом с нашим другом Васей, – раздался с печи голос Михеева [...] Тогда и я сам умру от горя! – воскликнул Антверпен” (s. 128). Fabuła poszczególnych bajek schodzi na plan dalszy wobec prezentowanych przeżyć i stanów wewnętrznych bohaterów. Przeważa opis nad dialogiem. Autorka dużą wagę przywiązuje do detali, zarówno w opisach przestrzeni, jak i wykonywanych przez bohaterów czynności. Bohaterowie jej bajek ukazani zostali wyłącznie podczas codziennej krzątania takiej jak zdobywanie jedzenia, spożywanie posiłku, sprzątanie, urządzenie przestrzeni, karmienie dzieci, przeprowadzka, czytanie, pisanie, zasypianie itd.

Naturalną konsekwencją koncentracji na życiu intymnym i relacjach rodzinnych jest obecność motywu domu w twórczości pisarki, w tym także w bajkach. Wokół przystosowania lub znalezienia miejsca do życia skupiają się w dużej mierze wysiłki bohaterów *Historii o zwierzętach i ludziach*. Opisywany z najmniejszymi detalami, pełen skarbów i zakamarków dom Samotnej Myszy urasta do rangi metafory posiadania licznych dóbr przy jednoczesnym braku szczęścia i miłości. Z kolei kobyła Miła rozpacza, gdyż nie chce opuszczać domu na wsi i mieszkać w mieście. Bohaterowie ostatniej bajki – kot, aloes, wróbel i gąsienica z dziećmi czują się bezdomni dopóki wszyscy razem nie znajdują schronienia w opuszczonym budynku. Jak się okazuje, by poczuć się „jak w domu” niezbędna jest obecność bliskich, sam budynek nie wystarczy. Z bajek Ludmiły Ulickiej płynie prosty komunikat, że szczęście czeka nas wśród przyjaciół i rodziny, a doświadczenie samotności należy do najbardziej traumatycznych. Następuje konieczna w literaturze dla dzieci idealizacja oraz polaryzacja przekazu. Taka jednoznaczna i dość naiwna prezentacja tematu samotności nie mogłaby mieć miejsca w literaturze dla dorosłych. Mit niezmaconego szczęścia rodzinnego, podobnie jak kochającej matki czy bezinteresownej przyjaźni został przecież już dawno zdekonstruowany przez samą autorkę<sup>780</sup> w jej opowiadaniach i powieściach, jak również przez inne przedstawicielki kobiecej prozy, na przykład Ludmiłę Pietruszewską.

<sup>779</sup> K. Syska, *O neosentymentalnych...*, op. cit., s. 203.

<sup>780</sup> W niewielkim stopniu idylliczność szczęścia rodzinnego zakłóca obraz toksycznej matki, która porzuciła w dzieciństwie kota Michiejewa: „Мать была так невнимательна к сыну, что забыла дать ему имя и назвала его просто „котенок”. Он ее сосал две недели, потом ей это надоело, и она бросила его на произвол судьбы” (s. 90). Matką niedoskonałą jest także stonoga Maria Semionowna, która zupełnie nie radzi sobie z wychowaniem i wykarmieniem dzieci. Kot Michiejew tak komentuje jej brak macierzyńskich uczuć: „– Я бы лишил ее материнства! Какая беспомощность! Безобразие!” (s. 110-111). Przytoczone przykłady służą raczej podkreśleniu trudnej sytuacji bohaterów w jakiej się początkowo znajdowali niż zniwelowaniu przesłania.

Najważniejszy wniosek natury genologicznej, jaki nasuwa się po lekturze *Истории про зверей и людей* to ich strukturalna bliskość z bajką magiczną. Fabuła bajek Ludmiły Ulickiej oparta jest nie na konflikcie postaci, charakterów czy idei, jak w bajce zwierzęcej lub obyczajowej, ale na pokonywaniu przeszkód przez doznającego krzywdy bohatera (walka z intruzem, poszukiwanie nowego domu, wykarmienie dzieci). Choć pozostaje jednowątkowa, to nie opiera się na schemacie spotkania i oszustwa. Ze względu na wyższy stopień skomplikowania i liczbę bohaterów nie można sprowadzić jej do anegdoty lub scenki. Jeśli dołączymy do tego funkcję kompensacyjną oraz dydaktyczną, jednoznacznie pozytywne zakończenie, zredukowany komizm, patos przesłania moralnego, nasuwa się skojarzenie o bliskości cyklu bajek Ulickiej z baśniami zwierzęcymi na przykład autorstwa Hansa Christiana Andersena (*Brzydkie Kaczątko*, *Słowik*, *Calineczka* itd.). Co więcej, jesteśmy w stanie wskazać w bajkach Ludmiły Ulickiej tradycyjne baśniowe motywy, istotne jednak, że umieszczone są one zawsze w pozbawionych cudowności okolicznościach, za to bliskich realnej rzeczywistości. Dla przykładu – w obrazie stonogi Marii Siemionownej, która z bezsilnej i nieudolnej zmienia się w stanowczą i przewidującą matkę, można dopatrzeć się motywu cudownej przemiany. Z kolei aloe Wasia, który oddaje swoje życie na rzecz żarłocznych dzieci stonogi, zakopany w ziemi cudownie odradza się ku radości przyjaciół jako nowa roślina. Znamiona motywu cudownego ocalenia nosi sytuacja Samotnej Myszy uratowanej z pożaru przez przypadkowego lokatora. Zatem z perspektywy genologicznej *Истории про зверей и людей* Ludmiły Ulickiej są zorientowane na tradycję literackiej baśni zwierzęcej. Wysoki poziom artystyczny powiązany z idyllicznością obrazu oraz moralna polaryzacja przekazu przybliży bajki Ulickiej do kanonu światowej literatury dziecięcej (np. *Kubuś Puchatek* Alana Alexandra Milne). Tymczasem do tradycji klasycznego eposu zwierzęcego poza oczywistym wykorzystaniem zwierzęcej symboliki autorka nawiązuje bezpośrednio jedynie w historii Samotnej Myszy, gdzie wprowadza elementy intrygi oraz zredukowany motyw oszustwa. Fabuła tej bajki miejscami ma charakter sensacyjny. Przykładowo, Mysz wobec intruza stosuje rozmaite pułapki i fortele, a kominiarz Fiedia próbuje ich unikać, umyślnie zostawiając ślady swojej obecności. Wspomniana postać kota Ignasia, ze względu na swoją amoralność mogłaby być rozpatrywana w kontekście tradycji bohatera-trickstera. Trzeba wszakże podkreślić, że z tradycji ludowej autorka korzysta oszczędnie. Jedynie ujawniający się często narrator odsyła w pewnym stopniu do ludowej tradycji opowiadania (bajania), gdyż zwracając się bezpośrednio do zbiorowego adresata za pomocą słów: nasz, nasze, naszemu, wy, my itd., buduje atmosferę familiarności i wspólnoty.

Pozostaje zatem do poruszenia kwestia kluczowa, a mianowicie odpowiedź na pytanie, w jakim celu Ludmiła Ulicka sięgnęła po symbolikę zwierzęcą. We wstępie do rozdziału o bajkach zwierzęcych poruszałam kwestię relacji bajki zwierzęcej i dziecięcego odbiorcy. Pomijając cechy formalne eposu ludowego i literackiej bajki ezopowej (zwięzłość, jednowątkowość, schematyczność, humor) przyczyną popularności bajki zwierzęcej wśród dzieci są właśnie zwierzęcy bohaterowie. Dziecko ma naturalną skłonność do pojmowania świata jako harmonijnej całości, a zatem uznania zwierząt za równych sobie. Stąd łatwość utożsamiania się z bohaterami zwierzęcymi, wchodzenia w rolę czy współodczuwania. Jednocześnie symbolika zwierzęca wprowadza pewien rodzaj dystansu, a zatem spełnia podobną rolę co cudowność w baśniach i pomaga w realizacji funkcji kompensacyjnej – przyjęciu przez percepcję dziecka sytuacji problemowych i przezwycięzeniu lęków oraz obaw. Ludmiła Ulicka odchodzi od tradycyjnej alegoryczności bajki zwierzęcej służącej egzemplifikacji w postaciach zwierząt stałych cech charakteru oraz ludzkich przywar. Rezygnując ze schematyzmu punkt ciężkości przesuwają w stronę literackości, z którą idzie w parze indywidualizacja symboliki zwierzęcej oraz uwolnienie

fabuły od motywów zaczerpniętych z ludowego eposu zwierzęcego. Zabieg antropomorfizacji powoduje natomiast, że świat przedstawiony w bajkach Ulickiej stanowi odzwierciedlenie życia ludzkiego. Co charakterystyczne i godne odnotowania, autorka pozostaje wierna swojej filozofii twórczej i porusza trudne tematy samotności, miłości czy przyjaźni przez pryzmat codzienności. Ukazuje przy tym relacje międzyludzkie w skali mikro (rodzina i przyjaciele) bez egzystencjalnego patosu.

### 6.3.2. Bajki Andrieja Stiepanowa

Dziesięć bajek zawartych w tomie Andrieja Stiepanowa prezentuje się bardzo różnorodnie na tle homogenicznych pod względem formy zwierzęcych historii Ludmiły Ulickiej. Tego zresztą należało oczekiwać mając na uwadze zamysł autora polegający na połączeniu za sobą kilku typów bajki. Utwory można przyporządkować do trzech grup. Pierwszą stanowią bajki ze zwierzęcymi bohaterami, wśród nich: *Жарь птица*, *Внутренний мир*, *Барсучья нора*, *Иван Тургенев*, *У пона была собака*, *Сказка о московском муравье*, drugą, bajki w których antropomorfizacji podlegają przedmioty i zjawiska przyrody: *Руководство по наблюдению кучевых облаков*, *Севастопольский вальс*, *Шахматная сказка*. Zaś do trzeciej grupy odnoszę opowieść czarodziejską pod tytułem *Звездный Бобо* traktującą o przygodach małego biesa, który zakochał się w córce potężnego demona. Niewątpliwie ten ostatni utwór wyróżnia się spośród pozostałych, gdyż pod względem struktury nawiązuje do bajki magicznej<sup>781</sup>, a z uwagi na bogactwo wątków i różnorodność bohaterów mógłby z powodzeniem zostać przekształcony w interesującą powieść fantastyczną.

Pomimo niejednorodności tekstów, różniących się od siebie nastrojem (satyra – *Иван Тургенев*, liryzm – *Севастопольский вальс*, tragicizm – *У пона была собака*, komizm – *Внутренний мир*), zastosowaną stylistyką (elementy dialogu filozoficznego – *Сказка о московском муравье*, wprowadzenie realiów i języka historycznego – *Жарь птица*, political fiction – *Иван Тургенев*, baśni orientalnej i języka biblijnego – *Звездный Бобо*) po lekturze całego tomu pozostaje nieodparte wrażenie spójności, za które w moim przekonaniu odpowiada nie tylko poruszany w każdej z bajek nadrzędny wobec poszczególnych fabuł temat wolności, ale przede wszystkim dwuplanowa struktura tekstu. Pierwszy plan (fabularny, przedstawiony) podporządkowany został drugiemu – metafizycznemu<sup>782</sup>. Taka paraboliczna budowa charakteryzuje bajkę zwierzęcą, przypowieść, apolog, antyutopię i wiele innych gatunków współczesnej prozy (np. baśń satyryczną, czy metaforyczną, dystopię itd). Alegoryczność w bajkach Andrieja Stiepanowa rozumiem zatem, podobnie jak Naum Lejderman i Mark Lipowiecki, nie jako emblemat konkretnej cechy lub wartości, gdyż od tak prosto rozumianej alegorii (lis-chytrność, niedźwiedź – siła) autor zbioru *Сказки не про людей* stanowczo się odżegnuje, lecz właśnie jako mający swoje źródło w ludowej etiologii sposób konstruowania tekstu, odzwierciedlający poniekąd dwoistą naturę człowieka (zwierzęcość i człowieczeństwo).

<sup>781</sup> Tekst *Звездный Бобо* został przez samego autora określony jako opowieść, co sugeruje wyższy stopień komplikacji tekstu, dodajmy, znacznie dłuższego niż poprzedzające go bajki. Fabuła jest liniowa, jednowątkowa o charakterze przygodowym. Główny bohater Bobonazarow zakochany w córce demona musi spełnić warunek, by zyskać miłość wybranki. Tym warunkiem jest dostarczenie amirowi Szaddadowi Kota-Człowieka. Bobonazarow wyrusza więc w podróż, a na swojej drodze spotyka potężnych przeciwników, musi pokonać przeszkody i wykazać się mądrością oraz odwagą, by wypełnić zadanie. Akcja opowieści umiejscowiona jest na Bliskim Wschodzie, autor wykorzystuje motywy biblijne, z mitologii arabskiej (perskiej), baśni arabskich, ale także współczesne wątki polityczne (konflikt świata zachodniego ze światem muzułmańskim). Opowieść przesycona jest fantastyką i cudownością (zmiana postaci, lewitacja, czary itp.). Język naszpikowany neologizmami i zapożyczeniami powoduje, iż lektura tekstu stanowi niemałe wyzwanie intelektualne, również ze względu na znaczną liczbę aluzji i odniesień do różnych dziedzin kultury (folklor, literatura, religia, mitologia, polityka itd.).

<sup>782</sup> Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература...*, op. cit., s. 192-193.

W każdej z bajek Andrieja Stiepanowa mamy do czynienia z innym symbolem zwierzęcym lub przedmiotem, który musi być przez czytelnika zinterpretowany indywidualnie. Co więcej, w każdym przypadku ów symbol funkcjonuje w innym kontekście. Jego znaczenie powinno być jednak odczytywane w perspektywie antropologicznej czy to w odniesieniu do relacji człowiek-człowiek, czy człowiek-zwierzę.

Skoncentruję się bliżej na jednym utworze, bajce otwierającej zbiór, a zatytułowanej *Жар-птица*. Tekst opowiada o losach gadającej papugi-poliglottki o znaczącym imieniu Feliks (Филюша, łac. felix – szczęśliwy). Tytuł, co prawda, sugeruje związek z rosyjską baśnią ludową, lecz wydaje się on raczej luźny. Według mojej interpretacji, symbol cudownego Żar-Ptaka odsyła do pojęcia rosyjskości – do rosyjskiej duszy i tematów wolności oraz samodzielnia na stałe wpisanych w rozważania nad specyfiką narodu rosyjskiego. Akcja bajki obejmuje czasy panowania carycy Katarzyny II oraz okres przewrotu bolszewickiego. Papuga trafia na dwór oświeconej monarchini Katarzyny Wielkiej, gdzie opiekun ptaszarni oraz doradca Imperatorowej przygotowują ją do roli nadwornego filozofa. Oprócz niezwykle kolorowych piór ptaka wyróżnia mądrość i przenikliwość „[...] Да вот, для примеру, взять хотя бы умственность. Знает абеведу, сиречь алфавет, говорит непотребные слова на осми языках, да все к месту, обожает орехи и печенье, а пуще всего способен к философскому диспуту”<sup>783</sup>. Papuga swoimi zdolnościami zdaje się przewyższać niejednego doradcę, ciętymi ripostami oraz przymilnością szybko zdobywa sympatię carycy nazywanej „filozofem na tronie”. Okazuje się jednak, że ukochany ptak w najmniej oczekiwanym momencie sprzeciwia się swojej Pani i popada w niełaskę. W krytycznym momencie Filiusza zapytany o opinię staje się orędownikiem rewolucji francuskiej i ku przerażeniu samowładnej carycy wykrzykuje: „– Аз есмь др-руг человечества! – Либер-рте! Эгалите! Фр-ретер-рните! – А тир-панам – ля морт!” (s. 20). Obnażona przez ptaka obłuda Imperatorowej ma swoje źródło w faktach historycznych – korespondując z Wolterem i Diderotem Katarzyna II jednocześnie krwawo stłumiła powstanie Pugaczowa, potępiła rewolucję francuską, doprowadziła do trzech rozbiorów Polski oraz zdławiła Powstanie Kościuszkowskie (1794)<sup>784</sup>.

Filiusza zostaje ukarany za przeciwstawienie się monarchini i długie lata spędza zamknięty w złotej klatce w spiżarni Domu Naryszkinych. Tam właśnie podczas rewolucji 1917 roku znajdują go bolszewicy. Dialog pomiędzy komunistami to bodaj najbardziej komiczny z fragmentów tej bajki: „– Микола, ты чего там вошкаешься? Нашел кого? – Тут товарищ Рыбов, попугай говорящий с синей мордой. Ругается не по-нашему, буржуйская тварь. Я, говорит жар-птица”<sup>785</sup>, zaś uwięzieniem sceny obrazującej prymitywizm i zapalczywość bolszewików jest list skierowany do przewodniczącego „Czeka” Feliksa Dzierżyńskiego w sprawie dziwnego znaleziska<sup>786</sup>. Podczas przesłuchania Filiusza nie ukrywa pogardy dla przedstawiciela nowej władzy i konsekwentnie mianuje się przyjacielem ludu: „[...] – Аз есмь небесного града горожанин, а ты бич божий и адова кобылка! [...] Филюша

<sup>783</sup> А. Степанов, *Сказки...*, op. cit., s. 15

<sup>784</sup> Patrz: L. Bazyłow, *Historia Rosji*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 196.

<sup>785</sup> А. Степанов, *Сказки...*, op. cit., s. 22.

<sup>786</sup> „Сего 8 декабря я, уполномоченный Рыбов Н. Г., производя остаточную реквизицию в особняке бывших Нарышкиных, открыл особую в стене кладовую, где обнаружена мною спрятанная буржуазией клетка золотая с выгибонами одна, а в ней драгоценных камней на глаз штук восемьдесят, посередине которых сидела ненормальная птица с синей мордой и красным хвостом, по виду попугай или вроде птенца жар-птицы. На вопрос кто таков отвечал, что друг человечества, а потом еще по матери нас послал не по-русски. Явный враг, кидался на тов. Кубышкина при исполнении, но может правда чудо какое, вы, тов. Дзержинский, его допросите, вам оно виднее, а ежели не чудо, думаю надо его на перья пустить”. А. Степанов, *Сказки...*, op. cit., s. 24.

повернулся к дрожащей руке огненным хвостом. Задержал дыхание, прощаясь мысленно с матушкой. И нагадил полную жмению”<sup>787</sup> (s. 25). W takiej sytuacji ptak ponownie bierze stronę ucisnionych, choć tym razem występuje jako przeciwnik rewolucji. Po pewnym czasie pod wpływem dziwnego snu, wspomnień (12 lat w warszawskiej cytadeli) i wyrzutów sumienia<sup>788</sup> Feliks Dzierżyński wypuszcza na wolność zamkniętą w klatce już 126 lat papugę, a szczęśliwy Filiusza ulatując w niebo wykrzykuje *Liberte!* i połyskuje w słońcu niczym baśniowy Ognisty Ptak.

Postać Filiuszy pełni rolę kluczową w utworze zarówno na płaszczyźnie fabularnej jak i interpretacyjnej. Zachowanie papugi, kontestującej, ośmieszającej i deprecjonującej autorytet Katarzyny Wielkiej, a następnie przewodniczącego Czeka przypomina fortele ludowego trickstera, będącego poza wszelkimi porządkami, uosabiającego niezależność i dążącego do realizacji własnych celów. Nie można tracić z oczu faktu, że działania ptaka noszące znamiona chytrej strategii<sup>789</sup> doprowadzają w końcu do odzyskania przez niego wolności. Badaczka Ewa Serafin analizując postać lisa w bajkach zwierzęcych określa ów typ bohatera mianem „gracza”. Wymienia przy tym następujące cechy, z których większość daje się łatwo odnaleźć również u Filiuszy<sup>790</sup>, są to: dynamiczność, bystrość, refleks i spryt, kłamstwo, przewrotność, znajomość słabych stron przeciwnika, talent aktorski, prześmiewczość<sup>791</sup>. W artykule *Figura gracza w bajce zwierzęcej* Ewa Serafin podkreśla znaczenie tricksterskiego bohatera w kulturze, przypisując mu funkcję kompensacyjną:

Tymczasem lis i inni gracze przypominają o „dzikiej” stronie psychiki, domagającej się zaakceptowania. Ich chytrość i przewrotność wyraża ponadczasowe przesłanie archetypu Trikstera o paradoksalnej dwoistości psychiki ludzkiej i świata; o tym, że to co w nas szlachetne i wzniosłe, nie może istnieć bez tego, co niskie i prymitywne<sup>792</sup>.

Autorka artykułu powołuje się na badania Eleazara Mieleńskiego, według którego żywiołem trickstera jest karnawałowy „świat na opak” – świat błaznów i mądrych głupców, a opowieści z jego udziałem cechuje duch przekory, parodii i paradoksalnych zachowań, jest również źródłem komizmu i wszelkiego śmiechu<sup>793</sup>. Jak można sądzić, literatura postmodernistyczna ambiwalentna w odniesieniu do wartości moralnych, ukazująca raczej antybohaterów niż

---

<sup>787</sup> Za godny uwagi uważam fakt, że papuga posługuje się językiem mocno zarchaizowanym przypominającym staro-cerkiewno-słowiański, co przydaje jej słowom patosu i buduje kontrast między nią, a rewolucjonistami. Z kolei określenie „Bicz Boży”, jakim ptak nazywa Feliksa Dzierżyńskiego, nawiązuje do wodza Hunów – Atylli, który zasłynął podbojem Cesarstwa Wschodnio- i Zachodniorzymskiego w V wieku n.e. Najazd Hunów postrzegany był przez ówczesnych jako kara za grzechy chrześcijańskiego imperium.

<sup>788</sup> O wyrzutach sumienia może świadczyć następująca wypowiedź bohatera: „Каждый день товарищей на казнь уводили... А теперь я сам приговоры подписываю... Красным пером... А как же иначе? Иначе нельзя”.

<sup>789</sup> Strategia Filiuszy polega na umiejętnym ukrywaniu swoich intencji, wykorzystaniu wiedzy (np. znajomości języków) dla osiągnięcia celu, udawaniu kogoś innego, graniu na emocjach rozmówców itd. Papuga początkowo posłusznie uczy się i poddaje tresurze w pałacu Imperatorowej. Udaje wiernego przyjaciela, przymila się i zabawia carycę i wyczekuje odpowiedniego momentu, by sprzeciwić się jej opinii. Moment, jaki wybrał Filiusza na kontestację nie jest bez znaczenia. Katarzynę II wielce poruszyły sprawy rewolucji we Francji, tym bardziej dotkliwa okazała się „zdrada” ze strony ukochanej papugi. Z kolei w rozmowie z Feliksem Dzierżyńskim Filiusza manifestuje swoje przywiązanie do tradycyjnego porządku (język liturgii prawosławnej), a z drugiej strony używa wulgaryzmów oraz języka polskiego, czym rozsierdza przewodniczącego Czeka.

<sup>790</sup> Częściowo modelowi trickstera odpowiadają również i inni bohaterowie bajek Andrieja Stiepanowa – np. goryl Iwan Turgieniew.

<sup>791</sup> E. Serafin, *Figura gracza w bajce zwierzęcej*, [w:] *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, pod red. V. Wróblewskiej i A. Mianeckiego, Toruń 2011, s. 134.

<sup>792</sup> Tamże, s. 136.

<sup>793</sup> E. Mieleński, *Pochodzenie eposu bohaterskiego, Wczesne formy i archaiczne zabytki*, przekł. R. Rojek, Kraków 2009, s. 52-54. Cytuję za: E. Serafin, *Figura gracza*, op. cit., s. 135.

bohaterów oraz zorientowana na parodyjną grę z tradycją, odwołuje się do owej spychanej na margines kultury „dzikiej” strony człowieka.

Symboliczny obraz papugi-filozofa w klatce uzmysławia paradoks sytuacji, w której pod hasłami wolności człowiek niesie innemu (człowiekowi, zwierzęciu) zniewolenie. Uwięzione zwierzę staje się naturalnie najgorliwszym obrońcą wolności. Filiusza udowadnia ponadto, że myśli czy idei, których jest nosicielem, nie sposób zamknąć w klatce. Jeden z recenzentów odnotowuje, że bajki Andrieja Stiepanowa zapadają w pamięć właśnie dzięki paradoksom, gdyż paradoks staje się u tego autora znaczącym chwytym, który uatrakcyjnia tekst:

Хорошая проза – прежде всего хорошо подвешенный язык. Для того чтобы произведение, проскользнув в сознание читателя, продолжало жить, – условие необходимое, но недостаточное. Нужен, например, хитрый ключ – парадокс. Степанов в каждой сказке его находит, а напоследок, в заключительной повести позвякивает целой связкой хитромудрых отмычек<sup>794</sup>.

Innym przykładem zastosowania paradoksu może posłużyć finał bajki *Барсучья нора*. Jej bohater, borsuk-poeta odzyskuje natchnienie i szczęście dopiero w warunkach uwięzienia, po tym jak zostaje złapany przez ludzi w sidła. W klatce znajduje bowiem spokój, ciszę i najbardziej potrzebną twórcy – samotność.

U Andrieja Stiepanowa w relacji człowiek-zwierzę wbrew stereotypowemu przekonaniu o poddaństwie i głupocie tych drugich, to zwierzę okazuje się mieć przewagę intelektualną nad swoimi prześladowcami (właścicielami, treserami, współlokatorami itd). Podobnie zresztą dzieje się w innej bajce, noszącej cechy satyry politycznej a opowiadającej o losach goryla nizinnego (Gorilla, gorilla, gorilla)<sup>795</sup>. U zwierzęcia zamieszkującego moskiewskie zoo jeden z pracowników – Wawila odkrywa zdolność do porozumiewania się językiem gestów. Niestety, właśnie ze względu na swoje wyjątkowe umiejętności goryla staje się narzędziem politycznej propagandy. Przekazany w darze do amerykańskiego zoo szybko popada w depresję z tęsknoty za ojczyzną. W końcowej scenie daje wyraz swojej frustracji. Na wizji, kiedy to przed milionami widzów prezydent USA miał przyznać gorylowi amerykańskie obywatelstwo – Iwan (takie imię nadali mu Amerykanie) obraża słowem i gestem honorowego gościa oraz całą widownię. Za swój wybryk wraz z rosyjskim treserem i tłumaczem Wawilą zostają aresztowani. Podczas pożegnalnej rozmowy śpiewają:

За что вы бросили меня, за что?  
Где мой очаг? Где мой ночлег?  
Не признаете вы мое родство,  
А я ваш брат, я человек<sup>796</sup>.

Słowa zostały zaczerpnięte z rosyjskiej piosenki do amerykańskiego filmu z lat 70. XX wieku zatytułowanego *Генералы песчаных карьеров* (angl. *The Sandpit Generals*). W tekście pobrzmiewają sentymentalne tony tęsknoty za ojczyzną, skargi na samotność i brak zrozumienia. Włożone w usta goryla Iwana brzmią niczym wyrzut wobec ludzi, którzy niehumanitarnie obchodzą się z czującym, świadomym zwierzęciem i zarazem apel o szacunek oraz przyjazne traktowanie.

<sup>794</sup> Е. Мякишев, Андрей Степанов "Сказки не про людей". Źródło internetowe: [http://www.natsbest.ru/myakishev10\\_stepanov.htm](http://www.natsbest.ru/myakishev10_stepanov.htm).

<sup>795</sup> Łacińskie nazwy gatunków wydają się mieć znaczenie dla autora bajek, również w utworze o borsuku Miti, pojawia się nazwa gatunkowa (Meles meles). Można przypuszczać, że poprzez wskazanie na nazwę gatunkową Andriej Stiepanow sygnalizuje swój pogląd na temat przynależności wszystkich istot do świata przyrody, której również człowiek, przedstawiciel gatunku *homo sapiens*, jest częścią.

<sup>796</sup> А. Степанов, *Сказки...*, op. cit.



W przypadku obu bajek Andrieja Stiepanowa *Жар-птица* i *Иван Тургенев*, mamy do czynienia z podobną – demaskacyjną rolą zwierzęcego bohatera. Jednakże celem autora nie jest wywołanie jedynie efektu komicznego czy satyrycznego. Żywię przekonanie, że w równej mierze chodzi o prezentację przekonań. Poprzez wybór zwierzęcej symboliki Andriej Stiepanow sygnalizuje swoje poglądy na wspólnotę wszystkich stworzeń, paralelizm pomiędzy bytami organicznymi. Co istotne, w zestawieniu ze zwierzęciem deprecjonuje człowieka jako rzekomego nosiciela najwyższych wartości, tym samym zajmuje pozycję sceptyka wobec klasycznej koncepcji humanizmu. Człowiek okazuje się być gnębicielem – chciwym, powierzchownym i pozbawionym empatii. Można zatem stwierdzić, że osoba ludzka podlega w bajkach Stiepanowa teriomorfizacji (zabiegowi uzwierżenia) – który Wiesław Przybyła postrzega jako naturalny rewers antropomorfizacji, jej wzbogacenie i dopełnienie<sup>797</sup>. Andriej Stiepanow nie poddaje jednak bohaterów-ludzi zoomorfizacji, czyli nie wyposaża ich w zewnętrzne cechy zwierzęce, natomiast w zestawieniu ze zwierzęciem – deprecjonuje, demaskuje i umniejsza.

Szczególnie wyraziście autor prezentuje swoje stanowisko w bajce *У него была собака*. W odróżnieniu od dwóch poprzednich utworów ten ma wymowę tragiczną i w zasadzie pozbawiony jest komizmu. Bohaterem bajki jest gadający pies – Tyszka, wygnany z domu przez znęcającego się nad nim popa. Tyszka znajduje schronienie wraz z rannym nietoperzem u wyrozumiałego starca Symeona. Kiedy jednak przesądni mieszkańcy podburzani przez popa dowiadują się o tym, że starzec trzyma u siebie szatana wcielonego (za takiego uchodzi nietoperz-krwiopijca) szykują się do linczu. Nietoperz Desmond odlatuje, lecz jego nieobecność zamiast ostudzić zapał rozsierzonego tłumu stała się dowodem na to, że diabeł wcielił się w starca. Chłopi rzucają się, by zabić Symeona, ale wtedy pies odzywa się ludzkim głosem. Nienawiść tłumu natychmiast obraca się przeciwko zwierzęciu, któremu pop w końcowej scenie odrąbuje głowę. Starca ludzie zostawiają w spokoju, wierząc że zabijając psa, zabili też szatana. Starzec Symeon jest postacią łączącą oba światy – zwierząt i ludzi, bliską naturze oraz okazującą zwierzętom współczucie, ale pozostaje bezsilny wobec okrucieństwa i determinacji zabobonnych mieszkańców. W utworze *У него была собака* Andriej Stiepanow porusza problem wolności w kontekście religijnym. W imię wiary czy przesądów dokonywano i nadal dokonuje się wielu okrutnych czynów. Tragiczne losy Tyszki wydają się być przestrogą przed fundamentalizmem, gdzie wolność drugiego człowieka zawsze jest tłamszona. Wielce prawdopodobne, że autor nieprzypadkowo wybiera psa na bohatera tej tragicznej bajki. Obecny stale w kulturze symbolizuje wierność, przyjaźń, udomowienie i bezgranicznie oddanie człowiekowi<sup>798</sup>. Właśnie ze względu na tę stereotypię bestialstwo wobec psa wywołuje wyjątkowe poruszenie u czytelnika. Apogeum proanimalistycznego nastawienia autora wydaje się być pochwałą wegetarianizmu włożona w usta borsuka-poety (*alter ego* Andrieja Stiepanowa) z bajki *Барсучья нора*. Borsuk zapytany przez przyszłą małżonkę o to, dlaczego nie chce jeść żab, odpowiada: „[...] Потому, что поедать живых существ – все равно, что есть самого себя. Потому что мир рушится от живоглотства!” (s. 51)<sup>799</sup>.

Światopogląd Andrieja Stiepanowa rozmaicie wyrażony w poszczególnych bajkach – na przestrzeni całego zbioru prezentuje się jednolicie. Człowiek okazuje się być bardziej zwierzęcy, instynktowny i bardziej okrutny od zwierzęcia, choć pewny przewagi absolutnie

<sup>797</sup> Wiesław Przybyła twierdzi, że źródół teriomorfizacji należy szukać w dwu uzupełniających się koncepcjach antropologicznych. Pierwsza z nich postuluje, że natura tworzy jednorodną całość z elementami pozornie różnowartościowymi, a tak naprawdę homogenicznymi. Taki właśnie pogląd według mojej opinii prezentuje Andriej Stiepanow. Druga z koncepcji ma charakter alienacyjny. Człowiek generuje zwierzęce odruchy w sytuacjach ekstremalnych. Animalizm przybiera wówczas pejoratywny kształt, deprecjonując człowieka, aspirującego do własnej i suwerennej ontologii. W. Przybyła, *Kulturowa semantyka...*, op. cit., s. 250.

<sup>798</sup> *Pies*, [w:] W. Kopalński, *Słownik symboli...*, op. cit., s. 320.

<sup>799</sup> [Pokreślenie moje: P. W.-W].

tego nie dostrzega. W idealnym świecie Andrieja Stiepanowa, którego odwrotność przedstawia w swoich bajkach, zwierzęta i ludzie funkcjonują na równych prawach, nie zabijają się, nie zjadają i okazują sobie szacunek. O potrzebie harmonii, współistnienia świata przyrody i ludzi świadczy chociażby następujący fragment: „Жизнь имеет смысл, только если человек лежит в траве и смотрит в небо. Желательно, чтобы это было на берегу реки. Также желательно иметь в зубах травинку” (s. 62). Jak można sądzić, poglądy autora zbioru bajek *Сказки не про людей* wpisują się w coraz silniejszy obecnie nurt określany mianem ekofilozofii lub ekoetyki, którego zbadania podjęła się na gruncie polskiej rusycystyki Justyna Tymieniecka-Suchanek w prekursorskiej pracy *Literatura rosyjska wobec upodmiotowienia zwierząt. W kręgu zagadnień ekofilozoficznych*. Badaczka analizuje utwory literatury rosyjskiej pod kątem moralnej (nie-)odpowiedzialności w relacjach człowiek-zwierzę i w rezultacie swoich badań przeprowadza podział na autorów hołdujących koncepcji antropocentrycznej albo biocentrycznej (według badaczki wyraźnie pro-animalistyczne poglądy prezentowali m.in. Wałam Szalamow oraz Ariadna Cwietajewa)<sup>800</sup>. Andrieja Stiepanowa z całą pewnością włączyć można do tej drugiej grupy pisarzy, których odznacza współczucie wobec zwierząt, wegetarianizm, świadomość moralnej odpowiedzialności za przyrodę i środowisko, a także odejście od antropocentrycznej wizji świata.

Nie we wszystkich bajkach z tomu *Сказки не про людей* występują zwierzęcy bohaterowie. W części utworów autor personifikuje przedmioty lub obiekty (figury szachowe, kostiumy teatralne, cerkiew itd.) w celu zwrócenia uwagi na problem jakości relacji międzyludzkich. Na przykład bajka *Шахматная сказка* została osnuta na chętnie wykorzystywanym przez pisarzy motywie rozgrywki szachowej<sup>801</sup>, a jej treść stanowi nie tylko wojna pomiędzy białymi i czarnymi, ale także konflikty wewnętrzne pomiędzy figurami tego samego koloru (np. białym królem i białą królową), przy okazji których padają następujące słowa: „Будет вам игра без правил!; Арестовать своего короля!; Доигрались в демократию? Двойной мат получается. Теперь-то вы понимаете всю пользу самодержавия?; Черных бить!”<sup>802</sup>. Autor w alegorycznej formie ukazuje absurdalność rewolucji, pałacowych intryg, bezsens wojny, a na ich tle wyraziście rysuje się małoduszność człowieka. Wraca również do tematu poruszonego w bajce *Жар-птица*, zestawiając wartości demokratyczne z samowładztwem. Zajmuje przy tym stanowisko wyraźnie krytyczne wobec rządów autokratycznych ograniczających wolność jednostki.

Tytuł zbioru zaprzecza poniekąd jego treści, gdyż *Сказки не про людей* opowiadają jak najbardziej o ludziach i w myśl słów Gogola: „Чему смеетесь? Над собою смеетесь!”<sup>803</sup> – pełnią rolę krzywego zwierciadła rzeczywistości. Podstawowym osiągnięciem autora wydaje się być wykorzystanie zabiegu antropomorfizacji i teriomorfizacji w celu demaskacji kondycji współczesnego człowieka i jednocześnie satyryczne ujęcie tematu. W odróżnieniu od Michaiła Sałtykowa-Szczedrina czy nawet Ludmiły Pietruszewskiej koncentrującej

<sup>800</sup> Justyna Tymieniecka-Suchanek poddaje analizie utwory wielu pisarzy rosyjskich tworzących w XIX i XX wieku takich jak, Lew Tołstoj, Fiodor Dostojewski, Iwan Turgieniew, Nikołaj Zabołocki, Wielimir Chlebnikow, Czingiz Ajtmatow, Giorgij Władimow itd. Kluczową rolę w ocenie światopoglądu danego pisarza odegrał wątek wegetarianizmu i jego literackie manifestacje. Badaczka na przykładzie literatury rosyjskiej śledzi rozwój myśli ekofilozoficznej na przestrzeni wieków, sygnalizuje zmiany, jakie zachodziły w samoświadomości człowieka i wnioskuje o ich ewolucji w stronę biocentryzmu, co przejawia się nadaniem zwierzęciu praw i przyznaniem mu statusu moralnego i włączeniem do kategorii istot czujących, cierpiących i mających świadomość. Patrz: J. Tymieniecka-Suchanek, *Literatura rosyjska wobec upodmiotowienia zwierząt. W Kręgu zagadnień ekofilozoficznych*, Katowice 2013, s. 7-19 oraz 371-372.

<sup>801</sup> Klasyczne przykłady wykorzystania motywu partii szachów w literaturze odnajdujemy w utworach: *Alicja w krainie czarów* Lewisa Carrolla, *Защита Лужина* Władimira Nabokowa oraz *Nowela szachowa* Stefana Zweiga.

<sup>802</sup> A. Степанов, *Сказки...*, op. cit., s. 142-156.

<sup>803</sup> Cytat pochodzi z komedii *Rewizor*. Н. Гоголь, *Ревизор. Комедия в пяти действиях*, 1836.

się w tradycyjny sposób na satyrze obyczajowej, krytyka Andrieja Stiepanowa nie została skierowana pod adresem konkretnej osoby lub grupy społecznej, ale przeciwko wszystkim przedstawicielom gatunku *homo sapiens*. Według mnie jej celem jest wytrącenie czytelnika z psychicznego komfortu i poczucia samozadowolenia, w jakim wzrasta człowiek przekonany o swojej wyższości nad innymi stworzeniami. Satyryczność bynajmniej nie stanowi dominanty estetycznej w zbiorze bajek Andrieja Stiepanowa, ale jak już wspominałam występuje jako jeden z wielu środków wyrazu, obok liryzmu, tragizmu, komizmu itd. oraz w zależności od utworu przyjmuje różny stopień natężenia. W obrazach satyrycznych autor stara się zachować dystans wobec aktualnych wydarzeń i nie zajmuje jednoznacznego stanowiska w sprawach politycznych, ale przeciwnie – dąży do uniwersalizacji i maksymalizacji przesłania. Nawet w bajce *Иван Тургенев*, w której pojawiają się postaci i wątki ze świata polityki, w równym stopniu ironizuje na temat przekonania o wyjątkowości Rosjan i tajemnicy rosyjskiej duszy, co na temat komercyjności oraz powierzchowności kultury amerykańskiej.

Filologiczny warsztat autora przejawia się głównie w bogactwie zastosowanych środków językowych oraz rozmaitych stylizacjach zależnych od umiejscowienia akcji w czasie (XIX wiek, początek XX wieku, lata 70. XX wieku, czasy obecne) i przestrzeni (dwór carski, uniwersytet, wieś, teatr, telewizja amerykańska). Postaci władają językiem żywym, zindywidualizowanym, stosownym do pochodzenia, wieku i zawodu jaki wykonują, jak również epoki w jakiej żyją. W związku z indywidualizacją wypowiedzi bohatera pojawiają się archaizmy, barbaryzmy, wulgaryzmy czy profesjonalizmy. Erudycja i warsztat filologiczny Andrieja Stiepanowa przejawiają się również w rozmaitych sposobach uzyskiwania efektu komicznego, podstawowej cechy gatunku bajki zwierzęcej. Andriej Stiepanow stosuje wszelkie możliwe rodzaje komizmu, począwszy od sytuacyjnego, słownego i postaci oraz całą gamę środków: ironię, hiperbolizację i oksymoronizację, paradoksy itd. Warto odnotować, że autor sięga głównie po takie środki artystyczne, które w literaturze starożytnej pełniły rolę figur retorycznych, mam tu na myśli: animizację, alegorię, aforyzm, aluzję, dialog, exemplum, paradoks, pytanie retoryczne itd. Pozwala to odnieść *Сказки не про людей* do tradycji retorycznej literatury antycznej, do której, jak wiadomo, przynależała również w swych początkach bajka alegoryczna (ezopowa). W jednym z utworów pojawia się motyw zaczerpnięty z greckiej mitologii dotyczący Charona – przewoźnika dusz zmarłych przez rzekę Styks<sup>804</sup>. Słuszność takiego kierunku badań potwierdza także uczynienie z czynności filozofowania, rozumianego jako rozmyślanie i rozmowa o rzeczach najważniejszych (sens życia, śmierć, granice wolności) jednym z najczęściej pojawiających się motywów w bajkach. Co istotne, umiejętnością filozofowania obdarza Andriej Stiepanow nie ludzi, ale zwierzęcych oraz antropomorfizowanych bohaterów (cerkiew, pionek szachowy). To papuga, mrówka, robak, czy pies wypowiadają złote myśli i mądrości godne starożytnych filozofów.

Co zaś dotyczy literackich wpływów i parodystycznego charakteru bajek Stiepanowa powstałych niewątpliwie w estetyce postmodernizmu, to słusznie zauważa recenzent Jewgienij Miakiszew, że: „Андрею Степанову захотелось создать совершенно оригинальный коктейль, без готовых ингредиентов, то есть чужих сюжетов и персонажей”<sup>805</sup>. Istotnie, bezpośrednich odniesień do dzieł literackich, łatwo rozpoznawalnych zapożyczeń fabuł, motywów czy postaci jest niewiele, być może za wyjątkiem motta zaczerpniętego z baśni Hansa Christiana Andersena *Ołowiany żołnierz*<sup>806</sup> wprowadzającego do równie

<sup>804</sup> Chodzi o tekst *Сказка о московском муравье*, [w:] А. Степанов, *Сказки...*, op. cit., s. 136.

<sup>805</sup> И. Сухих, *Сказки тишут для умных. А. Степанов „Сказки не про людей”*, [w:] „Нева” 2008, nr 6. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/6/st5.html> (04.12.2014).

<sup>806</sup> Motto do bajki Stiepanowa: *А от танцовщицы осталась одна только блестка, и была она обгорелая и черная, словно уголь. Андерсен.* А. Степанов, *Сказки...*, op. cit., s. 111.

nostalgicznej bajki o miłości i tańcu *Севастопольский вальс* oraz tekstu *У попа была собака*, który na poziomie fabuły stanowi rozwinięcie ludowej bajki łańcuszkowej znanej pod tym samym tytułem<sup>807</sup>. Brak wyraźnych inspiracji nie wyklucza jednak licznych aluzji oraz intertekstów pozwalających na określenie upodobań literackich autora oraz wyznaczających kierunki interpretacji. Igor Suchich w krótkim wprowadzeniu poprzedzającym publikację bajek Stiepanowa w magazynie literackim „Нева” zauważa, że autor ukrył cytaty z Czechowa praktycznie w każdej bajce, jednak są one czytelnie jedynie dla znawców twórczości autora *Trzech sióstr*. Z powodu nagromadzenia intelektualnych kalamburów, krytyk radzi: „Людым, понимающим в литературе, желательнo прочесть эти тексты медленнo и внимателнo”<sup>808</sup>. Pojawiają się zatem w bajkach Stiepanowa aluzje do antyku, folkloru, literatury rosyjskiej, światowej, filmu, muzyki, teatru, świata polityki, religii itd. Są to zazwyczaj pojedyncze hasła lub nazwiska budzące konkretne skojarzenia, niejednokrotnie przekręcone, zmienione, sparodiowane. Wymienię jedynie nieliczne przykłady: Iwan Turgieniew, Bill Clinton, Stanisławski, Sarah Bernardt, Wolter, *Sewastopolski walc*<sup>809</sup>, Nieznajoma (ros. *Незнакомка*<sup>810</sup>), Joschka Fisher (w bajce *Звездный Бобо* w formie Ешка-фишер), Larry Goodman, darwinizm, łódź Charona, jakobińskie koszmary, Sarskoje (Carskie Sioło), moskiewskie mrówki<sup>811</sup> itd.

Kwestię oddzielną i wymagającą głębszej analizy stanowi wpływ twórczości Wiktora Pielewina na zbiór *Сказки не про людей*. Choć wspomina o nich sam Andriej Stiepanow w jednym z wywiadów, nie znajdziemy w jego bajkach bezpośrednich nawiązań do tekstów autora *Generacji „P”*. Jeśli jednakże przyjrzeć się bliżej szczególnie *Życiu owadów*<sup>812</sup> można zauważyć wyraźne podobieństwa na poziomie formalnym tekstu (dwuplanowość, bohater zwierzęcy, dialog) oraz jego funkcji (poznawcza, ludycka, kontekst filozoficzny). Aby przekonać się wspomnianym podobieństwie wystarczy zestawić bajkę Stiepanowa *Сказка о московском муравье* oraz opowiadanie *Инициация* ze zbioru *Жизнь насекомых*. Mają one charakter dialogu filozoficznego na temat życia i śmierci, sensowności podejmowanych trudów i tożsamości jednostki.

W podsumowaniu warto podkreślić, iż w przypadku tomu bajek Andrieja Stiepanowa mamy do czynienia z prozą filologiczną (ze względu na uwagę, jaką autor przykładą do języka utworów), nawiązującą do tradycji filozoficznej bajki zwierzęcej. Zwrot Andrieja Stiepanowa w stronę bajki zwierzęcej świadczy o potencjale rozwojowym gatunku, który – poddany uwspółcześnieniu – zachowuje większość elementów formalnych (komizm, dialogiczność, dwuplanowość-paraboliczność, konflikt postaw lub racji, motyw oszustwa, bohater trikster, uniwersalizm), ale w wyniku dekonwencjonalizacji zwierzęcych symboli zyskuje nową funkcję (kompensacyjna, poznawcza) oraz adresata. Pod względem estetycznym oraz światopoglądowym bajki Andrieja Stiepanowa stanowią przykład literatury nawiązującej do intelektualnej

<sup>807</sup> *У попа была собака, он её любил, Она съела кусок мяса, он её убил, В землю закопал, Надпись написал: итд.* – (ros. докучная сказка). Ten sam człon powtarza się do znudzenia.

<sup>808</sup> И. Сухих, *Сказки пишут для умных...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/6/st5.html> (04.12.2014).

<sup>809</sup> Słynna piosenka radziecka z 1955 roku wykonywana przez Georga Otsa. Uważana za nieoficjalny hymn Krymu.

<sup>810</sup> Taki sam tytuł nosi znany wiersz Aleksandra Błoka opowiadający o pięknej, tajemniczej damie.

<sup>811</sup> Określenie „zwykłego przechodnia” pochodzi z piosenki Булата Okudźawy *Пiosenka о москiewskiej mrówце*. Narrator jednej z bajek wprost porównuje profesora Władimira Ilicza Muraszkę do bohatera piosenki Okudźawy.

<sup>812</sup> Aleksander Gienis, krytyk twórczości Pielewina zdecydowanie zalicza wydany w 1993 roku zbiór opowiadań Pielewina do gatunku współczesnej literackiej bajki zwierzęcej (басня). Swoją wniosek opiera przede wszystkim na dwuplanowej budowie nowel o życiu owadów, w których bohaterowie zwierzęcy mogą być postrzegani przez czytelnika dowolnie jako ludzie lub zwierzęta, a świat realny i nierealny przenika się funkcjonując paralelnie. Krytyk zaznacza także, że teksty Pielewina, choć postmodernistyczne, nie są bezideowe, ale kryje się za nimi światopogląd autora buddysty i charakterystyczny dla gatunku bajki zwierzęcej rodzaj dydaktyzmu. Patrz: А. Генис, *Беседа десятая. Поле Чудес: Виктор Пелевин*, „Звезда” 1997, nr 12. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/zvezda/1997/12/genis1.html> (04.12.2014).

i animalistycznej prozy rosyjskiej lat 70. XX wieku opartej na patosie myśli i parabolicznej konstrukcji<sup>813</sup> (Gierogij Władimow, Anatolij Kim, Czingiz Ajtmatow itd).

Fabuly bajek Stiepanowa w większości dotyczą dylematów moralnych, sytuacji, w których testowane są granice humanizmu. Krytyka ludzkości i jej duchowego potencjału przeprowadzona przez Andrieja Stiepanowa w kontekście relacji człowiek-zwierzę poniekąd odzwierciedla popularne dzisiaj tezy Michaela Foucaulta o kryzysie człowieczeństwa i kultury<sup>814</sup> oraz potwierdza koniec naiwnego antropocentryzmu. Na taki kierunek zmian wskazuje między innymi Michaił Epsztein:

Животные – большая совесть человечества, чувствительность которой заостряется по мере его растущего самоутверждения над природой. И если зооцентризм есть исторически изжитая, пройденная стадия культуuroобразования, то анимализму принадлежит возрастающая роль в создании предпосылок будущей, экологически сбалансированной культуры, преодолевшей пагубную односторонность антропоцентризма. Анимализм как творчески осмысленное и ответственное отношение человека к животным – один из важнейших резервов и импульсов развития современного гуманизма, все более выходящего из наивной своей стадии "человекопоклонства" к зрелому сотрудничеству и взаимодействию со всеми формами жизни на Земле<sup>815</sup>.

Wypowiedź rosyjskiego kulturoznawcy uzmysławia kierunek zachodzących obecnie przemian w sferze filozofii humanizmu i antropologii, następujących wraz ze wzrostem świadomości ekologicznej w społeczeństwie. Prężnie rozwijają się *animal studies*<sup>816</sup>, w ramach których dyskutuje się o ekoetyce, a Zwierzę wychodzi z cienia Człowieka<sup>817</sup>. Coraz popularniejszy staje się pogląd o równości wszystkich stworzeń, podlegających temu samemu prawu ewolucji, bezbronnych wobec śmierci, doświadczających cierpienia. Współcześnie miarą człowieczeństwa okazuje się być nasz stosunek do „braci mniejszych”. Odrzucenie antropocentryzmu przekłada się na konkretne działania – wzrasta aktywność miłośników zwierząt, zwiększa się liczba wegetarian, rozwija się ekologia, a przywódcy państw poważnie odnoszą się do problemu zanieczyszczenia środowiska i ginących gatunków zwierząt.

W bajkach Andrieja Stiepanowa spotkały się zatem dwie tendencje najnowszej, postmodernistycznej literatury: fascynacja bajkowością przejawiająca się między innymi w powrocie do gatunków silnie skonwencjonalizowanych wywodzących się z folkloru, a wraz z nią apologia fikcji i przyjemności czytania oraz posthumanistyczny pesymizm znajdujący wyraz w filozoficzno-satyrycznej warstwie tekstu. Historie Ludmiły Ulickiej, choć także zwracają się w stronę gatunku bajki zwierzęcej – w przeciwieństwie do bajek Stiepanowa przepełnione są optymistyczną wiarą w człowieka. Ich optymizm po części wynika z wyboru dziecka na adresata utworów, ale co najważniejsze – odzwierciedla ugruntowany

<sup>813</sup> Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература 1950-1990-е годы*, т. 2, Москва 2006, s. 191-203.

<sup>814</sup> Michael Foucault – francuski myśliciel i filozof zasłynął tezą o „śmierci człowieka”, który, według autora pracy *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, rozwijając poznanie samego siebie uprzedmiotawia sam siebie i ogranicza własną podmiotowość. Kluczową rolę odgrywa tu państwo i instytucje takie jak szkoła, szpital, klasztor, więzienie. Foucault podkreślał również opresyjność kultury w tym procesie. Patrz: *Michael Foucault*, [w:] *Słownik filozofii*, red. A. Aduszkiewicz, Warszawa 2004, s. 180.

<sup>815</sup> М. Эпштейн, *"Природа, мир, тайник вселенной..." Система пейзажных образов в русской поэзии*, Москва 1990. Źródło internetowe: <http://www.nvkz.kuzbass.net/dworecki/other/e/2/animals.htm> (04.12.2014).

<sup>816</sup> *Animal studies*, czyli „Studia nad zwierzętami” to dziedzina nauki zajmująca się statusem zwierząt w kulturze i sztuce. Transdyscyplinarne badania prowadzone w jej ramach obejmują zarówno wiedzę z nauk ścisłych, jak i humanistycznych.

<sup>817</sup> Sformułowania użyła w swojej pracy Justyna Tymieniecka-Suchanek. Patrz: J. Tymieniecka-Suchanek, *Literatura rosyjska wobec upodmiotowienia zwierząt...*, op. cit., s. 11.

w całej twórczości światopogląd pisarki<sup>818</sup>. Tak więc *Истории про зверей и людей* nie pretendują do miana prozy intelektualnej, realizują natomiast cele dydaktyczne. Wniosek nasuwa się taki, że każdy z autorów w inny sposób odniósł się do tradycji literackiej bajki zwierzęcej, w ramach której zaprezentowano przeciwstawne poglądy i zrealizowano odmienne cele. Idealistyczne historie o zwierzętach i ludziach Ulickiej wyróżnia cel umoralniający i uwrażliwiający, a zwierzęcy bohaterowie wprowadzają niezbędny dla czytelnika/słuchacza dystans umożliwiający realizację funkcji kompensacyjnej. Bajki Andrieja Stiepanowa stawiają przed sobą cel zgoła inny. *Сказки не про людей* wytrącają z automatyzmu myślenia, zmuszają do refleksji nad kondycją człowieka, uruchamiają zatem funkcję poznawczą i domagają się analizy z perspektywy antropologicznej. Czytelnik przeglądając się w krzywym zwierciadle fabuł Andrieja Stiepanowa i odnajdując siebie w relacji człowiek-zwierzę (czy to w osobie człowieka, czy postaci zwierzęcia) lub rozpoznając w ożywionych przedmiotach, poznaje prawdę o sobie samym. Formuła bajki alegorycznej, jej dwuplanowość oraz zastosowany zabieg antropomorfizacji umożliwiają przekazanie tych niebagatelnych treści w sposób lekki i atrakcyjny. *Сказки не про людей* stanowią zatem przykład ewolucji gatunku pod wpływem najnowszych przemian w dziedzinie filozofii i estetyki, natomiast bajki Ludmiły Ulickiej wpisują się w krąg utworów literatury dziecięcej, lecz ze względu na wysoką klasę artystyczną mogą liczyć na podwójnego adresata. Równie istotną różnicę daje się zauważyć w obrębie tematyki zbiorów. Andrieja Stiepanowa interesują „rzeczy ostateczne” (życie, śmierć, wolność, bunt, władza, państwo-jednostka itd.) – wielkie tematy właściwe chociażby rosyjskiej literaturze dziewiętnastowiecznej, co stawia jego zbiór bajek o zwierzętach na przeciwległym biegunie wobec skupionych na „małym człowieku” i jego codziennych problemach sentymentalnych bajkach Ludmiły Ulickiej.

Przemiany w obrębie gatunku bajki zwierzęcej uwidocznione podczas analizy obu zbiorów, zmierną w kierunku uelastycznienia granic gatunkowych, dekonwencjonalizacji znaczenia symboli zwierzęcych, odejścia od prostych alegorii oraz swobody pisarza w wyborze środków estetycznych (satyra, liryzm, tragizm, patos, groteska itd.) i artystycznych. Zarówno Ludmiła Ulicka, jak i Andriej Stiepanow podkreślają walory literackie tekstu, rezygnują ze schematyzmu fabuły swoistego bajce ludowej czy ezopowej, a utwory wzbogacają o aluzje, autocytaty itd. Kładą przy tym silny nacisk na piękno języka literackiego, wykorzystując możliwości eksperymentowania. Natomiast niezmiennie stałe cechy współczesnej bajki zwierzęcej świadczące o świadomej kontynuacji tradycji gatunkowej to – zwierzęcy bohater, alegoryczność (dwuplanowość, paraboliczność) oraz komizm. W zredukowanej formie, ale wciąż obecne są motywy oszustwa i spotkania, jednakże konflikt między bohaterami opiera się nie tyle na kontraście cech (słaby-silny), charakterów (chytry-dobroduszny) czy stanów (władza-poddany, biedny-bogaty), co rozgrywa się w obszarze światopoglądu i etyki.

---

<sup>818</sup> „Wylaniająca się z tekstów Ulickiej wizja świata opiera się na przekonaniu o chwiejnej wprawdzie, lecz jednak istniejącej harmonii świata, o porządku, który można naruszać, ale nie da się go unieważnić. Owo założenie stoi w sprzeczności z zasadniczym dla świadomości ponowoczesnej brakiem hierarchii i trwałych punktów odniesienia. Posługując się rozróżnieniem Leonida Andriejewa, byłabym skłonna uznać, iż w prozie Ulickiej postmodernizm jest raczej chwytem, niż metodą”. K. Syska, *O neosentymentalnych...*, op. cit., s. 156.

#### 6.4. *Święta księga wilkołaka* Wiktora Pielewina jako postmodernistyczna bajka o lisicy i wilku

Wiktor Pielewin debiutujący w latach 80. XX wieku na łamach czasopisma „Найка и религия” bajeczką filozoficzną *Колдун Игнат и люди* (1989) jest czołowym przedstawicielem rosyjskiego postmodernizmu i jednym z najbardziej poczytnych rosyjskich pisarzy. Do tej pory wydał dwanaście powieści i kilka tomów opowiadań<sup>819</sup>. Wokół autora wielokrotnie nagradzanej, kultowej wręcz *Generacji P (Generation II)* narosło sporo legend. Niektórzy podważali nawet jego istnienie<sup>820</sup>, gdyż pisarz nader rzadko udziela wywiadów, a jeśli już pokazuje się publicznie, to zawsze w ciemnych okularach. Zafascynowany kulturą i filozofią Dalekiego Wschodu często odwiedza Chiny, Japonię, Tybet oraz inne kraje Azji. Sądząc jednak po wzmiankach w zagranicznych czasopismach, na codzień żyje w Europie Zachodniej. Wiktora Pielewina można z powodzeniem określić jako pisarza pokolenia lat 90. XX wieku. Uosabia typ społecznego *outsidera* i buntownika – znajomi najczęściej określają go przymiotnikiem „нелюдимый” (pol. „stroniący od ludzi”)<sup>821</sup>. Schowany za swoimi bohaterami komentuje codzienność, stroniąc od fanów umacnia swoją legendę i rozbudza ciekawość czytelników.

Pisarstwo Wiktora Pielewina bywa określane jako satyryczno-groteskowe, przy czym autor chętnie sięga po gatunki literatury fantastycznej. Za cel satyry Pielewin obrał z początku sowiecką, a następnie postsowiecką rzeczywistość i do dnia dzisiejszego konsekwentnie obnaża jej absurdy w sloganowo-komiksowej estetyce. Wytrwale realizuje w swoich utworach strategię tworzenia iluzji i piętnuje sposoby wpływania na społeczeństwo za pośrednictwem mediów (reklama), polityki (retoryka, propaganda, mit) oraz przy pomocy organów państwowych (ściganie, kontrola, edukacja itd). Znany jest z ciętego języka, paradoksalnych, prowokacyjnych metafor dotyczących seksu, przemocy, fizjologii, a nade wszystko słynie z erudycji, przejawiającej się w nieustannym cytowaniu tekstów kultury, zarówno wysokiej (literatura i filozofia), niskiej (język ulicy, anegdota, wulgaryzmy), jak i masowej (film, muzyka, gry). Typ czarnego humoru jaki prezentuje – sarkastyczny i dosadny i zarazem elokwentny, zbliża go do prezentowanego we wcześniejszym rozdziale bazarza-satyryka Władimira Tuczkowa. Obu pisarzy łączy również skłonność do mistyfikacji<sup>822</sup>. Jednakże obok satyryczno-groteskowej wizji współczesności teksty Pielewina cechuje mistycyzm, związany z inspirowaną religiami Orientu życiową filozofią (bądź

<sup>819</sup> Powieści: *Омон Ра* (1992), *Жизнь насекомых* (1993), *Чапаев и Пустота* (1996), *Generation «П»* (1999), *Числа* (2003), *Священная книга оборотня* (2004), *Шлем ужаса: Креатифф о Тесеи и Минотавре* (2005), *Empire V* (2006), *т* (2009), *S.N.U.F.F.* (2011), *Бэтман Аполло* (2013), *Любовь к трём цукербринам* (2014). Tomy opowiadań: *Синий фонарь* (1992), *Желтая стрела* (1998), *ДПП* (2003), *П5: Прощальные песни политических пигмеев Пиндостана* (2008), *Ананасная вода для прекрасной дамы* (2010). Na język polski przetłumaczono wszystkie powieści pisarza z wyjątkiem utworu *S.N.U.F.F.*

<sup>820</sup> W internecie można znaleźć następującą informację: „Как отмечали СМИ, Пелевин известен тем, что не входит в «литературную тусовку», практически не появляется на публике, очень редко дает интервью и предпочитает общение в Интернете. Всё это стало поводом для разных слухов: утверждалось, например, что писателя вообще не существует, а под именем «Пелевин» работает группа авторов или компьютер”. Źródło internetowe: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Пелевин,\\_Виктор\\_Олегович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Пелевин,_Виктор_Олегович) (10.04.2015).

<sup>821</sup> Większość danych zaczerpnęłam z filmu dokumentalnego *Писатель «П»*. *Попытка идентификации*, emitowanego przez rosyjski kanał TV Kultura 9 kwietnia 2013 roku. Film wyreżyserowali Borys Karadzew oraz Grigorij Riabusz. Produkcja opiera się na wspomnieniach i wywiadach z osobami, które miały osobisty kontakt z pisarzem. W dokumencie wypowiadają się między innymi koleżanka ze szkoły, wydawca pierwszych powieści, redaktor czasopisma „Знамя” – Sergej Czuprinin, pisarz Dmitrij Bykow, krytyk i wykładowca Paweł Basinski. Film wspiera ją cytaty z dzieł Pielewina. Co symptomatyczne, sam pisarz się nie wypowiada. Produkcję można obejrzeć pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=zjgTvPZkcyw> (12.01.2014).

<sup>822</sup> Wiktor Pielewin świadomie kreuje swoją legendę – często używa pseudonimów, przekręca fakty, nie ujawnia miejsca zamieszkania, nie zabiega o uznanie czytelników i mediów, stroni też od fotografów i dziennikarzy.

antyfilozofią<sup>823</sup>), jaką zdaje się wyznawać. Przekonanie o pustce świata materialnego, iluzji rzeczywistości, tudzież zniewoleniu, jakiego nieustannie doświadcza jednostka żyjąca w społeczeństwie, idzie w parze z humanistycznym pesymizmem, przejawiającym się w zwątpieniu w możliwości poznawcze człowieka i jego wartości moralne<sup>824</sup>.

Nietrudno dostrzec sprzeczność pomiędzy światopoglądem utrwalonym w baśni ludowej i literackiej (wiara w imperatywy dobra i zła, piękna, życia i śmierci, siłę wyższą, moc sprawczą człowieka itd.) a światopoglądem Pielewina, który kwestionuje wszelkie normy i pojęcia jako przejaw wymysłu oraz manipulacji<sup>825</sup>. Odrzuciwszy tradycyjne wartości autor *Generacji P* w zamian proponuje ideę wyzwolenia świadomości, poszukiwanie prawdy w samym sobie, odrzucenie złudzeń i dążenie do stanu idealnej harmonii pokrewnego buddyjskiej nirwanie. Mimo etycznego nihilizmu, konsekwencja, z jaką autor trwa przy swoich poglądach oraz otwartość, z jaką je deklaruje sprawia, że jego twórczość nosi znamiona moralizatorstwa, a ten i szereg innych czynników (paraboliczność utworów, fantastyczni bohaterowie, przestrzeń fabularna na granicy realnego i nierealnego) sprzyja badaniu jej w kontekście literackiej bajki alegorycznej (filozoficznej, dydaktycznej). O orientacji na pamięć tych gatunków świadczy chociażby wspomniany debiut pisarza – bajeczka filozoficzna o czarowniku Ignacie, opowiadanie z 1990 roku *Затворник и Шестипалый* czy w końcu powieść *Жизне оводов*, co do której Aleksander Genis poczynił następujące spostrzeżenie: „Вопреки тому, что принято говорить о бездуховности новой волны, Пелевин склонен к спиритуализму, прозелитизму, а значит, и к дидактике. Иногда считают, что он пишет сапиду, скорее – это басни. Лучшая из них – «Жизнь насекомых», переносящая читателя в обычное для этого жанра животное царство»<sup>826</sup>. Mark Lipowiecki w wydanej kilkanaście lat później powieści Pielewina pod tytułem *Święta księga wilkołaka*<sup>827</sup> (*Священная книга оборотня*, 2004) również dopatruje się udanej próby odnowienia gatunku bajki filozoficznej wykorzystującej bogactwo przedpowieściowych (дороманных<sup>828</sup>) form gatunkowych i środków artystycznych dla nich charakterystycznych: animalistycznej symboliki bajki zwierzęcej, motywów z baśni ludowych i literackich czy mitologię (chińską, skandynawską itd.).

---

<sup>823</sup> W wywiadzie udzielonym Natalii Koczetkovej Wiktor Pielewin w odpowiedzi na pytanie, jaka filozofia jest mu najbliższa oznajmia, co następuje: „Мне ближе территория, свободная от философии. Философ – это просто юрист, оперирующий абстрактными смыслами”. Wiktor Pелевин, *«Несколько раз мне мерещилось, будто я стучу по клавишам лисьими лапами»*, rozm. przegr. Наталья Кочеткова, „Известия”, 16.11.2004. Źródło internetowe: <http://izvestia.ru/news/296562> (14.05.2015).

<sup>824</sup> Olga Lebeduszkina, w artykule *Про людей и не людей* odnotowuje występowanie we współczesnej literaturze tendencji do dehumanizacji bohatera powieściowego. „По крайней мере, герои бестселлеров последнего времени дружно свидетельствуют о том, что быть человеком нынче немодно (...) Наоборот, классификационные определения этой новой антропологии виду *homo sapiens* вовсе не благоволят, как бы его ни называли „бесхвостой обезьяной” (Пелевин) или „мясной машиной” (Сорокин). Собственно, и человечество заменили человечники (Крусанов), по аналогии с муравейниками или термитниками”. Patrz: O. Лебедушкина, *Про людей и не людей*, „Дружба народов” 2006, nr 1. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2006/1/le10.html> (10.10.2015).

<sup>825</sup> Nie można wykluczyć wpływu francuskiego filozofa Michaela Foucaulta postulującego za Fryderykiem Nietzsche „śmierć człowieka” i opresyjną rolę wszelkich instytucji na twórczość Wiktora Pielewina, gdyż tezy Foucaulta stały się składową współczesnej kultury kontestacji tak bliskiej sercu pisarza.

<sup>826</sup> A. Genis, *Беседа десятая. Поле чудес...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://magazines.russ.ru/zvezda/1997/12/genis1.html>.

<sup>827</sup> Wydanie w języku polskim: W. Pielewin, *Wielka księga wilkołaka*, tłum. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 2006.

<sup>828</sup> Określenie Marka Lipowieckiego. Patrz: M. Липовецкий, *Паралогии...*, op. cit., s. 673.



W *Świętej księdze wilkołaka* odnajdujemy wszystkie cechy charakterystyczne dla prozy Wiktora Pielewina. Rozpoznawalny styl i niezmienna problematyka spowodowały oskarżenia o wtórność, jakie pod adresem książki kierowali znani krytycy – Andriej Niemzer lub Dmitrij Bykow. Z drugiej strony, czytelnicy przyjęli powieść w większości z uznaniem, podobnie jak polscy recenzenci<sup>829</sup>, a wybitny badacz literatury Mark Lipowiecki uznał właśnie tę powieść Pielewina za dzieło graniczne, bo zapoczątkowujące nowy etap w pisarstwie autora<sup>830</sup>. Również Wiktor Jerofiejew w odcinku programu telewizyjnego „Апокриф” poświęconym bajce wskazał na *Świętą księgę wilkołaka* jako przykład współczesnej bajki i tego, jakim przeobrażeniem może podlegać gatunek<sup>831</sup>. Natomiast sam autor wypowiadając słowa „Все, что я хотел сказать журналистам, я сказал... в этой книге” potwierdził, że powieść o wilkołakach-oborotniach może być uznana za wykładnię jego dotychczasowych poszukiwań filozoficznych i literackich<sup>832</sup>.

„Nowy Pielewin”, którego dostrzegł w powieści o „oborotniach” Mark Lipowiecki, charakteryzuje się po pierwsze zwrotem pisarza ku motywom mitologicznym, czego wyraźnym świadectwem są także kolejne publikacje autora: *Hełm grozy (Шлем ужаса: Креатифф о Тесеи и Минотавре, 2005)*<sup>833</sup> oraz powieść o współczesnych wampirach *Empire-V*<sup>834</sup>. Po drugie, o oryginalności *Świętej księgi wilkołaka* świadczy pojawienie się bohatera nowego typu. Choć wilkołak w literaturze i filmie to temat nierzadki, a i u Wiktora Pielewina zaistniał już wcześniej, to w badanej publikacji „oboroteń” występuje w nowatorskim ujęciu. Główni bohaterowie *Świętej księgi wilkołaka*, kobieta-lisica o imieniu A Huli<sup>835</sup> oraz wilk w ludzkiej postaci pełniący rolę wysokiego oficera rosyjskich Służb Bezpieczeństwa (FSB) – Aleksander (bohaterka nazywa go Sieryj) różnią się znacznie od swoich literackich poprzedników. Mutacja nie jest w ich przypadku wynikiem jakiejś aberracji natury. W osobie wilkołaka dochodzi do zlania się w jedno pierwiastka zwierzęcego i ludzkiego, przy czym możliwość transformacji, bycie „oborotniem” w *Świętej księdze wilkołaka* nie jest niczym nadzwyczajnym (*монструозность как норма*)<sup>836</sup>. Mark Lipowiecki mówi wręcz o przedstawieniu w powieści społeczeństwa

<sup>829</sup> Polski recenzent Aleksander Kaczorowski w „Gazecie Wyborczej” na łamach stron poświęconych kulturze wypowiada się następująco: *Oto najbardziej udana książka Wiktora Pielewina od lat. I najzabawniejsza w jego dorobku*. Źródło internetowe: <http://wyborcza.pl/1,75475,3611590.html#ixzz3S0Q3JHwU> (12.01.2015). Inna recenzja <http://tygodnik.onet.pl/czytelnik-w-stanie-pomrocznosci/vkfq5>.

<sup>830</sup> Krytyk nie jest w swej opinii odosobniony. „Nowego Pielewina” właśnie w *Świętej księdze wilkołaka* dostrzegli m.in. Lew Daniłkin oraz Aleksander Wozniesiński. W podobnym okresie co powieść Pielewina ukazują się trzy części lodowej sagi Władimira Sorokina (*Лед* – 2002, *Путь Бро* – 2004, *23000* – 2006). Mark Lipowiecki zestawia ze sobą te książki dostrzegając podobny kierunek zmian w twórczości obu autorów (odwrót od dekonstrukcji). Rozważania publikuje w rozdziale zatytułowanym *Поколение P.S. (2): Между сверхчеловеком и сверхоборотнем*. Patrz: М. Липовецкий, *Паралогии...*, op. cit., s. 613-617.

<sup>831</sup> Odcinek poświęcony bajce został wyemitowany na kanale rosyjskiej telewizji Kultura 16 grudnia 2008 roku. Wszystkie odcinki programu „Апокриф” można obejrzeć pod adresem: <http://www.zoomby.ru/watch/16051-apokrif> (10.10.2015).

<sup>832</sup> Виктор Пелевин: «Несколько раз мне мерещилось, будто я стучу по клавишам лисьими лапами», rozm. przegr. Наталья Кочеткова, „Известия”, 16.11.2004. Źródło internetowe: <http://izvestia.ru/news/296562> (10.10.2015)

<sup>833</sup> W ramach serii „Mity” (ang. *The Myth*) oprócz *Hełmu grozy* (tłum. M. Buchalik, Kraków 2006), ukazała się między innymi *Krótką historia mitu* autorstwa Karen Armstrong (2005), *Penelopiada* Margaret Atwood czy *Anna-In w grobowcach świata* Olgi Tokarczuk. Polskie wydanie powieści ukazało się w 2006 roku w tłumaczeniu Małgorzaty Buchalik.

<sup>834</sup> Według Marka Lipowieckiego neomitologiczne tendencje zaobserwowane w prozie Wiktora Pielewina oraz innego słynnego postmodernisty – Władimira Sorokina na początku lat dwutysięcznych odzwierciedlają symptomatyczne przemiany zachodzące w kulturze rosyjskiej przełomu wieków, a objawiające się w obrębie literatury postmodernizmu technikami samodekonstrukcji, odwrótem od soc-artu i bezideowości itd. М. Липовецкий, *Паралогии...*, op. cit., s. 613-614.

<sup>835</sup> A Huli po chińsku oznacza – Lisica A. W języku rosyjskim, jak również w polskim brzmieniowo przypomina wulgaryzm, czego ma świadomość bohaterka: „Кто мог подумать в те дни, что моя благородная фамилия станет когда-нибудь бранным словом? Имени, кстати, тоже достаётся, даром, что одна буква. Идешь по улице, видишь очередь и вздрагиваешь: А? Х...й на. Альфа-банк экспресс”. В. Пелевин, *Священная книга оборотня*, Москва 2008, s. 10.

<sup>836</sup> М. Липовецкий, *Паралогии...*, op. cit., s. 670.

„przemieńców” (общество оборотней), gdyż główni bohaterowie otaczają się stworzeniami podobnymi do siebie, pozostałych traktując z góry jako przedstawicieli odrębnego gatunku<sup>837</sup>. Co więcej, w przypadku A Huli i Aleksandra umiejętność transformacji (przyjęcia zwierzęcej postaci) wiąże się nie tyle z pozyskaniem cech zoomorficznych, jak to ma miejsce w klasycznych powieściach o wilkołakach, ile z nagromadzeniem wiedzy i doświadczenia wynikającego z długowieczności oraz z nabyciem świadomości tego, co jest realne, a co nie. Stąd wynika przewaga „przemieńców” nad innymi – nazywanymi przez nich pogardliwie „bezogoniastymi małpami”.

Это Владимир Владимирович написал про нас, лис. Мы действительно без конца смотрим представление, исполняемое суетливыми актерами-людьми, которые уверены, что играют его на земле первыми. Они с невообразимой быстротой вымирают, и на их место заступает новый призыв, который начинает играть те же роли с тем же самым пафосом<sup>838</sup>.

Bycie oborotniem oznacza stan *homo superior*, świadczy o osiągnięciu przez te istoty wyższego etapu rozwoju niż ten, na którym obecnie znajduje się człowiek. Nietrudno dostrzec, że krytyczne poglądy autora wkładane w usta bohaterów, dotyczące kondycji współczesnego człowieka, do pewnego stopnia stanowią autorską aktualizację teorii Fryderyka Nietzschego o nadczłowieku.

Trzecim czynnikiem świadczącym o szczególnym miejscu jakie powieść *Święta księga wilkołaka* zajmuje w kontekście całej twórczości Pielewina jest wątek romansowy, dotychczas rzadko pojawiający się u tego autora oraz, co godne uwypuklenia – narrator-kobieta. Płeć opowiadacza ma znaczenie kluczowe dla całości tekstu, gdyż wzbogaca go o istotny dyskurs związany z dychotomią kobiecości i męskości. Wyraziste kobiece postaci (obok A Huli istotną rolę w utworze odgrywają jej siostry-lisice I Huli oraz E Huli), czułe, niekiedy sentymentalne opisy intymnych chwil między kochankami, to jednak nie jedyne *novum*. Narratorka *Świętej księgi wilkołaka* – lisica A Huli występuje bowiem w roli *alter ego* pisarza, który choć nie zawsze z sukcesem, ale wszakże podjął odważną próbę penetracji kobiecej psychiki i odwzorowania kobiecego widzenia świata. Komentuje to w wywiadzie zatytułowanym *Несколько раз мне мерещилось, будто я стучу по клавишам лисьими лапами*, twierdząc: „Этот роман был не столько сочинен, сколько надиктован мне некой женской сущностью, очень симпатичной, в которую я просто влюбился, пока писал книгу”<sup>839</sup>.

Pomimo zaobserwowanych zmian autor wcale nie wypiera się samonaśladownictwa w obszarze stosowanych chwytów i motywów, powracających tematów ani stylistycznych upodobań do cytatów, aluzji czy zapożyczeń. Potwierdza również ustalenia krytyków jakoby powieść *Święta księga wilkołaka* była inspirowana jego wczesnym opowiadaniem zatytułowanym *Проблемы верволка в средней полосе*<sup>840</sup> (1991). Natomiast fabuła *Świętej księgi wilkołaka* wydaje się na wskroś oryginalna.

<sup>837</sup> Lisica A Huli kontaktuje się z siostrami lisicami I Huli oraz E Huli najczęściej przy pomocy poczty elektronicznej. Korespondencja świadczy o wzajemnej poufności i głębokiej przyjaźni, której korzenie sięgają czasów, gdy wszystkie mieszkały w Chinach epoki Walczących Królestw (ok. 475-221 p.n.e.). Poza tym A Huli spotyka się z klientami, traktuje ich jednak z góry, przedmiotowo. Wśród ludzi nie ma przyjaciół. Z kolei krąg znajomych Aleksandra ogranicza się do funkcjonariuszy FSB. Wiktor Pielewin poświęca sporo miejsca Michaliczowi, który jest wilkołakiem niższego stopnia i wypełnia rozkazy Aleksandra.

<sup>838</sup> В. Пелевин, *Священная книга оборотня...*, op. cit., s. 63.

<sup>839</sup> Виктор Пелевин, *Несколько раз мне мерещилось...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://izvestia.ru/news/296562> (10.10.2015).

<sup>840</sup> В. Пелевин, *Проблемы верволка в средней полосе*, [w:] „Новая Фантастика” 1991, nr 35. Dostępny w internecie na stronie autora pod adresem: <http://pelevin.nov.ru/pov/pe-werw/1.html> (12.05.2015). Wspomniany utwór traktuje o studencie Saszy Łapinie, który podczas samotnej wyprawy na rosyjską prowincję przypadkowo natrafia na zgromadzenie w środku lasu. Obserwuje przemianę jego uczestników w wilki, a następnie odkrywa, że sam posiada podobne zdolności. Stoczywszy walkę z jednym z wilkołaków zostaje przyjęty do watahy. Bohater opowiadania posłużył jako pierwowzór dla postaci Aleksandra, w powieści powtórzony został także motyw społeczeństwa oborotni (w opowiadaniu oprócz ludzi mogących przyjmować postać wilka, występują także ludzie-sowy).

Oś fabularną tworzą dwa przeplatające się ze sobą wątki – pierwszy romansowy oraz drugi, związany z procestem o przyjsciu Arcywilkolaka (сверхоборотня). Wydarzenia pokrótce prezentują się następująco. Lisicę A Huli czytelnik poznaje jako autorkę tajemniczej księgi, a właściwie pliku, odkrytego na twardym dysku komputera a odnalezionego w niecodziennej scenerii (rozbity rower, fragmenty kobiecego ubrania) w parku Bitcewskim w Moskwie. O wydarzeniach informuje czytelnika „ekspert” (*alter ego* autora) w komentarzu otwierającym powieść. Po wstępie przychodzi czas na właściwą treść *Świętej księgi wilkolaka*, która okazuje się być pierwszoosobową relacją, czymś w rodzaju pamiętnika bohaterki pozostawionego dla potomności, zawierającego instrukcję, jak stać się Arcywilkolakiem. Lisica A Huli opisuje swoją codzienną pracę moskiewskiej, ekskluzywnej prostytutki, jednocześnie ujawniając przed czytelnikiem starożytne pochodzenie<sup>841</sup> i niezwykle umiejętności wynikające z bycia „oborotniem”: np. co pięćdziesiąt lat zmienia swój wygląd zewnętrzny, dostosowując się do obowiązujących kanonów piękna, posiada magiczne zdolności sprowadzania na ludzi „pomrocności” przy pomocy rudego ogona, dysponuje ogromną wiedzą we wszystkich dziedzinach oraz doświadczeniem zdobytym jako naoczny świadek i uczestnik wydarzeń historycznych, podczas operacji myślowych korzysta z kilku równorzędnych, alternatywnych wewnętrznych głosów itd. W momencie znajomości z czytelnikiem wygląda na czternaście lub siedemnaście lat i przypomina Lolitę z powieści Władimira Nabokowa – ma niewielkie piersi, rude włosy, wyzywające spojrzenie.

На вид мне можно дать от четырнадцати до семнадцати – ближе к четырнадцати. Мой физический облик вызывает у людей, особенно мужчин, сильные противоречивые чувства [...] Эти чувства меня и кормят. Вероятно можно сказать, что я кормлюсь мошенничеством: на самом деле я совсем не малолетка. Для удобства я определяю свой возраст в две тысячи лет [...] Это можно считать кокетством – на самом деле мне значительно больше<sup>842</sup>.

Uroda w typie nimfetki wywołuje u mężczyzn ambiwalentne uczucia – z jednej strony pożądanie, z drugiej instynkt ojcowski. Współżycie z młodocianą daje satysfakcję proporcjonalną do poczucia winy z powodu „skalania” jej niewinności. A Huli świadomie wykorzystuje wizerunek lolitki, by energia wytwarzana przez mężczyznę w trakcie symulowanego przez nią stosunku była silniejsza. O tym, że nie jest zwykłą kobietą, ale oborotniem-lisicą, przypomina rudy ogon ukrywany pomiędzy nogami, służący jako narzędzie, przy pomocy którego przed odbyciem stosunku seksualnego wprowadza mężczyznę w stan hipnozy (ros. навождение). Nie uczestnicząc w akcie płciowym, A Huli czerpie życiodajną seksualną energię partnera kopulującego z wyobrażoną kochanką. Warto nadmienić, iż motyw ten został wyraźnie zainspirowany naukami mistycznymi Orientu, a dokładniej miłością tantryczną, podczas której partnerzy powstrzymują się od finału aktu seksualnego. Podczas wydłużonego stosunku następuje wymiana energii pomiędzy kochankami a w efekcie zjednoczenie pierwiastków męskiego i żeńskiego. Stosunek seksualny w miłości tantrycznej zyskuje wymiar duchowy, postrzegany jako „święty rytuał” stanowi drogę do oświecenia<sup>843</sup>.

<sup>841</sup> Lisy-oborotnie nie rodzą się jak ludzie, ale pochodzą od niebiańskiego kamienia (meteoru).

<sup>842</sup> В. Пелевин, *Священная книга оборотня*, Москва 2008, s. 12.

<sup>843</sup> Patrz: Charles i Caroline Muir, *Tantra. Sztuka świadomego kochania*, Czarna Owca 2009.

Podczas jednego ze zwykłych spotkań z klientem w hotelu bohaterka poznaje fascynującego mężczyznę, który obudził w niej przeczucie, że ma do czynienia z kimś bliskim jej sercu i naturze. Bohaterka nie daje początkowo po sobie poznać, że ujmuje ją siła i szarmanckie zachowanie mężczyzny. Po kilku dniach od pierwszego spotkania Aleksander odnajduje A Huli w jej mieszkaniu zlokalizowanym w podziemiach starego stadionu<sup>844</sup>. Gdy dochodzi do sytuacji intymnej okazuje się, że klient o dziwo nie poddaje się hipnozie. Co więcej, pod wpływem seksualnego podniecenia zmienia się na oczach A Huli w ogromnego szarego wilka<sup>845</sup>. Bestia nie panując nad instynktem rzuca się na partnerkę, pozbawiając ją dziewictwa. A Huli z zaskoczenia nie stawia oporu. Paraliżuje ją strach, ale jednocześnie odczuwa fascynację emanującym siłą i władzą wilkołakiem w mundurze. Trzeba dodać, że sytuacja zrelacjonowana została przez narratorkę z dużym poczuciem humoru, zresztą komizm słowny i sytuacyjny towarzyszy większości rozmów z udziałem pary wilkołaków.

Pomiędzy A Huli i Aleksandrem szybko rozwija się uczucie. Początkowo opiera się ono na pociągu fizycznym, a następnie przeradza się w prawdziwą miłość (bohaterowie rezygnują z odbywania fizycznego stosunku na rzecz wspólnych wizualizacji generowanych przy pomocy splecionych ogonów w czasie seansów filmowych). Więż pomiędzy dwoma wilkołakami realizuje się na poziomie ciała, intelektu (nieustannie spierają się na tematy filozoficzne, etyczne, społeczne itd.) oraz w sferze duchowej – w związku z poczuciem wyjątkowości oraz dumy z bycia oborotniem. Uczucie, które łączy bohaterów ma jednak wymiar tragiczny, gdyż okazuje się niemożliwe do spełnienia. A Huli i Aleksandra nie czeka baśniowe zakończenie „żyli długo i szczęśliwie”, ponieważ pod wpływem siły prawdziwej miłości każde z nich doświadcza niespodziewanej transformacji w Arcywilkołaka, a to wiąże się z rezygnacją z bycia razem „Вот так. Встретились в душевой Москве два одиночества. Одно рассказало, что ему две тысячи лет, другое призналось, что у него когти на причинном месте. Сплелись ненадолго хвостами, поговорили о высшей сути, повили на луну и разошлись, как в море корабли”<sup>846</sup>. Aleksander pod wpływem pocałunku<sup>847</sup> przemienia się w czarnego psa (Пес пиздец), traci seksualność (nie może współżyć, gdyż na jego członku wyrosły pazury) oraz budzący respekt wygląd, zyskuje natomiast możliwość zmiany postaci na tak długo jak chce, panowanie nad zwierzęciem, w jakie się przemienia oraz siłę woli, która pozwala wpływać na rzeczywistość (zdolności magiczne<sup>848</sup>). Z kolei A Huli, w myśl pouczenia przekazanego jej tysiąc dwieście lat temu przez chińskiego mnicha (ros. Желтый Господин) pojmuje prawdę o iluzorycznej naturze rzeczywistości, potem „przestaje ogonem stwarzać ten świat”, zanurza się w Potoku Tęczy (ros. Радужный поток) i znika. Miłość okazuje się w jej przypadku kluczem, który otwiera oczy na prawdę i bezpośrednio dzięki niej możliwa staje się transformacja w Arcywilkołaka – istotę całkowicie wolną<sup>849</sup>. W ten sposób w osobie każdego z bohaterów realizuje się inaczej starożytna legenda, głównie dlatego, że postaci reprezentują inne typy osobowości, tudzież sposób widzenia świata. Dla A Huli

<sup>844</sup> Opis mieszkania A Huli budzi automatyczne skojarzenia z lisią norą. Taki efekt wydaje się zamierzony, gdyż uwypukla zwierzęcą naturę bohaterki. Aleksander mówi o nim pogardliwie „конура” (pol. „nora”).

<sup>845</sup> Wcześniej A Huli jest świadkiem niepełnej transformacji współpracownika Aleksandra – oficera Michalicza.

<sup>846</sup> В. Пелевин, *Священная книга оборотня...*, op. cit., s. 368.

<sup>847</sup> Nie sposób nie zauważyć baśniowego motywu magicznego pocałunku przywracającego życie (Królowna Śnieżka) lub prawdziwą postać (królowna zaklęta w żabę).

<sup>848</sup> Może np. siłą woli zgasić światło, uśmiercić muchę – słowem wpływać na bieg i kształt rzeczy.

<sup>849</sup> W sensie fizycznym lisica, która chce stać się Arcywilkołakiem powinna w stronę ogona skierować z maksymalną siłą uczucie prawdziwej miłości i krzyknąć. Wtedy ogon na moment przestaje stwarzać iluzję rzeczywistości, a lisica uwalnia się od cierpienia tego świata i wkracza w przestrzeń prawdziwej wolności.

priorytetem jest wolność umysłu i jednostki<sup>850</sup>, skupia się głównie na rozwoju duchowym, z kolei dla Aleksandra liczy się realna władza nad ludźmi, jaką może sprawować przy pomocy pieniędzy lub magicznych zdolności – to władza daje mu ostatecznie poczucie spełnienia. Co warto podkreślić, taki sposób kreacji bohaterów zasadniczo utrwała tradycyjne, patriarchalne role społeczne, gdzie męskość kojarzona jest z siłą oraz władzą, a kobiecość z uduchowieniem i prywatnością. Wiktor Pielewin zdaje się być w tej kwestii konserwatystą. Co więcej, w obrazie A Huli karmiącej się męskim nasieniem można dopatrzeć się lęku przed kobiecością.

Główny, miłosny wątek utworu rozplywa się w gąszczu filozoficznych rozważań bohaterki, utrzymanych w duchu buddyizmu i wizji chińskich filozofów, a krążących wokół centralnego problemu twórczości Pielewina – natury rzeczywistości (czym jest realność?). Temat ten był już podejmowany niejednokrotnie w różnych opracowaniach, dlatego o wiele bardziej interesujące wydają się rozmyślenia A Huli dotyczące płci (męskości i kobiecości), które wprowadzają nową jakość do tekstów Wiktora Pielewina. A Huli czuje się kobietą – z „samicami” bezogoniastej małpy łączy ją uroda (poczucie bycia piękną i seksualną) oraz perfekcyjne opanowanie sztuki uwodzenia. Bohaterka nie ma w sobie jednak ani krzty kobiecej naiwności, traktuje mężczyzn przedmiotowo (prawdopodobnie celowy zabieg autora odwracający tradycyjne role społeczne), nie udziela im ani uwagi, ani uczucia, jakby biorąc odwet na męskim rodzie w imieniu rosyjskich kobiet. Tymczasem zdolność logicznego myślenia i rozsądek wypływający z wielowiekowego doświadczenia, powodują, że A Huli zauważa mankamenty „słabej płci” takie, jak próżność czy kierowanie się w życiu instynktem, ujawnia tym samym męską, racjonalną stronę swojej natury: „Лис объединяет с самыми красивыми женщинами то, что мы живем за счет чувств которые вызываем. Но женщина руководствуется инстинктом, а лиса разумом, и там где женщина движется в потемках и на ощупь, лиса гордо идет вперед в ясном свете дня”<sup>851</sup>. Powyższa wypowiedź sugeruje, iż w postaci A Huli doszło do połączenia elementu kobiecej i męskiej natury, zlania się energii *yin* i *yang* w jednej osobie. Nie jest to obojactwo w sensie fizycznym, ale raczej obraz metafora duchowej pełni, idealnego uzupełniania się energii obu płci.

Z kolei spotkaniom kochanków towarzyszą dysputy głównie na tematy polityczno-społeczne (kto rządzi w Rosji, podziały społeczne, homoseksualizm) oraz literackie. Erudycja lisic pozwala im dyskutować na wszelkie tematy, więc w rozmowach obok pojęć: хуй соцайеты, портфельный инвестор, upper-rat pojawiają się nazwiska pisarzy takich jak, Vladimir Nabokov, Fiodor Dostojewski, Lew Tołstoj, Michaił Bułhakow, Marcel Proust itd., fabuły bajek i baśni, prace filozofów Fryderyka Nietzschego, Carla Junga czy Carlosa Castanedy, tytuły kultowych filmów: *Mulholland Drive*, *Romeo i Julia* itp. Dysputant ustępuje lisicy intelektem, czego A Huli jest świadoma – wie, że Aleksander reprezentuje typ mało refleksyjny, za to przepelniony wiarą w celowość swoich działań i zastany porządek świata (wierzy w osobowego Boga, bierze czynny udział w cementowaniu porządku społecznego).

*Święta księga wilkołaka* prezentuje się zatem jako typowa powieść postmodernistyczna, skonstruowana w technice kolażu, z mało wyrazistą fabułą, za to licznymi dygresjami, cytatami, aluzjami, upstrzona językowymi eksperymentami (barbaryzmy, anglicyzmy, kalambury) oraz trudnymi do identyfikacji (niejednoznacznymi) bohaterami. Powstaje jednak pytanie o rolę bajkowych motywów, których nagromadzenie skłania niektórych krytyków do

---

<sup>850</sup> W liście do I Huli bohaterka stwierdza: „Я абсолютно уверена, что все легенды о нем следует понимать как метафору. Сверхоборотень – то, чем может стать любой из нас в результате нравственного самоусовершенствования и максимального развития своих способностей”. В. Пелевин, *Священная книга оборотня...*, op. cit., s. 105.

<sup>851</sup> В. Пелевин, *Священная книга оборотня...*, op. cit., s. 109.

określania *Świętej księgi wilkołaka* mianem współczesnej bajki lub baśni. Mark Lipowiecki twierdzi wręcz, że motywy z bajek grają w tej powieści Pielewina rolę pierwszorzędą: „По-видимому, «СКО» – самый интертекстуально насыщенный роман Пелевина. [...] Но наибольшую роль в «Священной книге» приобретают итерации сказочных сюжетов и персонажей. Во всех подобных случаях общеизвестный сказочный мотив служит фоном, на котором отчетливо виден сдвиг классических оппозиций»<sup>852</sup>. Analiza tekstu odsłania pewną prawidłowość. Odwołania do baśni pojawiają się w określonych momentach fabuły, zazwyczaj podczas spotkań kochanków, w ich rozmowach. W pierwszej kolejności na tle fabuł baśniowych wyraźnie zaznaczają się różnice osobowościowe oraz światopoglądowe pomiędzy obrotnikami. W dyskusji dotyczącej bajki Siergieja Aksakowa *Аленький цветочек* (1858), będącej autorską wersją europejskiej baśni ludowej znanej pod tytułem *Piękna i bestia*, okazuje się, że Aleksandr odbiera jej przekaz emocjonalnie i w sposób tradycyjnie romantyczny rozumie jako opowieść o uczuciu przewyciężającym wszystkie przeszkody. Z kolei A Huli reprezentuje współczesne, rozumowe podejście do baśni i odwołując się do pojęć zaczerpniętych z psychoanalizy Freuda widzi w niej tekst o odkrywaniu seksualności: „Это метафора того, как женщина открывает звериную суть мужчины и осознает свою власть над этим зверем” (s. 123). W kontekście tej baśni czytelnik postrzega także relacje łączące partnerów. Zwierzęca siła Aleksandra nie współgra z jego romantyczną duszą, a jednak A Huli dostrzega wrażliwość kochanka skrywaną zarówno pod zewnętrznym kostiumem oficera służb specjalnych, jak i postacią bestii-wilkołaka. Motyw pocałunku przywracającego bestii ludzką postać został również poddany przez Pielewina parodyjnemu odwróceniu. Tymczasem baśń o Czerwonym Kapturku występuje w tekście powieści jako element gry wstępnej podczas jednej z randek. Wiktor Pielewin ponownie ucieka się do parodii i odwracając sytuację czyni z A Huli kusicielkę (z koszykiem w rękach i w czerwonym kapturze) a z wilka obiekt kuszenia, który zadaje klasyczne pytania: „А что у тебя корзинка в руках? [...] почему на тебе этот красный капюшон?” (s. 157)<sup>853</sup>. W nieco innych okolicznościach bohaterowie rozprawiają o rosyjskiej ludowej bajce *Крошечка-Хаврошечка*. Aleksandr czyta jej tekst w samolocie, podczas wyprawy na wschód Rosji do miasta Nieftiepieregонiewск (Нефтеперегоньевск), gdzie miał wypełnić oficjalną misję. A Huli przeczytawszy tekst baśni skojarzyła magiczną krowę pomagającą bohaterce w spełnieniu niemożliwych do wykonania poleceń macochy (fabuła baśni odpowiada do pewnego stopnia europejskiej bajce o Korciuszu) z ojczyzną Rosją: „В сказке была непонятая правда о чем-то самом печальном и таинственном в русской жизни. Сколько раз резали эту безответную корову. И сколько раз она возвращалась то волшебной яблоней, то целым вишневым садом” (s. 239). Metafora wypełnia się w rzeczywistości, kiedy na miejscu A Huli jest świadkiem tajemniczego rytuału odprawianego pośrodku tundry w towarzystwie podobnych Aleksandrowi oficerów policji („оборотни в погонах”). Aleksandr po transformacji w wilkołaka przy nabitej na pal krowiej czaszce wyje tak żałośliwie i błagalnie, że z miejsca, gdzie wbito czaszkę zaczyna płynąć ropa.

<sup>852</sup> М. Липовецкий, *Паралогии...*, op. cit., s. 650.

<sup>853</sup> Autor w usta wilkołaka wkłada także znaną seksualną anegdotę opartą na parodii dialogu pomiędzy wilkiem a dziewczyną. „Красная шапочка спрашивает: а зачем тебе, волк, такие большие глаза? Волк говорит: затем, чтобы лучше тебя видеть. Красная шапочка спрашивает: а зачем тебе, волк, такие большие уши? Чтоб лучше тебя слышать, отвечает волк. А зачем тебе, спрашивает Красная Шапочка, такой большой хвост? Это не хвост, сказал волк и густо покраснел”. В. Пелевин, *Священная книга оборотня...*, op. cit., s. 157.

Baśniowe wątki i obrazy wplecione w fabułę *Świętej księgi wilkołaka* potraktowane są na zasadzie parodyjnego odwrócenia, bez odwoływania się do tradycyjnej aksjologii. Dzięki grze z konwencją baśniową Pielewin osiąga z jednej strony efekt komiczny, z drugiej, odwołując się do pra-tekstu tworzy oryginalne metafory oraz ukazuje w sposób zaskakujący tematy miłości, seksu czy patriotyzmu. Znacznie ważniejszą rolę spełniają w powieści figury lisicy i wilka kojarzące się z bohaterami bajek zwierzęcych, gdyż to na nich opiera się konstrukcja powieści. Fakt ten pozwala rozpatrywać *Świętą księgę wilkołaka* nie jako baśń, ale raczej współczesną wariację na temat bajki o lisicy i wilku. W jednym z wywiadów autor przyznaje, że obmyślając postaci A Huli oraz Aleksandra obok rosyjskiego eposu ludowego inspirował się również rodzimym folklorem współczesnym – anegdotami, dowcipami, legendami miejskimi itd.

Я с детства люблю волшебные сказки, в том числе и русские. Но Волк и Лиса присутствуют в фольклоре любой страны, где обитают эти животные. Почему я в таком случае выбрал именно русский фольклор, как вы справедливо отметили? Дело в том, что я заимствовал из фольклора не столько образ волка, сколько образ "оборотня в погонах". А это волшебное существо обитает преимущественно в России и играет большую роль в современном устном народном творчестве, особенно в песнях, плачах, базарах и прибаутках. Поэтому такой выбор кажется мне логичным и обоснованным<sup>854</sup>.

Postaci A Huli i Aleksandra mają zatem wiele cech wspólnych ze bohaterami popularnych rosyjskich bajek ludowych bazujących na schemacie oszustwa i opozycyjnych cechach postaci – sprytny-lis oraz głupi, oszukany wilk, m.in.: *Лисичка сестричка и серый волк*, *Лиса и козел*, *Колобок*. Charakterystyka bohaterów powieści musi jednak sięgać głębiej, do warstwy mitologicznej, gdyż w ludowych wierzeniach ma swój początek symbolika tych obrazów zwierzęcych. Lis w folklorze europejskim (lisica w rosyjskim) realizuje w najbardziej wyrazisty sposób cechy trickstera – archetypicznego bohatera mitów wywodzących się z różnych religii (bóg Loki, Weles, Hermes, Prometeusz, Merkury<sup>855</sup>). Jak już wspominałam trickster to postać ambiwalentna, żyjąca poza wszelkimi porządkami, niezależna i umiejscowiona zawsze pośrodku – pomiędzy dobrem i złem, życiem i śmiercią, pięknem i brzydotą, dziecięctwem i dorosłością. Peter von Matt charakteryzuje go w sposób następujący: „Jest dorosły, a jednak radykalnie infantylny, w sensie bycia-przed-wszelkim-porządkiem. Nie jest zależny nawet od porządku płci. Przemienia się kobietę i rodzi dzieci. Jest szczwany niczym lis z bajki”<sup>856</sup>. Lis w bajce ludowej, a następnie w bogatej tradycji literackiej (bajki Ezopa, średniowieczne opowieści o lisie) wyposażony został w dodatkowe cechy – spryt i inteligencję. Może przechytrzyć każdego przeciwnika – wilka, niedźwiedzia, kozła i w końcu człowieka, bez względu na to czy jego przeciwnik reprezentuje siłę czy władzę. Poczynania lisa układają się w łańcuch forteli, których istotą jest kłamstwo lub udawanie, a co ważne, na końcu zwykle czeka go sukces, a nie kara za dokonane oszustwa. Bohaterka powieści Pielewina posiada wszystkie cechy bajkowej lisicy (w polskim folklorze występowała również jako liszka – samica lisa) – spryt połączony z inteligencją, wiedzę pozwalającą manipulować rozmówcami, szybkość reakcji, pomysłowość, a dodatkowo pociągający wygląd, którego kwintesencją może być imponująca „ruda kita”<sup>857</sup>. A Huli żyje z udawania – oszukuje klientów tworząc ułudę stosunku seksualnego, funkcjonuje

<sup>854</sup> Виктор Пелевин, *Несколько раз мне мерещилось...*, op. cit. Źródło internetowe: <http://izvestia.ru/news/296562> (14.05.2015).

<sup>855</sup> U Indian cechy trickstera posiadają Kruk i Kojot, w religiach afrykańskich bóstwo Anansi.

<sup>856</sup> P. von Matt, *Intryga. Teoria i praktyka podstępu w literaturze...*, op. cit., s. 240.

<sup>857</sup> *Słownik symboli* podaje informację, że lis występował niekiedy jako metafora pożądania, a płomiennie-rudy lisi ogon uosabiał seksualny atrybut, o czym świadczyć ma wypowiedź Oblubienicy z Pieśni nad Pieśniami: „Schwytajcie dla nas liszki małe, które niszczą winnicę, bo winnica nasza zakwitła!” Patrz: Lis, [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 205-206.

poza moralnością, religią czy historią i zwykle zachowuje wobec wszystkiego zimny dystans (traci opanowanie wyłącznie w obliczu Aleksandra). Polowanie na kury, podczas którego dokonuje się pełna fizyczna transformacja A Huli w lisa, to moment kluczowy, odwołujący się jednocześnie do tradycji bajkowej (obraz lisa skradającego się do kurnika) i mitologicznej (moment przemiany). Przebieg polowania ma charakter intrygi, o czym świadczą następujące detale: noc, przebranie<sup>858</sup>, świadomy wybór miejsca polowania oraz świadków i uczestników pogoni. Co więcej, wypadki są zainscenizowane, a reakcje uczestników w pełni przewidywalne. Podczas pogoni A Huli dopuszcza ścigających ją ludzi na tyle blisko, by uruchomiły się procesy, które na kilka chwil zmieniają ją w dzikie zwierzę (ros. хищный зверь), co należy podkreślić, w mniemaniu bohaterki jest to zwierzę wolne od wszelkich norm etycznych, znajdujące się przez chwilę poza dobrem i złem.

Wiktor Pielewin konstruując postać lisicy sięgnął jednak znacznie głębiej niż rodzimy folklor oraz europejskie mitologie. Wykorzystując swoją wiedzę na temat religii wschodu zainspirował się bóstwami z mitologii chińskiej (lis) i japońskiej (demon kitsune), w których lis w przeciwieństwie do tradycji europejskiej, gdzie królował w literaturze niskiej (rozrywkowej), funkcjonuje w najważniejszych tekstach mitycznych (*Księga Przemian*). Wyraziste wpływy mitologii chińskiej w powieści Pielewina zaobserwował między innymi Mark Lipowiecki<sup>859</sup>. Potwierdzenie odnajdziemy bezpośrednio w tekście, gdyż Pielewin wywodzi bohaterkę i jej siostry lisice z tego kręgu kulturowego. A Huli często we wspomnieniach wraca do czasów młodości i opowiada o Żółtym Gospodarzu – mnichu, który zapoznał ją z legendą o Arcywilkolaku i dał wskazówki jak się nim stać. Z kolei w mitologii japońskiej lis występuje w postaci dobrych i złych demonów opętujących człowieka. *Kitsune*, czyli tzw. dzikie lisy posiadają umiejętność przyjmowania ludzkiej postaci, szczególnie często przybierają postać pięknej kobiety, która zwodzi ofiarę<sup>860</sup>.

Jak widać, kluczowe znaczenie dla konstrukcji postaci A Huli oraz Aleksandra zawiera się w umiejętności transformacji, balansowaniu pomiędzy człowieczym i zwierzęcym. A Huli bardzo zależało, aby Aleksander był świadkiem polowania na kury, gdyż wtedy ukochany mógłby zrozumieć czego pragnie i pojąć, że są jednej krwi. „Oborotnicestwo” – umiejętność zmiany w zwierzę ma być tym, co połączy lub zbliży kochanków w tradycji literackiej najczęściej przedstawianych jako rywale, jeśli nie wrogowie. W bajkach, w których występuje para wilk i lis (lisica) zwykle wilk reprezentuje siłę i związany z nią strach, jednak brak sprytu i łatwowierność powodują, że przegrywa z lisem i daje się z łatwością oszukać. Światopogląd ludowy utrwała zatem przekonanie o przewadze intelektu (sprytu) nad siłą.

Cechy powieściowego Aleksandra pozwalają jedynie po części utożsamiać go z bajkowym wilkiem. W relacji z A Huli ujawnia się jego romantyczna dusza i naiwność, podczas gdy w swoim środowisku nawet w ludzkiej postaci Aleksander budzi respekt, gdyż władza, jaką posiada i związane z nią bogactwo, tożsame są w dzisiejszych czasach z siłą. Niebagatelną rolę w budowaniu wizerunku Aleksandra w środowisku wilkołaków odgrywa faszystowski<sup>861</sup> światopogląd łączący przedstawicieli tajnych służb, co A Huli określa jako „волчьи взгляды на жизнь”. Za tym określeniem kryje się wiara w prymat siły nad rozumem, rodzaj społecznego darwinizmu i determinizmu usprawiedliwiającego stosowanie przemocy oraz przede wszystkim obawa przed „Innym” (np. homofobia) oraz nieznanym (np. ksenofobia). Tymczasem pozycja, jaką Aleksander zajmuje wśród ludzi, zdaje się być również wypadkową jego zwierzęcej postaci. Kiedy następuje transformacja, Aleksander zmienia się w bestię – monstrum, które

<sup>858</sup> Lisica powinna przebrać się w seksowny strój – obcisła sukienka wieczorowa, buty na obcasie, look glamour. Tamże, s. 178.

<sup>859</sup> М. Липовецкий, *Паралогии...*, op. cit., s. 655.

<sup>860</sup> Patrz: *Inari i lisy*, [w:] J. Tubilewicz, *Mitologia Japonii*, Warszawa 1986, s. 136-149.

<sup>861</sup> Takim porównaniem posłużył się między innymi Mark Lipowiecki. Patrz: М. Липовецкий, *Паралогии...*, op. cit., s. 660-661.



A Huli opisuje w sposób następujący: „Пошатнувшись, он издал ужасный воющий звук и буквально вывалился наружу из собственного тела [...] Передо мной стоял монстр, нечто среднее между человеком и волком, с оскаленной пастью и пронизительными глазами” (s. 128). Podwładny Aleksandra – Michalicz, także wilkołak, po transformacji nie budził już takiego respektu prawdopodobnie dlatego, że w odróżnieniu od Aleksandra nie był w stanie wydobywać ropy. Kiedy Aleksander staje się Arcywilkołakiem, nie przyjmuje postaci wilka, lecz psa. Fakt to znamieny, bo pies kojarzący się raczej z uległością niż z siłą, nie wzbudza strachu. Co więcej, Aleksander stracił zdolność wydobywania ropy, a więc i poprzednią pozycję wśród „wilkołaków w mundurach”. Dopiero nowo odkryte umiejętności magiczne pomagają mu z czasem odzyskać przywództwo. Konstruując postać Aleksandra Wiktor Pielewin sięgnął po rodzimy folklor oraz mitologię skandynawską, w której występuje zarówno straszliwy wilk – Fenrir, mający pożreć bogów<sup>862</sup>, jak i apokaliptyczny pies Garm.

Na podstawie powyższych wywodów można stwierdzić, iż zwierzęce postaci lisicy i wilka skonstruowane są podobnie jak cała powieść, czyli w technice postmodernistycznego kolażu. Materiałem dla ich budowy posłużyły w równym stopniu mity (japońskie, chińskie, skandynawskie), ludowy epos zwierzęcy (lisica i szary wilk), bajka magiczna (Czerwony Kapturek, Kroszczka-Hawroszczka) i literatura (Siergiej Aksakow, Vladimir Nabokov). Wielowymiarowość i wieloznaczność postaci wyklucza jednoznaczne przyporządkowanie gatunkowe i określenie, w jakiej konkretnie roli postać występuje (obiekt kultu religijnego, alegorii człowieka, antagonisty bohatera baśni, reprezentanta cechy itd.). Najważniejszym nasuwającym się wnioskiem jest przekonanie, że taka wielowymiarowa, kolażowa konstrukcja powoduje, że postaci A Huli oraz Aleksandra stanowią modelowe odbicie drogi ewolucyjnej, jaką przebyła zwierzęca symbolika w kulturze od mitu, poprzez bajkę, literacki kanon do „znaku pustego”<sup>863</sup>. Ten ostatni termin wykorzystywała Violetta Wróblewska w badaniach na ewolucją demonów ludowych (smok, Baba Jaga, krasnal) w literaturze. Autorka pracy *Od potworów do znaków pustych. Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci* dochodzi do wniosku, że we współczesnej literaturze mitologiczne i bajkowe potwory pod wpływem obróbki pisarskiej (procesu karnawalizacji, infantylizacji, hiperbolizacji) oraz wymogów pop-kultury (ludyczność, relatywizm moralny) tracą swoją pierwotną semantyczną głębię i stają się „znakami pustymi” – obiektem parodii lub ozdobnikiem, mającym budzić grozę, budować nastrój niesamowitości<sup>864</sup>. Mając na uwadze mitologiczną genezę figur lisicy i wilka oraz samej postaci wilkołaka, tę konkluzję można by odnieść również do bohaterów powieści Pielewina. Z tym, że Wiktor Pielewin nie doprowadza do semantycznej pustki, ale raczej do kumulacji znaczeń. W rezultacie pierwotne znaczenie symbolu zwierzęcego zostaje zastąpione nową semantyką o zgoła innej funkcji niż np. religijna czy dydaktyczna.

---

<sup>862</sup> Ciekawe, że Fenrir według wierzeń mitologicznych Skandynawów jest synem boga Loki – bóstwa ambiwalentnego i zagadkowego, uosabiającego cechy trickstera. Patr.: M. Eliade, *Historia mitów i wierzeń religijnych*, tłum. Stanisław Tokarski, t. 2, Warszawa 1994, s. 113. Można zatem wysnuć wniosek, że do pewnego stopnia archetypiczny trickster zaznacza się w sylwetkach obojga bohaterów. Sama zmiana postaci, fakt bycia „obrotkiem” umiejscawia A Huli oraz Aleksandra w obszarze mediacji – pomiędzy lub poza (dobrem i złem, człowiekiem i zwierzęciem, życiem i śmiercią).

<sup>863</sup> V. Wróblewska, *Od potworów do znaków pustych...*, op. cit., s. 19. Jak informuje autorka pracy, tytuł i pojęcie znaku pustego zostały zaczerpnięte z tekstu Włodzimierza Boleckiego, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*.

<sup>864</sup> Analogicznie jak scharakteryzowane powyżej groteskowe monstra również ludowe wiedźmy i smoki w efekcie długiego procesu literackiej ewolucji stały się szablonami, dającymi się swobodnie wypełniać dowolną barwą i treścią, jednym słowem manipulować oraz interpretować, gubiąc przypisaną im niegdyś mitologiczną głębię. Tamże, s. 237.

Interpretacja figur lisicy i wilka w powieści Pielewina powinna również uwzględniać współczesne tendencje antyhumanistyczne. Trzeba podkreślić, że bohaterowie zwierzęcy *Świętej księgi wilkolaka* zgodnie z tendencją panującą we współczesnej bajce zwierzęcej pozbawieni są znaczenia alegorycznego (nie funkcjonują jako człowiecze maski), w tym sensie bliżej im do ludowego eposu zwierzęcego w zamierzeniu dążącego do ukazania natury rzeczywistości niż do moralizującej bajki epigramatycznej/ezopowej. Postaci A Huli, Aleksandra i pozostałych oborotni stanowią natomiast kontekst, na tle którego osoba ludzka wydaje się być pozbawiona swojego majestatu, prezentuje się jako bezwolny i nieświadomy przedmiot manipulacji, nie wykraczający poza instynktowną egzystencję. Pozostaje zadać pytanie, czy świadomy tego autor chce czytelnika przestrzec i napomnieć, by ten otrząsnął się i zbuntował przeciwko byciu „bezogoniastą małpą”? A może tylko dostarczyć intelektualnej rozrywki? Zapewne i jedno i drugie. Choć Pielewin w zasadzie nie podejmuje kwestii moralnych (wybiera „tricksterką” drogę bycia pośrodku, poza porządkiem), to monolityczny światopogląd dotyczący iluzorycznej natury rzeczywistości przez niego prezentowany, dodajmy, z żelazną konsekwencją skłania, by uznać, że efekt „pouczenia” jest zamierzony, a wybór formy pamiętnika z przesłaniem dla potomnych przemyślany. Trudno się nie zgodzić z tezą, że pewne elementy konwencji eposu zwierzęcego (zwierzęca symbolika, konflikt racji i światopoglądów utrwalony w postaciach A Huli i Aleksandra, komizm, dydaktyzm, amoralność) zostały przez Pielewina zachowane, jednak ze względu na formę, twórczą co prawda, ale obliczoną głównie na parodystyczną grę z różnego rodzaju motywami (mitologicznymi, bajkowymi, literackimi, pop-kulturowymi) mamy do czynienia z bajką postmodernistyczną, czyli taką, która nie kontynuuje wprost tradycji, ale odwołując się do pra-tekstu przeobraża ją w coś nowego. *Święta księga wilkolaka* wykracza zatem daleko poza granicę bajki zwierzęcej lub jak niektórzy twierdzą baśni. Fabuła romansowo-sensacyjna, szczegółowe portrety psychologiczne bohaterów, tragiczne rozwiązanie wątku miłosnego czy w końcu pesymistyczne, antyhumanistyczne przesłanie, sugerują raczej, że w przypadku *Świętej księgi wilkolaka* mamy do czynienia z nowoczesną powieścią o miłości i jednocześnie postmodernistycznym traktatem filozoficznym.

## 7. Podsumowanie

Celem niniejszej publikacji była prezentacja i analiza utworów rosyjskich pisarzy odwołujących się do tradycji bajki literackiej w ramach zjawiska renesansu bajki w Rosji, jakie zaobserwowano na przełomie XX i XXI wieku. Liczne źródła wskazane w niniejszej pracy potwierdzają, że popularność gatunków *ultra fiction* dotyczy nie tylko Rosji, ale ma zasięg globalny. Bajka, a w szczególności baśń, stała się filarem pop-kultury, o czym dobitnie świadczy między innymi międzynarodowy sukces sagi o Harrym Potterze.

W części analitycznej przebadano kilkanaście utworów rosyjskich pisarzy reprezentujących różne pokolenia i kierunki literackie pod kątem realizacji w ich tekstach konwencji gatunkowej podstawowych bajkowych gatunków (baśń, bajka satyryczna, bajka zwierzęca). Punktem odniesienia dla analizy posłużyła definicja i charakterystyka bajki ludowej sformułowana przez rosyjskiego folklorystę Władimira Proppa. Uwzględniono specyfikę bajki literackiej oraz zmiany zachodzące w strukturze gatunku w wyniku proces ewolucji, jakiemu bajka podlegała na przestrzeni wieków, aż do czasów współczesnych. Ogólne wnioski jakie na podstawie przeprowadzonych badań można sformułować prezentują się następująco:

- Współczesne bajki literackie adresowane są głównie do odbiorców dorosłych. Większości z nich nie można umieścić w ramach literatury dziecięcej, czy to ze względu na problematykę niedostosowaną do świadomości dziecka – czy to za sprawą scen przemocy i wulgaryzmów, czy też w związku z przesyconym aluzjami językiem, nieczytelnym dla niedoświadczonego odbiorcy. Warto podkreślić, w pewnym sensie rezygnacja z odbiorcy dziecięcego wskazuje na powrót do korzeni gatunku, ponieważ bajki ludowe były pierwotnie adresowane do słuchacza bez względu na wiek.
- Cechą wyróżniającą współczesne bajki literackie na tle tradycji gatunku jest ich intertekstualność. Pod wpływem estetyki postmodernizmu autorzy bajek bardzo chętnie sięgają po takie środki literackie jak aluzja, cytat oraz parodia. Odwołują się przy tym nie tylko do kanonu literatury rosyjskiej i światowej, ale cytaty dotyczą rozmaitych dyskursów: pop-kultury, filmu, polityki, religii, historii itd.
- Gatunek bajki staje się w coraz większym stopniu synkretyczny. Następuje wyraźne przemieszanie cech formalnych pomiędzy poszczególnymi podgatunkami bajki. Współcześni autorzy swobodnie operują różnymi środkami artystycznymi, niekiedy umyślnie naruszając ramy konwencji. Jednakże zostaje zachowany zespół podstawowych cech wskazanych w definicji bajki przez Władimira Proppa (ludyczny charakter tekstu, nieprawdopodobieństwo zdarzeń, narracyjność) oraz funkcja kompensacyjna.
- Współcześni bajkopisarze wykorzystując bogactwo formalne i znaczeniowe bajki – jednego z najstarszych gatunków twórczości artystycznej, poruszają aktualne problemy społeczne. Wzbogacają uniwersalistyczne przesłanie, jakie niesie ze sobą pamięć gatunku o współczesny światopogląd, uwzględniając najnowsze kierunki w myśli humanistycznej.

Część pierwsza poświęcona została współczesnym baśniom literackim oraz utworom, które w sposób swobodny odwołują się do tradycji tego gatunku, lecz jak wykazały badania – nie realizują w pełni konwencji gatunkowej. W pierwszej grupie tekstów reprezentujących współczesne baśnie znalazła się powieść Mariny Wiszniewieckiej *Кощей и Яга или небесные яблоки* oraz baśnie z tomu *Сказки женского леса* autorstwa Anny Białko. Tymczasem dla charakterystyki tekstów drugiej grupy – powieści Tatiany Tołstoj *Кысь* oraz opowiadania *Красная и Серый* z tomu *Московские сказки* Aleksandra Kabakowa posłużyłam się terminami „antybaśń” lub „baśń postmodernistyczna”. Co jednak należy podkreślić, liczba tekstów

wykorzystujących motywy bądź rozwiązania formalne zaczerpnięte z baśni literackich czy ludowych jest ogromna i daleko nie wszystkie można uznać za kontynuujące tradycję gatunku. Przeprowadzone badania pozwalają wysnuć wniosek, iż czynnikiem decydującym o przynależności gatunkowej z całą pewnością przestała być „fantastyczność”. Obecność elementów magii, czarodziejskich przedmiotów oraz nieprawdopodobieństwo zdarzeń czy postaci cechuje wiele współczesnych utworów i nowo powstałych gatunków prozy fantastycznej. Jak starałam się wykazać na przykładzie tekstów Anny Białko i Mariny Wiszniewieckiej o współczesnej baśni możemy mówić wtedy, jeśli obok elementów formalnych i kompozycyjnych wskazanych w definicji (nieokreśloność czasu i przestrzeni, cudowność, typy bohaterów, formułczość, schematy fabularne) zostaje zachowany ludowy światopogląd utrwalony w gatunku bajki magicznej – przekonanie o obiektywnym istnieniu nieprzemijalnych kategorii: dobra i zła, piękna, sprawiedliwości, życia i śmierci oraz wiary w człowieka będącego wyrazicielem i nosicielem tych wartości. Jak dostrzegam, współczesne baśnie literackie dość swobodnie operujące środkami formalnymi, pozostają wierne tradycji gatunku właśnie w obszarze aksjologii oraz funkcji (kompensacyjna, ludyczna). Zarówno Anna Białko, jak też Marina Wiszniewiecka stronią od nadmiernego dydaktyzmu, co nie znaczy, że nie wskazują na wartości etyczne. Przede wszystkim zachowują podział na pozytywnych i negatywnych bohaterów, a ukazując losy tych pierwszych przez pryzmat zmagania z przeciwnościami losu wpisują się w kontekst baśniowej walki dobra za złem. Co oczywiste, gatunek baśni literackiej podlega uwspółcześnieniu. Świat przedstawiony niekiedy pozbawiony jest fantastycznych atrybutów i nie różni się od codziennej rzeczywistości, bohaterowie funkcjonują w przestrzeni miasta, blokowiska, metra, wykonują zwyczajne prace, uczą się, spotykają ze znajomymi, robią zakupy itd. Autorzy współczesnych baśni poruszają aktualne problemy społeczne, takie jak nierówność płci, homoseksualizm, konsumpcjonizm, ubożenie ludności, brak pracy. Z drugiej strony, aktualizacji i re-interpretacji w ramach baśniowych tekstów podlegają mity – słowiańskie, greckie, germańskie a wraz z nimi powracają pytania uniwersalne: o miejsce człowieka we wszechświecie, sens życia i śmierci, o zwycięstwo dobra nad złem, o znaczenie i siłę miłości itd.

Baśń traktowana jako pra-tekst, na który powołują się współcześni pisarze okazała się gatunkiem najbardziej produktywnym ze wszystkich przebadanych, ale zarazem została poddana najdalej idącym przekształceniom. Jak wykazałam na przykładzie opowiadania Aleksandra Kabakowa i powieści Tatiany Tołstoj postaci z klasycznych baśni i schematy fabularne stają się coraz częściej obiektem parodii i ośmieszenia lub wykorzystywane są w roli chwytu literackiego mającego uatrakcyjnić lekturę i przyciągnąć czytelników. Co najważniejsze, w „antybaśniach” („baśniach postmodernistycznych”) utrwalony w baśniach tradycyjny system wartości najczęściej ulega spłyceciu a nierzadko całkowitej negacji. W związku z tym, zamiast z kontynuacją tradycji gatunku baśni w utworach Aleksandra Kabakowa i Tatiany Tołstoj mamy raczej do czynienia z umyślną jego dekonstrukcją.

Bajka satyryczna, a w szczególności współczesna bajka satyryczno-polityczna przełomu XX i XXI wieku, podobnie jak w poprzednich epokach historycznych pozostaje sposobem manifestowania niezadowolenia wobec władzy i ustroju społecznego. Wszyscy wspomniani w drugiej części autorzy – Dmitrij Bykow, Władimir Tuczko oraz Władimir Wojnowicz mogą uchodzić za kontestatorów, a sprzeciw wyrażają przy pomocy słowa publikowanego w formie książkowej, gazetowej czy w internecie. Nie pozostają obojętni na problemy kraju, są wrażliwi na nierówności społeczne, wychwytyją absurdy życia codziennego. Fakt ten stanowi o bliskim związku pomiędzy współczesnymi reprezentacjami satyrycznej bajki literackiej a jej ludowym pierwowzorem – bajką obyczajową. Antypaństwowość, sprzeciw wobec systemu

ma swoje źródło w karnawałowym charakterze ludowej bajki obyczajowej, odznaczającej się estetyką powagi-śmiechu, błazenadą, krytyką kultury oficjalnej.

Analiza utworów Bykowa, Wojnowicza oraz Tuczkowa pozwala na wysnucie wniosków na temat ewolucji współczesnej bajki satyrycznej. Zachowuje ona nadrzędne cechy gatunkowe przypisywane ludowej bajce obyczajowej, czyli nieprawdopodobieństwo opisywanych zdarzeń, świat przedstawiony i bohaterów zaczerpniętych ze świata realnego oraz komizm. Śmiech we współczesnej bajce podobnie pełni funkcję demaskacyjną, lecz przybiera ostrzejszą formę – kpiny, szyderstwa, sarkazmu. Wciąż ma jednak za zadanie negować rzeczywistość i diagnozować problemy społeczne. Wraz ze zmianą gustów estetycznych adresatów bajek zmieniają się także środki artystyczne (techniki ironiczne, aluzje, kalambury językowe) oraz formy obrazowania. Współczesne bajki satyryczne nie stronią od obrazów przemocy, seksu oraz okrucieństwa, język bajek jest dosadny, u niektórych autorów wulgarny, a krytyka bezkompromisowa. Literacka bajka satyryczna wzbogacona została o cechy literatury postmodernistycznej. Synkretyzm gatunkowy polega już nie tylko na wplataniu w tekst głównych fragmentów w innym gatunku (piosenka, wiersz, list, reklama, tekst urzędowy itp.), ale również na zacieraniu się granic pomiędzy różnymi gatunkami bajkowymi (bajka satyryczna i baśń, bajka satyryczna i opowieść grozy, bajka satyryczna i nowela, bajka satyryczna i *political fiction*, bajka satyryczna i anegdota itd.). Na każdym poziomie tekstu toczy się intertekstualna gra z czytelnikiem oparta na wykorzystywaniu schematów myślowych, odwołująca się do wiedzy czytelnika o kulturze, historii i literaturze. Ważną cechą współczesnej bajki satyrycznej jest jej obecność w miejskim i internetowym folklorze, ze względu na swoje właściwości (połączenie śmiechu i funkcji utylitarnych) okazuje się być gatunkiem wciąż funkcjonalnym, toteż pozostaje ulubioną formą kontestacji.

Współczesna rosyjska bajka zwierzęca reprezentowana w niniejszej publikacji przez *Дикие животные сказки* Ludmiły Pietruszewskiej, *Истории про зверей и людей* Ludmiły Ulickiej i *Сказки не про людей* Andrieja Stiepanowa wydaje się być najbliższa spośród badanych podgatunków bajki ludowemu pierwowzorowi – eposowi zwierzęcemu. Po okresie infantylizacji gatunku bajki zwierzęcej, która została zaszufładowana na długie lata jako gatunek literatury dla dzieci, następuje renesans tej formy literackiej w obszarze literatury pięknej skierowanej także do dorosłych. Autorzy świadomie wykorzystują potencjał zwierzęcej symboliki i w jej kontekście podejmują ważne tematy społeczne i filozoficzne. Komizm pozostaje dominującym środkiem wyrazu we współczesnej bajce zwierzęcej, chociaż często przybiera formę ironii lub satyry. W zredukowanej formie, ale wciąż obecne są we współczesnych tekstach motywy oszustwa i spotkania, jednakże konflikt między bohaterami opiera się nie tyle na kontraście cech (słaby-silny), charakterów (chytry-dobroduszny) czy stanów (władza-poddany, biedny-bogaty), co rozgrywa się w obszarze światopoglądu i etyki.

Natomiast zmiany zachodzące w obrębie gatunku bajki zwierzęcej uwidocznione podczas analizy tekstów rosyjskich pisarzy zmierną w kierunku uelastycznienia granic gatunkowych oraz, co należy podkreślić – dekonwencjonalizacji znaczenia symboli zwierzęcych, które zostają wypełnione nową treścią. Znamienne, że autorzy odchodzą od prostych alegorii utrwalonych w kanonie bajki ezopowej. Prezentują znacznie większą swobodę w wyborze środków estetycznych (satyra, liryzm, tragizm, patos, groteska itd.) i artystycznych. Zarówno Ludmiła Ulicka, Ludmiła Pietruszewska, jak i Andriej Stiepanow podkreślają walory literackie tekstu. Rezygnują ze schematyzmu fabuły swoistego zwierzęcej bajce ludowej czy ezopowej, utwory wzbogacają o aluzje, autocytyaty itd. Kładą przy tym silny nacisk na piękno języka literackiego, wykorzystując możliwości eksperymentowania. Z kolei analiza powieści *Священная книга оборотня* Wiktora Pielewina ukazuje możliwości eksperymentowania z „pamięcią gatunku” bajki. Wykorzystane

przez pisarza postmodernistę figury lisicy i wilka wyposażone zostały w tak bogaty wachlarz znaczeń bajkowych, mitologicznych i filozoficznych, iż w rezultacie stają się symbolem semantycznie pustym, który czytelnik może napełnić wedle uznania dowolną treścią. Wiktor Pielewin czyni ze zwierzęcej symboliki element intelektualnej gry z czytelnikiem, ośmieszając i w jakimś stopniu również deprecjonując tradycję gatunkową, na jaką się powołuje.

Poczynione przeze mnie spostrzeżenia nie wyczerpują tematu współczesnej bajki literackiej w Rosji. Nie sposób przeanalizować w ramach jednej publikacji tak bogatego oraz różnorodnego materiału, jakiego dostarczyli współcześni pisarze odwołując się do tego gatunku. Niezbadanym jak dotąd obszarem pozostaje współczesna poezja i jej związki z tradycją bajki literackiej czy rosyjskim folklorem. Poza polem moich zainteresowań znalazł się również dramat. Z kolei wyodrębnienie „antybajki” lub „bajki postmodernistycznej” pociąga za sobą szereg pytań na czele z tym, czy faktycznie mamy do czynienia z nowym gatunkiem, który wyewoluował z bajki? Inną kwestią godną zbadania pozostaje opis samego zjawiska renesansu bajki w Rosji. Jak długo potrwa „moda” na bajkę? Co będzie znamionowało jej koniec? Szerokie pole badawcze rozpościera się przed badającymi współczesny folklor miejski i jego literackie manifestacje. Bajka pozostaje jednym z najbardziej znaczących gatunków neofolkloru. Tymczasem na dogłębne rozpatrzenie czeka także problem odseparowania bądź włączenia współczesnej bajki literackiej w obszar literatury dziecięcej. Te i wiele innych pytań potwierdzają jedynie konieczność prowadzenia dalszych badań nad współczesną bajką rosyjską.

## 8. Bibliografia

### LITERATURA ŹRÓDŁOWA (PODMIOTOWA)

- Быков Д., *Как Путин стал президентом США. Новые русские сказки*, СПб 2005.  
Бялко А., *Сказки женского леса*, Москва 2003.  
Вишневецкая М., *Кащей и Ягда, или небесные яблоки*, Москва 2004.  
Войнович В., *Сказки для взрослых*, Москва 1997.  
Кабаков А., *Московские сказки*, Москва 2005.  
Пелевин В., *Священная книга оборотня*, Москва 2008.  
Петрушевская Л., *Дикие животные сказки. Морские помойные рассказы. Пуськи Бятые*, Санкт-Петербург 2008.  
Степанов А., *Сказки не про людей*, Москва 2010.  
Толстая Т., *Кысь*, Москва 2000.  
Тучков В., *Поющие в интернете. Сказки для взрослых*, Москва 2002.  
Улицкая Л., *Истории про зверей и людей*, Москва 2006.

### LITERATURA PRZEDMIOTOWA W JĘZYKU ROSYJSKIM

- Абдуллаев Е., *Детский проект Людмилы Улицкой*, „Вопросы литературы” 2007, nr 6.  
Александров В., *Кто придумал футбол или Гарри Поттер в школе и дома*, [w:] В. Губайловский, В. Александров, И. Роднянская, *Гарри Поттер на мировой сцене*, „Новый мир” 2007, nr 7.  
Аммосов Ю., *Поттер must die. Детская книга была эпосом, а эпос обернулся трагедией*, „Вопросы литературы” 2005, nr 4.  
Аникин В., *Русская народная сказка: Пособие для учителя*, Москва 1959.  
Аникин В., *Устное русское народное творчество*, Москва 2001.  
Афанасьев А., *Народные русские сказки А.Н. Афанасьева в трех томах*, Москва 1957-1958.  
Басинский П., *Ключ на старт*, [w:] *Литературные «нулевые»: место жительства и работы. Круглый стол. Главные тенденции, события, книги и имена первого десятилетия*, „Дружба народов” 2011, nr 1.  
Бахтин М., *Собрание сочинений в 5 томах*, Москва 1997.  
Бахтина В., *Эстетическая функция народной фантастики. Наблюдения над русской народной сказкой о животных*, Издательство Саратовского Университета, 1972.  
Берегулева-Дмитриева Т., *Чувство таинственной жизни*, [w:] *Сказка серебряного века*, red. Т. Берегулева-Дмитриева, Москва 1994.  
Богуславская О., *Борис Акунин. Детская книга; Марина Вишневецкая. Кащей и Ягда, или Небесные яблоки; Людмила Улицкая. История о старике Кулебякине, плаксивой кобыле Миле и жеребенке Равкине. История про кота Игнасия, трубочиста Федю и Одинокую Мышь*, „Знамя” 2005, nr 10.  
Боярский Ю., *Литературные коллажи*, Москва 1996.  
Быков Д., *Карамзин с автоматом. Дмитрий Быков к 75-летию Людмилы Петрушевской*, „Коммерсант” 24.05.2013.  
Бриллиант С., *И. А. Крылов. Его жизнь и литературная деятельность*, СПб 1901.  
Вагутина А., *Постмодернистский образ насекомого как квинтэссенция „высокого” и „низкого”*; *Д. Пригов, В. Пелевин, Л. Петрушевская*, „Вестник Нижегородского университета” 2014, nr 2.  
Войнович В., *Из русской литературы я не уезжал никуда*, интервью вела Татьяна Бек, „Вопросы литературы” 1991, nr 2.  
Генис А., *Беседа десятая. Поле Чудес: Виктор Пелевин*, „Звезда” 1997, nr 12.  
Генис А., *Чудеса в решете. „Гарри Поттер” для взрослых*, „Иностранная литература” 2006, nr 1.  
Герасимов Н., Шадронов В., *Татьяна Толстая схватится с Людмилой Улицкой в борьбе за Букиеровскую премию*, „Комсомольская правда”, 10.10.2001.  
Громова М., *Русская современная драматургия*, Москва 2003.

- Губайловский В., *Чужое детство*, [w:] Вю Губайловский, Вю Александров, И. Роднянская, *Гарри Поттер на мировой сцене*, „Новый мир” 2007, nr 7.
- Гусев Н., *Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год*, Москва 1983.
- Давыдова Т., *Форма вторичной условности в романе Т. Н. Толстой „Кысь”*, [w:] *Русская фантастика на перекрестке эпох и культур*, ред. Е. Ковтун, В. Пищенко, А. Ройфе, А. Ройфе, Москва 2007.
- Даль В., *Толковый словарь живого великорусского языка*, t. 1-4, Москва 1978.
- Елисеев Н., *Т. Толстая «Кысь»*, „Новая русская книга” 2001, nr 6.
- Елисеев Н., *Книжная полка Никиты Елисеева*, „Новый мир” 2002, nr 8.
- Ермеева С., *О множественности миров*, „НЛЮ” 2003, nr 64.
- Злыднева Н. *Инсектный код русской культуры XX века*, [w:] *Абсурд и вокруг*, ред. Ольга Буренина, Москва 2004.
- Иванова Н., *И птицу паулин изрубить на каклеты*, „Знамя” 2001, nr 3.
- Иванова Н., *Ultra-fiction, или Фантастические возможности русской словесности*, „Знамя” 2006, nr 11.
- Иванова Н., *Слезы и смех Владимира Войновича*, [w:] *Владимир Войнович, серия „Антология сатиры и юмора России XX века”*, Москва 2002.
- Иванова Н., *Ускользящая современность. Русская литература XX-XXI веков: от “внекомплектной” к постсоветской, а теперь и всемирной*, „Вопросы литературы” 2007, nr 3.
- Кабаков А., *Между фантазмагорией а бытописанием*, интервью вела Т. Соловьева, [w:] „Вопросы литературы” 2012, nr 2.
- Калашникова О., *Русский роман 1760-1770-х годов*, Днепропетровск 1991.
- Капинос Е., *Литературная муха Л. Петрушевской в притче о празднике и его завершении*, „Критика и семиотика” 2009, nr 13.
- Ковалевская С., *Воспоминания. Повести*, Москва 1986.
- Ковтун Е., *Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века)*, Москва 1999.
- Ковтун Е., *Художественный вымысел в литературе XX века*, Москва 2008.
- Козлов В., *Н. Л. Лейдерман. Теория жанра*, „Вопросы литературы” 2012, nr 2.
- Кокшенева К., *Революция низких смыслов. О современной русской прозе*, Москва 2001.
- Костюхин Е., *Типы и формы животного эпоса*, Москва 1987.
- Кошелева А., Монгуш Е., *Проза Людмилы Петрушевской: содержательно-эстетический дискурс*, „Мир науки, культуры, образования” 2013, nr 3.
- Кронгауз М., *На фоне Путина...*, „Новый мир” 2005, nr 11.
- Kudřavceva Malenová E., *Литературная сказка в индивидуальном стиле Геннадия Цыферова*, Brno 2017.
- Кукулин И., *«Тенёта-98»: не конкурс, а фестиваль*, „TextOnly” 1999, nr 2.
- Курский А., *Владимир Тучков. Смерть приходит по Интернету. Описание девяти незаконных преступлений, которые были тайно совершены в домах новых русских банкиров*, „Волга” 1999, nr 2.
- Кутлемина И., *Опыт прочтения сказок Л. Петрушевской в контексте ее творчества*, [w:] *Классика и современность*, Архангельск 1999.
- Лебедушкина О., *Бегство от нельзя*, „Дружба народов” 2008, nr 2.
- Лебедушкина О., *Шехерезада еще жива, пока...*, „Дружба народов” 2007, nr 3.
- Лебедушкина О., *Про людей и нелюдей*, „Дружба народов” 2006, nr 1.
- Лебедушкина О., *Время сказок*, „Первое сентября” 2006, nr 23.
- Лебедушкина О., *Время тихих мятежников*, [w:] *Литературные «нулевые»: место жительства и работы. Круглый стол. Главные тенденции, события, книги и имена первого десятилетия*, „Дружба народов” 2011, nr 1.
- Лейдерман Н., *Теория жанра. Исследования и разборы*, Екатеринбург 2010.
- Лейдерман Н., *Драма самоотречения. Юрий Олешиа и его роман „Зависть”*, „Ураль” 2008, nr 12.



- Лейдерман Н., Липовецкий М., *Современная русская литература 1950-1990-е годы*, т. 1 и 2, Москва 2006.
- Липовецкий М., *СКАЗКОВЛАСТЬ: „Тараканище” Сталина*, НЛЮ 2000, nr 45.
- Липовецкий М., *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской литературе 1920-2000-х годов*, Москва 2008.
- Липовецкий М., *Поэтика литературной сказки: (На материале рус. лит. 1920-1980-х гг.)*, Изд-во Урал. Ун-та, Свердловск 1992.
- Липовецкий М., *Расстранные стратегии, или Метаморфозы “чернухи”*, „Новый мир” 1999, nr 11.
- Липовецкий М., *Трагедия и мало ли что еще*, „Новый мир” 1994, nr 10.
- Лихачев Д., *Взаимодействие литературы и фольклора. Исторические песни: [Русская литература XVII в.]*, [w:] *История всемирной литературы: в 9 т.*, т. 4, Москва 1987.
- Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов*, ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина., В. Львова-Рогаченского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринскрно, Москва 1925.
- Лупанова И., *Современная литературная сказка и ее критики. Заметки фольклориста*, „Проблемы детской литературы”, Петрозаводск 1981.
- Малэк Э., *Русская литературная сказка. Материалы к спецкурсу*, Лодзь 2010.
- Маркова Т., *Поэтика сказок Л. Петрушевской*, [w:] *Русская литература: национальное развитие и региональные особенности*, Екатеринбург 2001, cz. 2.
- Маркова Т., *„Дикие животные сказки” Людмилы Петрушевской*, Вестник Томского государственного университета 2014, nr 11.
- Мехралиева Г., *Басня в сказочном мире Людмилы Петрушевской*, [w:] *Ученые записки Петрозаводского государственного университета*, серия „Общественные и гуманитарные науки”, 2012, nr 1.
- Мелетинский Е., *Поэтика мифа*, Москва 1976.
- Мелетинский Е., *Сказка-анекдот в системе фольклорных жанров*, [w:] *Жанры словесного фольклора: Анекдот. Учебный материал по теории литературы*, Таллин 1989.
- Минералова И. Г., *Детская литература*, Владос, Москва 2000.
- Молданов Е., *Не сказка про Андрея Степанова*, „Литературная Россия”, nr 42, 23.10.2009.
- Немзер А., *Азбука как азбука*, [w:] *tegoż, Замечательное десятилетие русской литературы*, Москва-Захаров 2003.
- Никифоров А., *Русская детская сказка драматического жанра*, Сказочная комиссия в 1927 году, Ленинград 1928
- Никифоров А., *Русские народные сказки*, Москва-Ленинград 1930.
- Никифоров А., *Сказка и сказочник*, ред. Е. А. Костюхин, Москва 2008.
- Овчинникова Л., *Литературная сказка XX века. Мир-герой-автор*, Южно-Сахалинск 2000.
- Овчинникова Л., *Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика*, Москва 2003.
- Орлицкая А., *Плохого не посоветует. (Андрей Степанов)*, „Октябрь”, 2001, nr 6.
- Охняк М., *Прецедентное высказывание как фактор осложняющий процесс перевода („Девятый сон Веры Павловны” Виктора Пелевина по-польски)*, „Przegląd Rusycystyczny”, nr 2 (203).
- Петровский М., *Книги нашего детства*, Санкт-Петербург 2006.
- Петрушевская Л., *Девятый том*, Москва 2003.
- Петрушевская Л., *Маленькая девочка из Метрополия*, Санкт-Петербург 2008.
- Поддубнова Ю., *Метажанры в русской литературе 1920-начала 1940-х годов (Коммунистическая агография и аллегория «европейская» сказка-аллегория)*, Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, Урал. гос.ун-т им. А.М. Горького Екатеринбург 2005.
- Померанцева Е., *Русская народная сказка*, Москва 1963.
- Пономарева Е., *Несказочные сказки Александра Кабакова*, „Уральский филологический вестник” 2014, nr 4.
- Пропп В., *Морфология сказки*, Ленинград 1928.
- Пропп В., *Русская сказка*, Ленинград 1984.
- Пропп В., *Русская сказка. Собрание трудов В. Я. Проппа*, ред. Ю. Рассказов, Москва 2000.
- Пропп В., *Исторические корни волшебной сказки*, Лабиринт, Москва 1998.

- Прохорова Т., *Расширение возможностей как авторская стратегия. Людмила Петрушевская*, „Вопросы литературы” 2009, nr 3.
- Пустовая В., *Свято и тать*, „Новый мир” 2009, nr 3.
- Риц Е., *Полный приход соборности. Ольга Лукас, Андрей Степанов. Эликсир князя Собакина*, „Октябрь” 2012, nr 1.
- Рубенштейн Л., *Своеволие и его последствия*, „Итоги” 2000, nr 4.
- Рыгова Т., Щинкова Е., *Проблемы исследования мифологизма и сюжета мифа как элемента сюжетной структуры в русской прозе конца XX – начала XXI вв.*, „Вестник Томского Государственного Университета” 2012, nr 4.
- Роман ли то, что я пишу? Отчет о Букеровской конференции*, „Вопросы литературы” 2005, nr 3.
- Салтыков-Щедрин М., *Сказки*, Москва 1976.
- Синявский А., *Очерк русской народной веры*, Москва 2001.
- Сказки современных воронежских писателей «Заколдованное слово»*, ред. А. Бондарев, Воронеж 2010.
- Скоропанова И., *Русская постмодернистская литература. Учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов*, Москва 1999.
- Соколовы Б. и Ю., *Сказки и песни Белозерского края*, Москва 1915.
- Сонькин В., *“Гарри Поттер” как феномен мировой литературы*, „Иностранная литература” 2009, nr 7.
- Степанов Ю., *Константы. Словарь русской культуры*, Москва 1997.
- Сухих И., *Русская литература. XIX век. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин (1826-1889)*, „Звезда” 2007, nr 9.
- Сухих И., *Сказки пишут для умных. А. Степанов „Сказки не про людей”*, „Нева” 2008, nr 6.
- Сюлькова Н., *Жанровое своеобразие современной русской литературной сказки: (На материале творчества Б.В. Шергина и С.Г. Писахова)*, wyd. Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, Москва 1998.
- Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка*, Leningrad 1979.
- Тиманова О., *Мифопоэтические контексты «волишебной повести» Антония Погорельского „Черная курица, или Подземные жители”*, [w:] „Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина”, СПб 2008, nr 4 (16).
- Тихомирова А., *Жанровые особенности философской сказки в литературе второй половины XX и начала XXI века. Автореферат диссертации*, Ярославль 2011.
- Трубецкой Е., *Иное царство и его искатели в русской народной сказке*, Москва, (bez toku).
- Фрумкин Ф., *Психология и философия фантастики*, Москва 2004.
- Хеллман, Б. *Сказка и быль: История русской детской литературы*, пер. с английского О. Бухина, Новое литературное обозрение, Москва 2016.
- Чанцев А., *Агасфер возвращается. Александр Кабаков „Московские сказки”*, „Октябрь” 2005, nr 9.
- Чернышева Т., *Природа фантастики*, Иркутск 1984.
- Чуковский К., *Образцы футуролитературы*, [w:] Чуковский К., *Собрание сочинений*, t. 6, Москва 1969.
- Чупринин С., *Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям*, Москва 2007.
- Чупринин С., *Еще раз к вопросу о картографии вымысла*, „Знамя” 2006, nr 11.
- Шенкман Я., *Город имени идоита*, „Независимая газета” 01.09.2005.
- Шенкман Я., *О нас любимых на сон грядущий*, „Независимая газета” 08.09.2005.
- Шкловский В., *Искусство как прием*, [w:] *От формализма к структурализму. Проблемы теории литературы*, оргас. Cz. Andruszko, Poznań 1995.
- Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона* (в 86 томах с иллюстрациями и дополнительными материалами), С.-Петербургъ 1890-1907.
- Эпштейн М., *Знак пробела: О будущем гуманитарных наук*, Москва 2004.
- Эткинд Е., *“Маленькая свобода”. Послесловие. Маленькая свобода. Двадцать пять немецких поэтов за пять веков. В переводах Ефима Эткинда. Обратная антология*, Санкт-Петербург 1998.
- Юдин Ю., *Дурак, шут, вор и черт. Исторические корни волишебной сказки*, Москва 2006.

## LITERATURA PRZEDMIOTOWA W JEZYKU POLSKIM I ANGIELSKIM

- Aage Hansen-Löve A., *Мыш русские, литературные*, [w:] *Studia Litteraria Polono-Slavice*, 4. *Utopia czystości i góry śmieci*, Warszawa, 1999.
- Abramowska J., *Polska bajka ezopowa*, Poznań 1991.
- Bacchilega C., *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1997.
- Bachtin M., *Dialog, język, literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.
- Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go*, tłum. A. i A. Goreniowie, Warszawa 1975.
- Bak K., *Todorov and after: kilka refleksji o współczesnych badaniach nad fantastyką*, [w:] *Horyzonty wyobraźni. Fantazja i fantastyczność we współczesnej kulturze*, red. D. Zając, J. Komhauser, Kraków 2012.
- Balbus S., „Zagłada gatunków”, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Balbus S., *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2002.
- Balcerzan E., *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6(59).
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997.
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. D. Danek, Warszawa 2010.
- Bolecki W., *O gatunkach to i owo*, [w:] „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Booth W.C., *Literary Understanding. The Power and Limits of Pluralism*, University of Chicago Press, Chicago 1979.
- Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927.
- Burzyńska A., Markowski M., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
- Carter A., *Czarna Wenus*, tłum. i wstęp A. Ambros, Warszawa: Czytelnik 1995.
- Cieślakowski J., *Literatura osobna*, seria „Teoria i krytyka literatury dla dzieci i młodzieży”, t. 3, Warszawa 1985.
- Cohen P., *The Phenomenology of Harry, or the Critique of Pure Potter*, „The New York Times” 19.07.2003.
- Dudek A., *Władimira Wojnowicz odkrywanie zamysłu, czyli „życie jakie jest”*, [w:] *Realiści i postmoderniści*, pod red. L. Suchanka, Kraków 1997.
- Eliade M., *Historia mitów i wierzeń religijnych*, tłum. S. Tokarski, t. 2, Warszawa 1994.
- Encyklopedia popularna PWN*, Warszawa 2007.
- Figes O., *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*, tłum. W. Jeżewski, Warszawa 2002.
- Frye N., *Mit: fikcja i przemieszczenie*, tłum. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 2.
- Genologia polska. Wybór tekstów*, oprac. E. Miodońska-Brooks, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1983.
- Gieysztor A., *Mitologia Słowian*, Warszawa 1986.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1975.
- Głowiński M., *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, oprac. E. Miodońska-Brooks, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1983.
- Górski K., *Zwierzę jako symbol literacki*, [w:] tegoż, *Z historii i teorii literatury*, seria trzecia, Wrocław 1971.
- Goscilo H., *The Explosive World of Tatyana N. Tolstaya's fiction*, New York 1996.
- Grajewski W., *Maszyny dialogowe. Szkice teoretycznoliterackie*, Kraków 2003.
- Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 2007.
- Hubicka I., *Proza Ludmiły Pietruszewskiej lat 1985-1995. Z zagadnień poetyki*, Kielce 2003.
- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2006.
- Jastrzębska K., *Sztuka uważności. Problemy pisarstwa Anatolija Kima*, Kraków 2011.
- Kadykało A., *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*, Kraków 2014.
- Kasjan J.M., *Maxa Luthego koncepcja bajki*, „Literatura Ludowa” 1992, nr 4-5.
- Kołąkowski L., *Bajki różne. Opowieści biblijne, Rozmowy z diabłem*, Warszawa 1990.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, wyd. IV, Kraków 1991.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kostecka W., *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa 2014.
- Kozłowska H., *Can „Harry Potter” change the world?*, „The New York Times” 17.09.2014.

- Krzyżanowski J., *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1 i 2, Warszawa 1947.
- Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997.
- Kuliczowska K., *Fantastyka i metafora*, [w:] *Baśń i dziecko*, oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978.
- Kwiek J., *Baśniowość w kulturze mediów elektronicznych*, [w:] *Kulturowe konteksty baśni. Tom 2. W poszukiwaniu straconego królestwa*, Poznań 2006.
- Lem S., *Fantastyka i futurologia*, t. 1, Kraków 1970.
- Leszczyński G., *Wielkie małe książki. Lektury dzieci i nie tylko*, Poznań 2015.
- Ługowska J., *Człowiek i zwierzę w bajce zwierzęcej, magicznej i legendach o życiu świętych*, [w:] *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, pod red. V. Wróblewskiej, A. Mianeckiego, Toruń 2011.
- Ługowska J., *Baśń jako wprowadzenie do myślenia aksjologicznego*, [w:] *Kulturowe konteksty baśni. Tom 2. W poszukiwaniu straconego królestwa*, pod red. G. Leszczyńskiego, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2006.
- Ługowska J., *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, „Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, nr 214, Wrocław 1981.
- Massie S., *Land of the Firebird: The Beauty of Old Russia*, Hearttree Press 1980.
- Matt von P., *Intryga. Teoria i praktyka podstępu w literaturze*, tłum. I. Sellmer, A. Żychliński, Warszawa 2009.
- Matywiecki P., *Baśń jako marzenie o sensie literatury. (Pomysły do dalszego rozwinięcia)*, [w:] *Kulturowe konteksty baśni. Tom 1. Rozigrana córka mitu*, pod. red. G. Leszczyńskiego, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2005.
- Miancki A., *Z polskich studiów nad ludową bajką zwierzęcą*, [w:] *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, pod red. V. Wróblewskiej, A. Mianeckiego, Toruń 2011.
- Mieletinski E., *Pochodzenie eposu bohaterskiego. Wczesne formy i archaiczne zabytki*, tłum. R. Rojek, Kraków 2009.
- Miller K., Cichocka T., *Bajki rozebrane*, Łódź 2008.
- Miller N.K., *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, tłum. K. Kłosińska, K. Kłosiński, 1986, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod. red. A. Burzyńskiej, M.P. Markowskiego, Kraków 2007.
- Mitologie świata. Słowianie*, red. G. Skibicka, Warszawa 2007.
- Nycz R., *Sylwy współczesne: Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.
- Ochniak M., *Słowa-klucze w prozie Andrieja Platonowa (aspekt interpretacyjny i translatologiczny)*, Collegium Collumbinum, Kraków 2013.
- Opacki I., *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1963, nr 4
- Orenstein C., *Little Red Riding Hood Uncloaked. Sex, Morality, and the Evolution of a Fairy Tale*, Nowy Jork: 2002.
- Papaj I., *Rytuály językowe w satyrze Władimira Wojnowicza*, Kraków 2008.
- Péju P., *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*, tłum. M. Pluta, Warszawa 2008.
- Propp W., *Historyczne korzenie bajki magicznej*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 2003.
- Propp W., *Morfologia bajki*, tłum. S. Balbus, [w:] „Pamiętnik Literacki” 1968.
- Propp W., *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.
- Propp W., *Nie tylko bajka*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 2000.
- Przebinda G., *Kyś, Tolstoj, Tatiana*, „Gazeta Wyborcza” 02.10.2004.
- Przebinda G., Smaga J., *Kto jest kim w Rosji po 1917 roku. Leksykon*, Kraków 2000.
- Przybyła W., *Kulturowa semantyka motywu zwierząt*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3.
- Rushdie S., *Ludzie, bez religii byłoby wam lepiej!*, rozm. przepr. M. Rachid Chehab, „Książki” 2015, nr 5.
- Sapkowski A., *Andrzej Sapkowski*, rozm. przepr. D. Subbotko, „Książki” 2015, nr 3.
- Serafin E., *Figura gracza w bajce zwierzęcej*, [w:] *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, pod red. V. Wróblewskiej, A. Mianeckiego, Toruń 2011.
- Skotnicka A., *Model prozy innej*, Wrocław 2001.

- Skotnicka A., *Образ «нового русского» в современной прозе*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, t. 8: Pieniądz, red. Ł. Skotnicka i in., Wrocław 2009.
- Skubaczewska-Pniewska A., *Teoria karnawalizacji literatury Michaiła Bachtina*, [w:] *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2011.
- Skwarczyńska S., *Wstęp do nauki o literaturze*, t. III, Warszawa 1965.
- Słownik filozofii*, red. A. Aduszkiewicz, Warszawa 2004.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Kraków – Warszawa – Wrocław 2002.
- Supa W., *W kręgu satyry postmodernistycznej „Palisandria” Saszy Sokołowa*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, t. IV, Białystok 2000.
- Syska K., *Zapotrzebowanie na zwyczajność (szkic o prozie Ludmiły Ulickiej)*, „Nowa Europa Wschodnia” 2013, nr 6.
- Syska K., *O neosentymentalnych tendencjach we współczesnej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2015.
- Szyjewski A., *Religia Słowian*, Kraków 2004.
- Todorov T., *O pochodzeniu gatunków*, tłum. A. Labuda, [w:] *Studia z teorii literatury*, seria 2, red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1988.
- Tolkien J.R.R., *Potwory i krytycy*, tłum. R. Stiller, Kraków 2010.
- Trębicki G., *Kulturowe taksonomie literatury niemimetycznej*, [w:] *Zagadnienia rodzajów literackich*, Łódź 2011.
- Tubilewicz J., *Mitologia Japonii*, Warszawa 1986.
- Tymieniecka-Suchanek J., *Literatura rosyjska wobec upodmiotowienia zwierząt. W kręgu zagadnień ekofilozoficznych*, Katowice 2013.
- Ulicka D., *Wstęp*, [w:] W. Propp, *Nie tylko bajka*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 2000.
- Wądołny-Tatar K., *Bajka Wiedemannowska (?)*, [w:] *Bajka zwierzęca w tradycji ludoietruszewskiej*, Kraków 2007.
- Waksmund R., *Baśń sponiewierana. (Kartka z dziejów gatunku)*, [w:] *Kulturowe konteksty baśni*, t. 1. *Rozigrana córka mitu*, red. G. Leszczyński, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2005.
- Waszkielewicz H., *Być stwórcą świata własnego. Szkice o współczesnej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2015.
- Waszkielewicz H., *Чернушная и прекрасная. Twórczość Ludmiły P, Bajka Wiedemannowska (?)*, [w:] *Bajka zwierzęca w tradycji ludoietruszewskiej*, Kraków 2007.
- Wielka księga bajek greckich. Ezop i inni*, tłum. i oprac. M. Wojciechowski, Kraków 2006.
- Wójcicka M., *Struktura tekstu bajki zwierzęcej*, [w:] *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, pod red. V. Wróblewskiej, A. Mianeckiego, Toruń 2011.
- Wołodźko-Butkiewicz A., *Między literaturą elitarną a popularną (Ironiczna proza Władimira Tućkowa)*, [w:] *Dawni i nowi. Szkice o literaturze rosyjskiej*, Warszawa 2004.
- Woźniak A., *Uhuda i cud. W świecie sztuki Andrieja Siniawskiego – Abrama Terca*, Lublin 2004.
- Wróblewska V., *Humoreski ludowe w świetle karnawalizacji literatury*, [w:] *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2011.
- Wróblewska V., *Ludowa bajka nowelistyczna. Źródła-wątki-konwencje*, Toruń 2007.
- Wróblewska V., *Od potworów do znaków pustych. Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Toruń 2014.
- Wróblewska V., *Okrucieństwo w ludowej bajce zwierzęcej*, [w:] *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, pod red. V. Wróblewskiej, A. Mianeckiego, Toruń 2011.
- Wróblewska V., *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003.
- Wysłouch S., *Ruchome granice literatury*, [w:] *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, pod red. S. Wysłouch, B. Przymuszały, Warszawa 2009.
- Zawalska I., *Współczesne rosyjskie badania literackie o fantasy i fantastyczności*, [w:] *Horyzonty wyobraźni. Fantazja i fantastyczność we współczesnej kulturze*, pod red. J. Kornhausera, D. Zajęc, Kraków 2012.
- Zipes J., *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of Genre*, Princeton 2012.
- Zipes J., *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford 2000.
- Zywert A., *Bajkowy świat Władimira Wojnowicza*, [w:] *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XI-XXI wieku*, pod red. I. Rzepnikowskiej, Toruń 2009.
- Zywert A., *Pisarstwo Władimira Wojnowicza*, Poznań 2012.

## ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Inne bajki* wystawa: <http://biurofestiwalowe.pl/wystawy/inne-bajki.html> (10.10.2015).
- Wywiad z Tatianą Tołstoj. Rozmowę przeprowadziła Anna Żebrowska dla tygodnika „Wysokie Obcasy”. Źródło internetowe: <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,2665194.html> (10.10.2015).
- Wywiad z Wiktoorem Pielewinem: Пелевин В., «Несколько раз мне мерещилось, будто я стучу по клавишам лисьими лапами», rozmowę przeprowadziła Нагалья Кочеткова, „Известия”, 16.11.2004. Źródło internetowe: <http://izvestia.ru/news/296562> (14.05.2015).
- Антон Долин, *О первом издании «Сказок для идиотов»*, Радио Эхо Москвы, 2 мая 2000. Źródło internetowe: <http://www.echo.msk.ru/programs/books/1283/> (3.03.2015).
- Апокриф*. Źródło internetowe: <http://www.zoomby.ru/watch/16051-apokrif> (10.10.2015).
- Белкин А., *Воинствующий Войнович*. Źródło internetowe: <https://www.stihi.ru/2012/09/08/9367> (10.10.2015)
- Бражкина А., *Толстая, Татьяна Никитична*, [w:] „Энциклопедия Кругосвет”. Źródło internetowe: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/TOLSTAYA\\_TATYANA\\_NIKITICHNA.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/TOLSTAYA_TATYANA_NIKITICHNA.html) (17.05.2011).
- Владимирский В., *Граница между филологией а собственно литературой практически стерта*, 31.05.2012. Źródło internetowe: [http://krupaspb.ru/piterbook/fanclub/pb\\_fan\\_column.html?nn=168](http://krupaspb.ru/piterbook/fanclub/pb_fan_column.html?nn=168) (04.12.2014).
- Данилкин Л., *Как Путин стал президентом США*, „Афиша” 02.06.2005. Źródło internetowe: <https://www.afisha.ru/book/719/review/150701/> (10.10.2015)
- Данилкин Л., *Рецензия на Кысь Татьяны Толстой*, „Афиша”. Źródło internetowe: <http://www.guelman.ru/slava/kis/danilkin.htm> (17.05.2011).
- Кротова Н., *Как убить Коцея бессмертного? (культурно-мифологическое значение атрибутов смерти сказочного персонажа)*. Źródło internetowe: <http://www.ruthenia.ru/folklore/krotova2.htm> (10.10.2015).
- Лихина Н., *«Звериные» образы в современной русской литературе*, Научно-популярный портал ученых БФУ им. И. Канга. Źródło internetowe: <http://www.intellika.info/publications/255/> (12.10.2014).
- Мякишев Е., *Андрей Степанов "Сказки не про людей"*. Źródło internetowe: [http://www.natsbest.ru/myakishev10\\_stepanov.htm](http://www.natsbest.ru/myakishev10_stepanov.htm) (04.12.2014).
- Орехов Д., *Андрей Степанов "Сказки не про людей"*. Źródło internetowe: [http://www.natsbest.ru/orekhov10\\_stepanov.htm](http://www.natsbest.ru/orekhov10_stepanov.htm) (04.12.2014).
- Петровицка И., *«Новая азбука». 1874-1875. «Русские книги для чтения»*. 1879. Źródło internetowe: <http://tolstoy.ru/creativity/journalismguide/70.php> (10.10.2015).
- Полонский В., *Сатира*, [w:] „Энциклопедия Кругосвет”. Źródło internetowe: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/SATIRA.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SATIRA.html) (13.05.2012).
- Полуночники. В гостях у Владимира Молчанова*. Źródło internetowe: <http://mir24.tv/video/4722241> (10.10.2015).
- Рубанова Н., *Сказки „THE BEST”*. Źródło internetowe: [http://www.natsbest.ru/rubanova10\\_stepanov.htm](http://www.natsbest.ru/rubanova10_stepanov.htm) (04.12.2014).
- Самуил Маршак, [w:] *Большая советская энциклопедия, 1926-1978*. Źródło internetowe: <http://bse.sci-lib.com/article074043.html> (12.10.2014).
- Сафронова Л., *Поэтика литературного сериала и проблема автора и героя на материале сериалов «Дикие животные сказки» и «Пуськи бятые»*, 14.02.2008. Źródło internetowe: [http://literary.ru/literary.ru/show\\_archives.phpsubaction=showfull&id=1202995247&archive=1203491495&start\\_from=&ucat=&category=1](http://literary.ru/literary.ru/show_archives.phpsubaction=showfull&id=1202995247&archive=1203491495&start_from=&ucat=&category=1) (10.10.2015).
- Сафронова Л., *Проблема автора и героя и жанр литературной сказки (на материале сказки Л. Петрушевской „Жил-был будильник”*. Źródło internetowe: <http://newwave.at.ua/publ/1-1-0-47> (10.10.2008).
- Суслов А., *Темпос русской волиебной сказки*. Źródło internetowe: <http://www.teoria-practica.ru/-1-2013/culture/suslov.pdf> (15.03.2014).

- Толстой И., *«Перемещенное лицо». Владимир Войнович завершил эпопею о бравом солдате.*  
Źródło internetowe: <http://www.svoboda.org/content/article/405446.html> (10.10.2015).
- Хавчин А., *«Писать в рифму – значит гармонизировать мир». Заметки о Дмитрие Быкове. Страницы из рабочей тетради. Часть 71, „Relga”* Научно-культурологический журнал, nr 2, 15.02.2005. Źródło internetowe: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2981&level1=main&level2=articles> (10.10.2015).
- Шкурагова М., *Литературная сказка на рубеже XX-XXI вв.* Źródło internetowe: [https://pglu.ru/upload/iblock/143/uch\\_2011\\_iv\\_00032.pdf](https://pglu.ru/upload/iblock/143/uch_2011_iv_00032.pdf) (10.10.2015).
- Эпштейн М., *"Природа, мир, тайник вселенной..." Система пейзажных образов в русской поэзии,* Москва 1990. Źródło internetowe: <http://www.nvkz.kuzbass.net/dworecki/other/e/2/animals.htm> (04.12.2014).
- <http://encyklopediafantastyki.pl>.