

Magdalena Bednarek

Czar opowieści. Dylogie Catherynne M. Valente
oraz Salmana Rushdiego w kontekście
Księgi tysiąca i jednej nocy

Mówić dziś o baśniach tysiąca i jednej nocy, to jakby wywoływać zaklęte w czarodziejskiej lampie duchy. Wśród kłębow dymu mającą Aladyn, Ali-Baba, Sindbad Żeglarz, a także latający dywan, magiczne wrota Sezamu i lampa więżąca dżina. Śmiało można więc stwierdzić, że *Księga tysiąca i jednej nocy* (dalej: *Księga*), choć znana (a może właśnie dlatego), jest dzisiaj nieczytana: spośród setek wchodzących w jej skład wątków popularnych jest zaledwie kilka¹. Dziedzictwo *Księgi* nie ogranicza się jednak do tego, co przecho-
wuje frazeologia i kultura masowa. Porównanie tak różnych dzieł, jak dylogia Salmana Rushdiego (składają się na nią *Harun i morze opowieści* z 1990 r., przetłumaczony na polski w 1993 r., i *Luka i ogień życia* z 2010 r., polski przekład ukazał się w tym samym roku) oraz dwutomowe *Opowieści sieroty* Catherynne M. Valente (*W ogrodzie nocy* oraz *W miastach monet i korzeni*, 2006, polski przekład 2009) dobitnie dowodzi niewyczerpanego jeszcze bogactwa i różnorod-

1 Pomijam te fabuły, które już wcześniej pojedynczo zostały zaadaptowane przez literaturę europejską (np. w *Dekameronie* czy dramatach Szekspira) [Warner 2011: 20].

ności inspiracji tkwiących w tym arcydziele literatury światowej. Do *Księgi* wymienione powieści nawiązują przede wszystkim imionami postaci. Harun i Raszid Khalifa z powieści Rushdiego przywołują bohatera wielu opowieści *Księgi*, kalifa Haruna ar-Raszida, którego sława jako władcy oraz bohatera cyklu epickiego jest przyrównywana do tej, jaką na Zachodzie cieszy się Karol Wielki [Lewicki 1974: 41-42]. W *Opowieściach sieroty* występuje natomiast Dinarzad, a to jedno z imion, pod którymi znana jest siostra Szeherazady². Na tych łatwo uchwytnych, ale powierzchownych sygnałach nawiązania jednak się kończą.

Nic w tym jednak dziwnego, jeśli przypomnieć, że *Księga* niczym palimpsest skrywa pokłady blisko- i dalekowschodniej sztuki narracyjnej, mitologii, wiedzy i realiów. Dżiny zakłete w przedmiotach wskazują na egipskie korzenie wielu opowieści, duchy z życzliwości pomagające ludziom wywodzą się z kultury perskiej (ona też wywarła dominujący wpływ na recepcję wątków indyjskich – np. opowieści ramowej, na co wskazują perskie nazwy własne liczne w *Księdze*). Wyraźne są także wpływy greckie oraz żydowskie [zob. Lewicki 1974: 44-45; Zipes 2007: 56]. W kulturze zachodniej, gdzie *Księga* jest obecna od początku XVIII w., stanowi synonim skarbnicy magii i egzotyki. Choć poszczególne opowieści wchodzące w skład zbioru pochodzą z różnych kultur (hinduskiej, perskiej, indyjskiej, egipskiej, greckiej, babilońskiej), a całość, którą znamy, powstała w dużej mierze dzięki europejskiemu zainteresowaniu *Księgą*³, jest ona

- 2 Ta wersja imienia wywodzi się z katalogu Muhammada ibn Ishak ibn Abi Jakub an-Nadima z X w. [Lewicki, 1974: 14]. W Europie zdecydowanie bardziej rozpowszechnione jest imię Dunjazad, wywodzące się z edycji bulackiej *Księgi*. Jedyne pełne polskie tłumaczenie dzieła opiera się na tej samej redakcji tekstu co wydanie bulackie tzw. redakcji Zotenberga; stąd znamy Szeherazadę, Szachrijara i Dunjazadę [Lewicki 1974: 19-20, 30].
- 3 Antoine Galland włączył do cyklu wszystkie znane sobie opowieści wschodniego pochodzenia, także te, które do niego nie należały. Marina Warner [2011: 16] posuwa się nawet do stwierdzenia, że arabska wersja jednej z najbardziej znanych historii *Księgi*, tej o Aladynie, jest późniejsza niż tłumaczenie Gallanda i nosi ślady językowych zależności od wersji francuskiej. Rama Kabbani [2007: 26], przypominając, że *Księga* nie była ceniona w kulturze, w której pierwotnie funkcjonowała, zwraca z kolei uwagę na to, że doczekała się ona kanonicznej wersji arabskiej dopiero u schyłku XVIII w..

wciąż bijącym źródłem wyobrażeń o Wschodzie – jego przepychu, irracjonalności, zmysłowości czy krwiożerczości [por. Kabani 2007]. W związku z tym trudno odmówić racji Edwardowi Saidowi [2005: 29-31]⁴, który łączy jej popularność z narodzinami nowożytnego orientalizmu⁵ rozumianego z jednej strony jako ustanowienie ontologicznej różnicy między Zachodem a Wschodem, z drugiej zaś – jako sposób restrukturyzacji i dominacji tego pierwszego nad drugim wskutek wytwarzania wiedzy o nim. Kanonizacji oświeceniowych interpretacji cyklu, a także trafności rozpoznania Saida na temat dynamiki europejskiej recepcji *Księgi* dowodzi choćby disnejowski *Aladyn* z 1992 r., który – z racji propagowania krzywdzących stereotypów – spotkał się z poważną krytyką [Little 2008: 40-41].

Autorzy *Opowieści sieroty*, *Haruna i morza opowieści* oraz *Luki i Ognia życia* nawiązują do orientalizmu zbioru w dyskretny sposób poprzez detale świata przedstawionego (np. harem, stroje w *Opowieściach...*; turban u Rushdiego). Te jednak łatwo przeoczyć i w zasadzie ich rola ogranicza się do nawiązywania aluzyjnej łączności z hipotekstem. Zdecydowanie mocniej na orientalny charakter świata przedstawianego i narracji w trzech wymienionych powieściach wpływa ich styl. Valente wykorzystuje bardzo tradycyjne sposoby orientalizowania swojej powieści: z upodobaniem używa epitetów i porównań odnoszących się do kamieni i metali szlachetnych, rzadkich minerałów, kosztownych tkanin czy dzieł sztuki; wykorzystuje także odniesienia do przyrody ożywionej i nieożywionej. Choć część tych środków jest już skonwencjonalizowana lub archaiczna – i stąd tym łatwiej służy stylizacji egzotycznej [Głowiński 2000: 51-56] – to jednak poczucie nadmiaru wrażeń płynących z różnych zmysłów pozostaje bardzo silne. Takie wybory stylistyczne kreują też bardzo zmysłowy, odbierany multisensorycznie, pełen przepychu świat przedstawiony; jest on również płynny: sfera natury i kultury, ludzka i zwierzęca przenikają się w ciągu paralel i podobieństw, kreując świat, który można

4 Z tej perspektywy nie dziwi już brak zróżnicowania na kulturę hinduską i egipską [Said 2005: 75].

5 Galland, odkrywca i tłumacz *Księgi*, był przede wszystkim redaktorem *Bibliothèque orientale* Barthélmy'ego d'Herbelota [Said 2005: 109-114].

poznawać nie za pomocą rozumu, a myślenia magicznego⁶. Rushdie wydaje się bardziej wyrafinowany w orientalizowaniu powieści, z niezwykle natężeniem wykorzystuje bowiem brzmieniowe środki stylistyczne – co istotne w kontekście oralnego pochodzenia *Księgi* oraz formy rymowanej prozy, która w niej dominuje – w obu tomach paronomazja, instrumentacja, aliteracja, gry słów są bardzo liczne i w dużej mierze budują dowcip scen⁷. Elementy leksykalne języka hindustani w funkcji nazw własnych eksponują przesunięcie akcentu z repozytorium świata przedstawionego na język jako narzędzie orientalizacji – pojawia się książę Bolo ('mów') oraz księżniczka Batcīt ('trajkotać'), wróg nosi imię Khatam Śud ('całkiem skończony'), a państwa na księżycu Kahani ('opowiadam') to Gap ('plotka') i Ćup ('cichy')⁸.

Warto jednak na *Księżę* spojrzeć z innej perspektywy, fantastycznej, idąc tropem Mariny Warner. Badaczka, nie negując orientalistycznego aspektu zbioru, podjęła się znalezienia odpowiedzi na pytanie, dlaczego racjonalistyczne oświecenie tak bardzo upodobało sobie to dzieło, że zdominowało ono niemal na pół wieku baśniopisarstwo we Francji [Zipes 2007: 47-48; Warner 2011: 15]. Warner, analizując twórczość autorek oraz podobnych tekstów Voltaire'a i Goethego, dochodzi do wniosku, że fascynacja „arabskimi awanturami”⁹ stanowiła rewers oświecenia – pozwalała dać wyraz tłamszonym przez dominującą filozofię i estetykę przekonaniom o naturze człowieka, przeczuciom, że fizykalność nie wyczerpuje pojęcia rzeczywistości, rozwój nauki i techniki nie musi doprowadzić do rozwiązania wszystkich zagadek i problemów, a rozum w wielu sprawach okaże się bezsilny. Ulokowanie popęduwości, irracjonalności i fantastyki w innym, „arabskim” świecie niekoniecznie więc oznaczało jego obcość, a – jak chce

6 Na temat własności charakteryzujących Wschód w nowożytnym orientalizmie pisze Said [2005: 33, 75, 78].

7 Występowanie wymienionych środków stylistycznych związane może być także z projektowanym dziecięcym odbiorcą dylogii.

8 *Harun* wyposażony jest w słowniczek objaśniający.

9 Taki tytuł nosił pierwszy polski przekład Łukasza Sokołowskiego z roku 1768 [Lewicki 1974: 34]. W świecie anglojęzycznym *Księga* funkcjonuje jako *Arabian Nights* – od tytułu pierwszego przekładu na angielski (*The Arabian Nights' Entertainment*, 1706).

Warner [2011: 24-27] – nieobecność, freudowskie wyparcie właściwości przypisywanych mu przez kulturę zachodnią. W orientalnym kostiumie wzrasta więc europejski romantyzm i literatura fantastyczna; tylko on bowiem usprawiedliwiał snucie opowieści o czarach, okrutnych zbrodniach i nieodpartych namiętnościach [Warner 2011: 24-27].

Należy podkreślić, że Valente i Rushdie tworzą własne fantastyczne światy, w oczywisty sposób wykorzystując baśniowe, mityczne, legendarne prefabrykaty wywodzące się z różnych epok, kultur i obiegów. Góra bogów (*Luka i ogień życia*) zamieszkała jest przez bóstwa, między innymi mezopotamskie, greckie, celtyckie, hinduskie i azteckie, a nawiązania do folkloru przeplatają się z aluzjami do klasyki literatury euroatlantyckiej (nie tylko baśniowej) [Rollason 2012: 210-214]. Równie swobodnie Rushdie przywołuje Roszpunkę i latający dywan, *Alicję w Krainie Czarów* i własne *Szatańskie wersety*, poezję Wiliama Blake'a i *Kathasaritsagarę*. Valente przyjmuje bardzo podobną strategię, z tym że nawiązania do dziedzictwa kulturowego są zdecydowanie liczniejsze, mniej zróżnicowane (obejmują folklor, mitologie oraz twórczość baśniową i fantastyczną) i bardziej przekształcone, a także mocniej osadzone w fikcyjnej autorskiej kreacji, co jednak nie może dziwić, biorąc pod uwagę jej rozmach – obejmuje ona bowiem zarówno mitologię, jak i dzieje legendarne oraz historyczne przedstawionego świata. W tej wizji zatrute jabłko jest darem mężczyzny podzrywającego się pod ojca trzech sióstr: rubinem oszlifowanym w kształt owocu, którego ciężkostrawność jest pochodną materiału i nieprzystosowania żołądka do raczenia się takimi frykasami. W rękach córki obdarowanej niezwykłym klejnotem staje się także narzędziem zemsty na zabójcy ojca. Folio z kolei stworzona jest w nawiązaniu do Dżepetta – należy do cechu majsterkowiczów, idzie jednak w swojej pasji dalej niż ktokolwiek, nie bojąc się drastycznie ingerować w ludzkie ciało, by uzdatnić je do celów, które pragnie osiągnąć jego właściciel. W ten sposób powstaje cudowna skrzypaczka o dziesięciu smyczkach w miejsce palców i strunach zamiast włosów, przypominająca postać Edwarda Nożycorękiego z filmu Tima Burtona. Genialna konstruktorka, by przezwyciężyć samotność, tworzy także mechaniczną córkę.

Jednak o randze i tożsamości *Księgi* decyduje nie tylko egzotyczna zawartość fantastycznych opowieści. Jak pisał Jack Zipes [2007: 59; przeł. M.B]:

Opowieść ramowa ma fundamentalne znaczenie dla zbioru, Szeherazada nadaje ton funkcjonowaniu opowiadań, nawet jeśli najprawdopodobniej są one dziełem różnych autorów; to ona daje rację bytu opowieściom, jest ich siłą napędową, i bez zrozumienia tego, dlaczego została ona „wynaleziona”, *Księgi* nie można pojąć.

Szeherazadzie talent narracyjny, bogaty repertuar opowieści oraz zdolność dopasowania go do okoliczności pozwoliły nie tylko uchronić się przed ścięciem i uzdrowić serce szacha, ale także ocalić żeński ród przed hekatombą. Ta bajeczna uwodzicielka stała się symbolem wirtuozerii narracyjnej, ba! narratora samego, a jej sztuka – potęgi oddziaływania literatury: „Szeherazada dorobiła się reputacji idealnego opowiadacza, ludzkiego wcielenia opowieści i stała się symbolem mocy twórczej oraz wyobraźni” [Marzolph, van Leeuwen, Wassouf 2007: 702; przeł. M.B.]. Zarówno Rushdie, jak i Valente ten aspekt wydają się cenić najbardziej i wyzyskiwać go w największym stopniu.

Narracja *Opowieści sieroty* powieli rozwiązanie znane ze średniowiecznego pierwowzoru: opowieść ramowa przedstawia losy więzi, która dzięki snuciu historii powstaje między pałacowym wyrzutkiem o nieznanym pochodzeniu a królewskim synem [Trocha 2012: 11]. Tajemnicza dziewczynka, wyalienowana, bo podejrzewana o konszachty z demonami z powodu przebarwień skóry w okolicach oczu, początkowo napawa chłopca lękiem. Przez swoją inność budzi jednak także ciekawość, która przeradza się w fascynację, gdy następcą tronu dowiaduje się, że tajemnicze znamiona są zapisanymi drobnym maczkiem opowieściami. Valente konstruuje więc świat opowieści ramowej na zasadzie kontrastów, kulturowo czytelnych opozycji, które dzielą rzeczywistość na świat kobiecy i męski. Dziewczyna przynależy do sfery natury (mieszka w ogrodzie, przyjaźni się z ptakami), a więc do świata irracjonalnego (związki z siłami nadprzyrodzonymi), podległości (jest

pariasem), biedy (żywi się resztkami i znalezionymi owocami, chodzi w lachmanach). Chłopak reprezentuje to, co społeczne: kulturę (odbiera edukację, zdobywa wiedzę, mieszka w pałacu), władzę (jest następcą tronu), bogactwo. Choć przepaść wywieziona z różnic płci społeczno-kulturowej dzieliła także Szachrijara i Szeherazadę, nie była ona aż tak głęboka, jako że oboje należeli do tej samej kultury i klasy uprzywilejowanej, więcej nawet – to król sprzeniewierzył się wyznawanym wartościom, a Szeherazada przyjęła rolę reedukatorki, która przypominała mu dzielone niegdyś przez nich – i przez całą wspólnotę społeczną – wartości. W *Księdze* to kobieta ostatecznie uosabiała cenione społecznie zasady moralne i estetyczne, mężczyzna natomiast był tym, który wskutek porywu uczucia je zdradził, a w konsekwencji – zagroził ładowi społecznemu [Marzolph, van Leeuwen, Wassouf 2007: 373-374; Zipes 2007: 60]. U Valente [2009a: 9] przepaść między bohaterami opowieści ramowej jest głębsza właśnie dlatego, że bezimienną dziewczynkę przedstawiono jako istotę nie z tego świata, bliższą raczej driadom niż ludziom: „Nosila koronę z liści czosnku i glicynii, piła ze srebrnych fontann wyłożonych lapis-lazuli; jadła zimne gruszki pod baldachimem sosen w deszczowe popołudnia”. Historie opowiedane przez nią przysłemu władcy podminowują ład społeczny, przedstawiając wspólnoty patriarchalne jako oparte na krzywdzie i wyzysku (seksualnym, ekonomicznym, symbolicznym) kobiet i mężczyzn, akt ojcobójstwa kreują na doświadczenie religijne (*Księga stepu*), a matriarchalne społeczności siostr (*Księga morza*) przedstawiają jako przestrzeń jednostkowej realizacji. Fakt, że zarówno bajarka, jak i słuchacz są w wieku wczesnonastoletnim okazuje się istotną zmianą w stosunku do hipotez: zamiast umacniać istniejące już struktury władzy, narracja projektuje społeczeństwo przyszłości.

Konstrukcja głównych bohaterów okazuje się więc nie tyle opozycyjna, ile komplementarna. Jako para ilustrują oni awers i rewers tej samej sytuacji: ograniczenie wolności okazuje się ceną przywilejów, kosztem wolności natomiast jest wykluczenie, co w paradoksalny sposób odwraca tradycyjny podział ról płciowych. Valente prezentuje bowiem chłopca zgodnie z topiką przynależną kobietom („płochliwy niczym jelonek, gotów pierzchnąć w cienie”

[Valente 2009a: 10]), podlega on też władzy despotycznej siostry, której powierzono jego wychowanie, przyjmuje bierną postawę (zostaje nawet uwięziony w wieży), długi czas nie jest świadom czekających go zaszczytów. Dziewczynka natomiast jako parias ma swobodę dysponowania swoim czasem i przemieszczania się, przejawia inicjatywę – nie tylko opowiada, ale także szuka i ściga słuchacza. Okazuje się więc, że przedstawione, oczywiste zdawałoby się, dychotomie genderowe, są względne, podobnie jak w *Księżdzie* [Marzolph, van Leeuwen, Wassouf 2007: 374].

Rzeczywiste przewyciężenie zarysowanych opozycji następuje jednak dopiero dzięki sztuce narracyjnej. Trzecią możliwość, rzeczywistość przekraczającą ograniczenia dwóch skrajnych opcji, przed obojgiem otwierają opowieści – to one pozwalają parze bohaterów spotkać się w połowie drogi. On zwodzi strażę i porzuca wyeksponowaną pozycję społeczną, narzucającą mu nieustanną kontrolę, by poznać smak wolności dzięki fantastycznej fikcji. Ona podejmuje ryzyko ujawnienia swojej kryjówki i wejścia w relację z drugim człowiekiem, co czyni ją podatną na zranienie, by doświadczyć bliskości fizycznej i emocjonalnej, zaznać ciepła i piękna ubrań, przyjemności pełnego żołądka, wspólnej zabawy.

Więź głównych bohaterów ugruntowuje jednak nie tylko prosta wymiana: historia za jedzenie, zainteresowanie za dotyk ciepłej dłoni. Stoi za nią także motywacja magiczna, w której dopatrzyć się można metafory funkcjonowania literatury w ogóle:

Siódmego dnia siódmego miesiąca mojego życia, gdy moja matka spała w śnieżnobiałym łożu, duch stanął u mojej kołyski, dotknął mojej twarzy i zostawił na niej wiele opowieści i zaklęć, jak tatuaże żeglarzy. Wiersze i pieśni są tak liczne i ściśle napisane, że wyglądają jak nieprzerwana struga gagatu na moich powiekach. [...] Razem tworzą wielką magię, a gdy wszystkie opowieści zostaną odczytane i wysłuchane od początku do śpiewanego końca, do ostatniej sylaby, duch wróci i mnie osądzi. Ale to trudne, muszę czytać w lustrzanym odbiciu i tylko jednym okiem naraz. [...] I nikt nie słuchał. [Valente 2009a: 11]

Kreacja tytułowej bohaterki w kontekście powyższego cytatu nabiera znamion romantycznego dziecka, bliskiego przednataleń transcendentalnej egzystencji, której pamięci nie zniszczyła jeszcze socjalizacja, które czuje i wie więcej niż dorośli, i jest zdolne to wyrazić, ponieważ jego język, nie w pełni jeszcze podporządkowany obowiązującym normom i interpersonalnym umowom, jest bardziej plastyczny [Kubale 1984: 177-178]. Realizuje także dylematy twórcy romantycznego, zdolnego dzięki szczególnej wrażliwości do zauważenia, odczytania i przełożenia tajemnych symboli na wspólną mowę. Artyście przeznaczona jest więc rola pośrednika między tajemnym nadawcą (obojętnie, czy jest nim natura, bóg czy Daimonion) a „zjadaczami chleba”. Rola wybrańca bogów, duchów czy natury, ich tłumacza, jak czytelnie ilustruje to postać dziewczynki, oznacza jednak stygmatyzację i wykluczenie; może prowadzić także do szaleństwa.

Ta metaliteracka koncepcja wyjaśniająca transcendentne pochodzenie twórczości wydaje się mniej istotna niż widoczna w powyższym cytacie refleksja nad rolą literatury. Opowiadanie podobne jest słowu w kulturach pierwotnych – ma oddziaływać na rzeczywistość podobnie jak zaklęcie. Z jakim skutkiem? Aż do ostatnich stron powieści pozostaje to zagadką. Nie wiadomo też, czy uda się dopełnić magiczny rytuał: odczytanie zaklęcia jest fizycznie trudne, a spełnienie drugiego warunku – znalezienie słuchacza – przez trzynaście pierwszych lat życia dziewczynki nie udało się. Valente dokonuje więc korekty romantycznej koncepcji twórczości: tajemny szyfr łączy z ciałem narratorki. To dziewczyna, a nie natura, jest żywą księgą, co więcej – samodzielnie się odczytującą. To, co wydawało się poszukiwaniem transcendencji, jest w istocie zwrotem ku sobie, introspekcją. Fantastyczne opowiadania, które dziewczyna przedstawia chłopcu, okazują się jej własną historią, a przyjemność fabularyzowania kryje w sobie projekt tożsamościotwórczy. Sierota nieświadomie rekonstruuje przeszłość swojej matki, jej przyjaciółek, pomocnic, krewnych i przypadkowych ofiar – tworzy rodzinną sagę, która uwzględnia jednak nie tyle związki krwi, ile powinowactwo z wyboru i podobieństwa. Bohaterki wszystkich historii konsoliduje rola, jaką odegrały wobec matki sieroty, niezależnie, czy stało się to za jej

życia na ziemi, czy długo po nim, w zupełnie innym zakątku świata lub nawet w zaświatach. Powstaje w ten sposób sieć kobiet, które kształtują swój los wbrew oczekiwaniom społecznym i swoim własnym początkowym przewidywaniom: niedźwiedzica przemieniona w człowieka, by połączyć się z ukochanym, którego spotkał ten sam los, wybiera własną drogę w kobiecym ciele; trójpierśna dziewczyna-wyrzutek zostaje fundatorką religii, a dziewczyna zakłeta w gęś przyjmuje rolę akuszerki w zaświatach.

Opowieść-zakłęcie, która pozwoli odczarować główną bohaterkę, porzucić przebranie sieroty-żebraczki i ujawnić tożsamość, jest dziewczynce zadana i wymaga mozolnej pracy. Techniki, które sierota stosuje, by wypełnić swoje posłannictwo: traktowanie jako pisma znaków na ciele, odczytywanie tekstu wspak, w lustrzanym odbiciu, szukanie liter w załamaniach, zmarszczkach, przymrużeniu oka, skrytych wśród rzęs, tajemność tych zadań, korzystanie z narzędzi do tego nieprzystosowanych – jako żywo przypominają arachnologię, jako projekt rekonstrukcji koniecznej tradycji stworzony przez Nancy K. Miller [2007: 490-513] czy próbę opisu kobiecego pisarstwa w kategoriach ciągłości, dialogu, zaproponowaną przez Sandrę M. Gilbert i Susan Gubar [Świerkosz 2014: 9-74].

Meandrująca przez czas i przestrzeń narracja (zdradzająca niejednokrotnie samoświadomość¹⁰), pełna nawrotów, wątków pobocznych, wielokrotnie się krzyżujących prowadzi w końcu do zrodzonej w zaświatach córki Gwiazdy-Węża i martwej Bliźniaczej Gwiazdy – tytułowej sieroty. Feministyczny projekt Valente wykracza więc poza kobiecą sagę w stronę feministycznej mitologii¹¹, co podkreślają nie tylko elementy fantastyczne, sprawcza, mityczna moc słowa, ale także sprzyjające uniwersalizacji i ponadczasowości określenia centralnych postaci jako dziewczynki i chłopca oraz liczne nawiązania do żeńskich bóstw pochodzących z różnych kręgów kulturowych. Podobnie jak Rushdie, Valente miesza elementy baśni, mitu, legendy, by stworzyć nową całość.

10 Metaliteracką świadomość wskazują motywy poszukiwania szkatułki czy przedzenia opowieści, której wątki się płaczą.

11 O jej potrzebie, ale i wynikających z niej zagrożeniach pisała Elaine Showalter [1993: 141].

O ile jednak cel autora *Szatańskich wersetów* był świecki, autobiograficzny, metaliteracki, paraboliczny i ludyczny, o tyle Valente wydaje się zmierzać w stronę fabulacji, wytworzenia alternatywnej rzeczywistości wyobrazeniowej – bliższy byłby więc jej model utopii¹². Projektując inną rzeczywistość, krytykuje tę zastaną, ideał jednak, choć transcendentny [Brzóstowicz-Klajn 2012: 34-37], ulokowany jest w przeszłości, co zbliża baśniową fantastykę do XVII-wiecznej twórczości takich autorek, jak: Marie-Catherine d’Aulnoy, Catherine Bernard, Marie-Jean L’Héritier de Villandon. L.C. Seifert [2006: 15; przeł. M.B.] określił ten model fantastyki baśniowej mianem nostalgicznych utopii, ponieważ „demaskują terażniejszość i odwołują się do mitycznej, nieistniejącej przeszłości”.

Dziewczyny (i świata) nie zdoła odczarować rycerz, księżę, czarodziej czy dobra wróżka, nie oznacza to jednak, że owo zadanie spoczywa wyłącznie na barkach bohaterki. *Opowieści sieroty* czytane jako próba stworzenia feministycznego mitu w paradoksalny sposób są zarazem projektem przyszłości. Do jego urzeczywistnienia znacząco przyczyni się nie tylko narratorka, ale przede wszystkim odbiorca, co podkreśla przytoczony cytat-przepowiednia, fundujący narracje szkatułkowe. Feministyczna utopia, choć od-tworzona przez dziewczynę, adresowana jest do chłopca, on zatem też ostatecznie musi stać się jej współtwórcą:

Opowiedziałam ci wszystkie historie, które mogłam przeczytać w tych lustrach, fontannach, kałużach. Opowiedziałam wszystkie. Teraz pozostały tylko te, które zaczynają się na jednym oku i kończą na drugim, które przecinają zmarszczki i rzęsy, i nakładają się na siebie – tych opowieści nie znam, nie mogę ich opowiedzieć. Nie mogę zamknąć oczu i czytać ich w wodzie czy szkle. Są przede mną ukryte [...]. [Valente 2009b: 231]

12 Przestrzeń wykreowana przez Valente nie mieściłaby się w żadnej z wyróżnionych przez Grażynę Lasoń-Kochańską [2008: 171-173] kategorii: opowieść ramowa bliższa byłaby kategorii pierwszej, przestrzeni fantastycznej przypominającej orientalne średniowiecze, opowieści szkatułkowe reprezentowałyby jednak eksplorowaną przestrzeń nieświadomości.

Przytoczona scena odwołuje się do zakończenia *Księgi*: po trzech latach Szeherezada wyczerpała zasób znanych jej opowieści i nie pozostało jej nic innego, niż zdać się na łaskę Szachrijara. Podobnie czyni dziewczynka, jednak nie oznacza to powrotu do rzeczywistości: „– Opowiesz mi historię, książę? Będziesz czytać z moich zamkniętych oczu i pozwolisz odpocząć mojemu gardłu, dasz mi usłyszeć ostatnie słowa, które są na mnie wypisane?” [Valente 2009b: 231] – pyta dziewczynka, zapraszając chłopca do współtworzenia. Ostatecznie to dzięki niemu pozna swoją historię. Feminizm nie jest więc w tej perspektywie projektem kobiecym, lecz ogólnoludzkim.

Fabuła opowieści ramowej i opowieści wtrąconych u Valente, w przeciwieństwie do *Księgi*, stanowi całość – w mitycznej, legendarnej, baśniowej przeszłości tkwią klucze do terażniejszości i przyszłości, a powieściowa rzeczywistość zakorzeniona jest w fantastyce. Podobnie jak Rushdie, Valente także zmierza do zakreslenia wyrazistych granic nie tylko fabuły, ale także świata przedstawionego. Relacja między rzeczywistością opowieści ramowej i opowieści wtrąconych także bardziej przypomina te znane z *Haruna* oraz *Luki* niż *Księgi*: zamiast odległego podobieństwa sytuacji (relacje erotyczne między kobietami i mężczyznami) poszczególne historie łączy ciągłość czasowa (w *Opowieściach sieroty*) lub przestrzenna (u Rushdiego). O ile jednak przyległość świata fantastycznego i realnego w dylogii Rushdiego pozwala jedynie na warunkowe, tymczasowe, jednostkowe przekroczenie granicy między światami, o tyle u Valente ograniczeń takich brak: do świata rzeczywistego na koniec swobodnie wkraczają postaci znane z opowieści wtrąconych: zarówno mityczna Gwiazda-Wąż, jak i bohaterowie baśniowi, tacy jak Latarnia czy dziewczyna-gęś, a postaci opowieści ramowej odchodzą z pałacowego ogrodu. Dokąd? Trudno powiedzieć. W krainę fikcji, fantazji, opowieści? A może po prostu ku światu odczarowanemu, odartemu ze znaturalizowanych opozycji i hierarchii, który oferuje więcej możliwości niż przypisane z racji urodzenia role społeczne, i jako taki jest bardziej atrakcyjny zarówno dla dziewcząt, jak i chłopców.

Chłopiec, odmiennie niż Szachrijar, nie tylko nie zinterioryzuje ani nie umocni w państwie istniejącego porządku, ale

także nie zreformuje go ani nie zrewolucjonizuje. Odchodzi wraz z dziewczynką i jej rodziną. Czy należy to zakończenie rozumieć jako wyraz potocznie rozumianej utopijności feministycznego projektu, w który się zaangażował? A może świadomość eskapistycznej i kompensacyjnej funkcji baśni [Bettelheim 1985: 42-74]? Wydaje się, że jest odwrotnie. W zakończeniu tym można raczej dostrzec przekonanie o mocy sztuki słowa jako narzędzia zmiany społecznej i kulturowej. Stać się częścią opowieści, narratorem, bohaterem, to zdobyć uniwersalną siłę oddziaływania; chłopiec rezygnuje więc ze swojej przyszłej ograniczonej królewskiej władzy, by móc wraz ze Smutkiem (takie imię nosi dziewczynka, z którą się zaprzyjaźnił), Nadzieją (to imię jej bliźniaczej siostry), Latarnią, Orlim Gniazdem budować wyobrażenie, projekt innego świata.

Na tle struktury narracyjnej *Opowieści sieroty*, w twórczy sposób przekształcających wzorzec *Księgi*, dylogia Rushdiego prezentuje się nader skromnie. Jakkolwiek Raszid uchodzi za wirtuoza sztuki opowiadania, podobnego nawet Szeheradzcie, bowiem jako narrator „nigdy nie chadzał na skróty, jeśli tylko mógł skorzystać z dłuższej i zygzakowatej drogi okrężnej” [Rushdie 2010a: 13], a historia przygód Haruna na Kahani ma pochodzić od niego, to jednak obie powieści posługują się narracją auktorialną, jednostopniową, a fabuła jest linearna, teleologiczna. Podobieństw doszukać się można jedynie we współwystępowaniu elementów humorystycznych i lirycznych, satyrycznych i wzniosłych, a także w wykorzystaniu lirycznych fragmentów (piosenki Batćit, Malego) [Lewicki 1974: 42; Beaumont 2007]. Rezygnacja z narracji pierwszoosobowej wydaje się tu znacząca. Zwłaszcza, że przy okazji ginie jedyny słynny kobiecy głos epicki (nawet jeśli tylko w obrębie fikcji literackiej) – Rushdie jakby przywraca *status quo*, w którym kobiety nie mają głosu, a głos męski jest uniwersalizowany.

Kompozycja powieści reprezentuje typową, nowoczesną baśń literacką, wiele jej aspektów przypomina fundamentalne dla gatunku dzieło Franka Bauma *Czarnoksiężnika z krainy Oz*¹³. Świat

13 Relacje między oboma powieściami szczegółowo omówiła Justyna Deszcz-Tryhubczak [Deszcz 2001].

fantastyczny, w którym chłopcy dokonują bohaterskich czynów i przeżywają przygody, jest w istocie światem równoległym. Można się do niego przenieść, lecąc na mechanicznym ptaku w stronę drugiego księżyca Ziemi, Kahani (Harun), lub przechodząc przez drzewa, które przez potknięcie w progu przekształcają się w granicę między wymiarami rzeczywistości (Luka). Rushdie wykorzystuje więc konstrukcję światów równoległych, między którymi istnieje brama – konstrukcję typową dla nowożytnych baśni literackich, takich jak: *Piotruś Pan* J.M. Barry’ego, *Czarnoksiężnik z Krainy Oz* Bauma, *Opowieści z Narnii* C.S. Lewisa czy (z nowszych) *Niekończąca się opowieść* Michaela Endego. Rushdie dokonuje jednak istotnej zmiany w stosunku do tej tradycji literackiej. Świat, z którego obaj chłopcy pochodzą (i do którego ostatecznie wracają), nie jest skonstruowany w konwencji mimetycznej, lecz parabolicznej: ich ojczyzna to Alifbej, gdzie „znaczną część nazw geograficznych zastąpią literami alfabetu” [Rushdie 2010a: 17], a imiona głównych bohaterów: Raszida i Haruna Khalifa odsyłają do jednej z postaci *Księgi. Miasto K.*, z którego obaj pochodzą przedstawione jest jako światowy potentat w produkcji smutku. Poziom ogólności świata przedstawionego wymaga dopełnienia przez sensory metaforyczne, sygnalizowane aluzjami literackimi; reifikacja i personifikacja zjawisk abstrakcyjnych także wskazujące na paraboliczny charakter tej fikcji.

Pierwsza część dylogii interpretowana jest jako literacka riposta na fatwę nałożoną na Rushdiego przez Chomeiniego po publikacji *Szatańskich wersetów* [Deszcz-Tryhubczak 2005: 153-154; Beckett 2009: 102]. Znakiem przewyższenia kryzysu osobistego i twórczego jest więc książka mieszcząca się w nurcie współczesnej baśni literackiej i akrostychem dedykowana synowi. Nie pozwala to jednak widzieć w niej utworu tylko dla dzieci. Wymiar autobiograficzny (Raszid jest zawodowym bazarzem przeżywającym kryzys twórczy) oraz metaliterackie sensory naddane sprawiają, że częściej pojawia się ona na półkach z twórczością dla dorosłych¹⁴.

14 Dylogia Rushdiego najczęściej klasyfikowana jest jako utwór o podwójnym adresacie: młodzieżowym i dojrzałym [Deszcz-Tryhubczak 2005: 155; Beckett 2009: 102; Chrobak 2010: 184].

Harun, walcząc o odzyskanie przez ojca bajarskiej swady (dostępu do abonamentu wody z Oceanu Opowieści), odkrywa świat opowieści i zasady jego funkcjonowania.

Księżyc Kahani okazuje się odbiciem świata, z którego pochodzi Harun, osoby, zjawiska przegładają się w nim, ukazując groteskową, ale prawdziwą naturę. Przykładowo: taksówkarz przekraczający dozwolone limity prędkości, szokujący opowieściami o wypadkach na górskiej drodze, zaczynający każde zdanie od „ale” znajduje odzwierciedlenie w mechanicznym ptaku Alle, który staje się środkiem transportu Haruna na Kahani; Pan Sengupta – ograniczony urzędnik, przeświadczony, że prawda jest kryterium oceny wartości literatury – ukazuje prawdziwą twarz jako Khatam Śud – wróg literatury, zatruwający Ocean Opowieści, dążący do wyrugowania mowy w ogóle. Rushdie okazuje się więc rzecznikiem poznawczej funkcji literatury, która dzięki specyficznym artystycznym środkom (metaforze, uproszczeniu, fabularyzacji) jest w stanie uchwycić sedno zjawisk. Równocześnie jednak zwraca uwagę na jej emancypacyjną rolę – słuchacze Raszida, dowiedziawszy się o upadku opresywnego porządku Khatam Śuda, wygnali Dętego Lecza, polityka, który chciał zaprowadzić autorytarne rządy. Literatura okazuje się więc także potężną polityczną bronią.

Rushdie przy okazji fantastycznych przygód z pogranicza romansu rycerskiego i jego parodii (wątek porwanej księżniczki Batćit) oraz thrillera ekologicznego (wątek zatrucia Oceanu Opowieści) w nierzadko dowcipny sposób stawia także hipotezy z dziedziny historii i teorii literatury. Idąc śladem wielu badaczy, wskazuje na sakralny, mityczny rodowód literatury [Propp 2003], a zainspirowany hipotezą monogenezy języka wysnuwa taką hipotezę dotyczącą form narracyjnych:

Starą Strefę przestano więc eksploatować; panowało jednak przekonanie, że wszystkie Strugi Opowieści wyłoniły się dawno temu z jednego z prądów, które płyną na północ przez cały Ocean, a tryskają z Krynicy, czyli Źródła Opowieści mieszczącego się według legendy nieopodal południowego bieguna księżycy Kahani. [Rushdie 2010a: 74]

Rushdie [2010a: 73] z iście postmodernistycznym zacięciem opowiada się za literaturą wyczerpania, porównując tworzenie nowych opowieści do procesu trawienia:

Jeśli wytłumaczył mu, że Ryby Mnuste to tak zwane „głodomorskie artystki”: Kiedy są głodne, wszystkimi paszczami połykają Strugi Opowieści, a potem w ich wnętrzościach dzieją się istne cuda; kawałek jednego wątku łączy się z drobnym niuanssem innej historyjki, no i bęc: zanim ryby wyplują, co połknęły, ze starych opowieści rodzą się nowe. Nic nie bierze się z niczego [...].

Na końcu tego łańcucha pokarmowego znajduje się bazarz Raszid, jako abonent wody z Oceanu Opowieści. Powstawanie nowych opowieści Rushdie wyjaśnia także metaforą krzyżujących się prądów morskich:

W rozmaitych częściach oceanu wirowały różne opowiadki – wszystkie historie, jakie kiedykolwiek opowiedziano, i wiele jeszcze nie do końca wymyślonych. Był on więc największą na świecie biblioteką wszechświata. Wątki przechowywane w stanie ciekłym nie traciły zdolności przeobrażania się, przestarczania w nowe wersje, łączenia z innymi opowieściami, toteż wciąż powstawały całkiem nowe historie; Ocean w przeciwieństwie do zwykłego księgozbioru nie był więc jedynie przechowalnią fabuł. Nie trwał w martwocie, lecz żył. [Rushdie 2010a: 61]

Wizja literatury jako żywego, samoregenerującego się i nieustannie przekształcającego się oceanu Justynie Deszcz-Tryhubczak [2005: 158] nasunęła skojarzenia z Barthesowską śmiercią autora oraz kłęczem Deleuze’a i Guattariego. W powyższym przytoczeniu nie bez kozery pojawia się jednak topos biblioteki – biblioteki, dzięki stylistycznym tropom, utożsamionej z ogromem oceanu o krzyżujących się i mieszających nieustannie prądach, która zaczyna przypominać labirynt. Skojarzenie z twórczością Jorge’a Luisa Borgesa zbudowane przez tę paralelę wydaje się nie-

przypadkowe. Dzieła Borgesa dla Johna Bartha [1983: 51] pozostają przecież koronnym przykładem literatury wyczerpania:

[...] historia intelektu i literatury jest barokowa i prawie całkiem wyczerpała możliwości stworzenia czegoś nowego. Jego *ficciones* są nie tylko przypisami do wyimaginowanych tekstów, lecz także komentarzem do autentycznej literatury. Założenie to nadaje sens i obdarza znaczeniem wszystkie główne obrazy jego twórczości. Lustra stojące naprzeciwko siebie często pojawiają się w jego opowiadaniach i są podwójnym *regressum*.

Konstrukcja powieści Rushdiego, manifestacyjnie intertekstualnej i metaliterackiej, także wyrasta z tego tematyzowanego fundamentu, a podobieństwo założeń i metafor wywieść można z dzielonej fascynacji *Księżką*. Borges niejednokrotnie czynił aluzje do tego zbioru, w którym celowo pojawiają się powtórzenia – z różnicą [Barth 1983: 50; Warner 2011: 6]. Za sprawą paralel i odstępstw powstaje literatura autorefleksyjna. Rushdie, parodystycznie przypominając klasyfikację motywów baśniowych, opowiada się przeciw kategoryzacji czystości gatunkowej. Wyznacza jednak także negatywny horyzont twórczego fermentu narracji. Pomnażanie się opowieści przez krzyżowanie się stoi na drugim biegunie wobec zanieczyszczania, zobrazowanego „Historią o Wyratowanej Księżniczce”, której Harun przemieniony w wielkiego pająka nie może zakończyć jak należy, a więc odgrywając rolę wybawicielskiego rycerza. Co jednak odróżnia „zapaskudzoną historyjkę” od dobrze przetrawionej? Wydaje się, że celowość, funkcjonalność wprowadzonych zmian, spójność i sensowność końcowego efektu krzyżowania i mieszania. Historia o niewyratowanej księżniczce i chłopcu zamienionym w pająka nie jest w istocie historią, a listą niepowiązanych ze sobą, nieumotywowanych wydarzeń, które głupią śmiesznością nie tylko nie tworzą nowej jakości, ale także przez wyeksponowanie naiwności, schematyzmu rozwiązań pierwowzoru niszczą go – a ten, choć prosty i naiwny, spełniał dobrze swoje funkcje kompensacyjne i eskapistyczne.

Nadrzędnym metaliterackim tematem powieści jest jednak walka o wolność słowa i wolność artysty [Marzolph, van Leeuwen,

Wassouf 2007: 695], walka zarówno z autorytaryzmem i cenzurą, jak i z petryfikacją gatunków czy motywów literackich [Deszcz-Tryhubczak 2005: 154-155]. Zatkanie źródła oceanu, uwięzienie mitów na piedestale, gdzie można je tylko czcić i niezmiennie powtarzać, oznacza kres opowieści, a w konsekwencji i kres człowieka. Ten bowiem dochodzi do samorozumienia właśnie dzięki narracji:

Kto jak kto, ale akurat ty powinieś zrozumieć, że człowiek jest Zwierzęciem Opowiadającym, toteż opowieści tworzą jego tożsamość, sens i krew. Czy legwany snują legendy? Czy robaczkom świętojańskim przyświecają narracyjne cele? Czy konie konfabulują? Obaj wiemy, że nie. Tylko człowiek krzesze iskry ksiązek. [Rushdie 2010b: 41]

Homo fabulans – tę definicję współcześni filozofowie rozwijają jednak na wiele sposobów. Jak można wnioskować na podstawie dylogii Rushdiego, zwraca on uwagę nie tylko na czasowy charakter tożsamości, konieczność połączenia zdarzeń w powiązany ciąg, ale także na nieodzowność odniesienia ich do uprzednio istniejących wzorców narracyjnych [Rosner 2006: 17-51]. Opowieść o Luce nasycy się sensami, przeglądając się w dwóch historiach: o Prometeuszu kradnącym bogom ogień oraz o wędrowce syna po wodę życia. Dar Luki pozostaje więc równocześnie podarunkiem syna dla ojca, jak i darem bohatera dla ludzkości – przywraca przecież do życia uwielbianego przez słuchaczy Mistrza Wodolejstwa, Ocean Pomysłów, a wraz z nim – opowieści; ma więc wymiar indywidualny i egzystencjalny oraz uniwersalny i kulturowy.

Wydaje się, że jakkolwiek badaczki wyjaśniały obecny w dylogii związek życia i narracji biografiami Rushdiego, ma on także literackie źródła – przecież opowieści były także źródłem, warunkiem życia Szeherazady w trakcie pierwszych trzech lat małżeństwa z Szachirijarem. *Księga* jako inspiracja dla obojga pisarzy wyjaśnia także występowanie figury wroga opowieści w *Opowieściach sieroty*. Valente tę rolę przeznacza siostrze słuchacza, królewskiej córce, Dinarzad. Podobnie jak Dęty Lecz u Rushdiego postrzega ona opowieści jako zarzewie buntu, równocześnie (jak pan Sen-

gupta) oskarżając je o kłamstwo. Valente jednak, zamiast realizować baśniowy moralny schemat i ukazywać klęskę antagonisty, zgodnie z poetyką powieści pogłębia jego portret psychologiczny i odsłania ukryte motywacje dziewczyny. Jej chęć szkodenia bratu ma swe źródła w zazdrości o jego swobodę oraz przyszłą władzę, do której dziewczyna, mimo predyspozycji, nigdy nie będzie miała dostępu ze względu na swoją pleć. Równocześnie *Opowieści sieroty* pokazują, jak dziewczyna postawiona przed koniecznością zamążpójścia uczy się czerpać siłę i nadzieję z fikcji – szuka baśni o szczęśliwych małżeństwach i przyjaźni kobiet, a dzięki sztuce opowiadania zyskuje choć odrobinę władzy nad własnym losem i manipuluje zalotnikami.

Fikcyjne narracje, fantastyczne światy przynoszą więc bohaterom ocalenie – o ile u Valente dzieje się tak dzięki wkroczeniu w opowieść, o tyle u Rushdiego – dzięki „powrotowi z opowieścią”. I w tym też dylogia Rushdiego podąża tropem utworu Bauma: Kahani, podobnie jak Kraina Oz – co zauważyła Deszcz-Tryhubczak [2005: 158] – stanowi krainę idealną, która powinna być chroniona przed światem rzeczywistym, a równocześnie stanowić dla niego wzorzec. Częstka magicznej rzeczywistości przyniesiona do Alifbej pozwoli jednak ocalić to, co w realnym świecie jest cenne: nie tylko ojca i jego opowieści, ale także rodzinę jako całość.

Relacja, jaką powieści Rushdiego oraz Valente ustanawiają z *Księgą*, jest więc bardzo podobna w płaszczyźnie świata przedstawionego (imiona postaci ułatwiają identyfikację hipotekstu, ale pozbawione są większego znaczenia) i stylu (służy on orientalizacji – świata przedstawionego u Valente oraz narracji u Rushdiego), zdecydowanie odmienną funkcję wyznaczają jej jednak w obrębie kompozycji utworu. Autor *Dzieci północy* zdecydowanie uprzywilejowuje powieść Bauma jako wzorzec konstrukcyjny, podczas gdy Valente pozostaje wierna konstrukcji *Księgi*. Zarówno jednak *Opowieści sieroty*, jak i *Harun* oraz *Luka* rozwijają wywiedzione ze średniowiecznego cyklu przekonanie o esencjonalności sztuki narracyjnej oraz fantastyki – zarówno z perspektywy jednostkowej, jak i zbiorowej.

Co ciekawe, oboje też łączą fantastykę ze współczesnością, a narrację z politycznym oddziaływaniem. Cykl ma bowiem wiele

obliczy. W kontekście jego historycznego wymiaru Marina Warner [2011: 26, przeł. M.B.] pisała, że *Księga* „Otworzyła perspektywę nowych swobód – w obszarze formy i fantazji, z późniejszymi skutkami dla wyobrażeń politycznych i społecznych [...]”. Wydaje się, że ten oświeceniowy trop odnaleźć można w dylogii Rushdiego – który ze swobody wyobraźni chce wywieść argumenty na rzecz wolności słowa.

W innej, bardzo osobistej, propozycji lektury przedstawionej przez Warner *Księga* jest „[...] najpełniejszą metaforą miłości ścierającej się ze śmiercią, wyrażoną przez sojusz dziewcząt przeciw mężczyźnie górującemu nad nimi władzą, a ostatecznie zwycięstwa wyobraźni nad doświadczeniem” [Warner 2011: 5; przeł. M.B.]. Valente odtwarza tę kobiecą wspólnotę i wymyśla świat, w którym kobiety i mężczyźni mogą realizować swoje pragnienia. Można więc jej powieść nazwać „baśniową rewolucją przeciw rzeczywistości” [Seifert 2006: 13], co istotne jednak – ma ona szansę na zwycięstwo (jak większość rewolucji feministycznych) tylko w obrębie fantastyki. Może to być powód, dla którego najważniejsze utwory feministycznie posługują się tą konwencją.

Bibliografia

- Barth John (1983), *Literatura wyczerpania*, przeł. Jacek Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór i wstęp Zbigniew Lewicki, Czytelnik, Warszawa, 38-55.
- Beaumont David (2007), *Literary Style and Narrative Technique in the „Arabian Nights”*, w: Marzolph Ulrich, van Leeuwen Richard, Wassouf Hassan, *The Arabian Nights. Encyclopedia*, ABC-CLIO, Santa Barbara, s. 1-5.
- Beckett Sandra L. (2009), *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*, Routledge, New York–London.
- Bettelheim Bruno (1985), *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1, przełożyła i przedmową opatrzyła Danuta Danek, PIW, Warszawa.
- Brzóstowicz-Klajn Monika (2012), *Tomasz Morus w mundurku pioniera, czyli utopia i utopijność w polskim socrealizmie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.

- Chrobak Małgorzata (2010), *Realizm magiczny w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków.
- Deszcz Justyna (2001), *Frank Baum's „The Wonderful Wizard of Oz” and Salman Rushdie's „Haroun and the Sea of Stories”: Oz as One of Rushdie's Literary Passports from the Book to the World*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Anglica Wratislaviensia”, nr 37, s. 17-33.
- Deszcz-Tryhubczak Justyna (2005), *Harun i morze opowieści: baśń dla dzieci od lat siedmiu do siedemdziesięciu*, w: *Baśnie nasze współczesne*, red. Jolanta Ługowska, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław, s. 151-169.
- Głowiński Michał (2000), *O stylizacji*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 5: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Universitas, Kraków, s. 53-72.
- Kabbani Rana (2007), *The Arabian Nights as an Orientalist Text*, w: Marzolph Ulrich, van Leeuwen Richard, Wassouf Hassan, *The Arabian Nights. Encyclopedia*, ABC-CLIO, Santa Barbara, s. 25-29.
- Kubale Anna (1984), *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*, Ossolineum, Wrocław.
- Lasoń-Kochańska Grażyna (2008), *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk.
- Lewicki Tadeusz (1974), *Wstęp*, w: *Księga tysiąca i jednej nocy*, t. 1, przeł. Andrzej Czapkiewicz i in., PIW, Warszawa, s. 5-46.
- Little Douglas (2008), *American Orientalism. The United States and Middle East since 1945*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Marzolph Ulrich, van Leeuwen Richard, Wassouf Hassan (2007), *The Arabian Nights. Encyclopedia*, ABC-CLIO, Santa Barbara.
- Miller Nancy K. (2007), *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. Anna Burzyńska, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Universitas, Kraków, s. 487-513.
- Propp Vladimir (2003), *Historyczne korzenie bajki magicznej*, przeł. Jacek Chmielewski, KR, Warszawa.
- Rollason Christopher (2012), *An Unsurprising World of Magic?* „Journal of the Odisha Association for English Studies”, t. 12, nr 1, s. 210-214, [dostęp: 25 stycznia 2016], <https://rollason.wordpress.com/2011/02/22/an-unsurprising-world-of-magic-%E2%80%93-review-of-salman-rushdie-luka-and-the-fire-of-life>.

- Rushdie Salman (2010a), *Harun i morze opowieści*, przeł. Michał Kłobukowski, Rebis, Poznań.
- Rushdie Salman (2010b), *Luka i ogień życia*, przeł. Michał Kłobukowski, Rebis, Poznań.
- Rosner Katarzyna (2006), *Narracja, tożsamość i czas*, Universitas, Kraków.
- Said Edward (2005), *Orientalizm*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań.
- Seifert Lewis C. (2006), *Fairy Tales, Sexuality and Gender in France 1690-1715. Nostalgic Utopias*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Showalter Elaine (1993), *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, przeł. Izabela Kalinowska-Blackwood, „Teksty Drugie”, nr 4/5/6, s. 115-146.
- Świerkosz Monika (2014), *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, IBL, Warszawa.
- Trocha Bogdan (2012), *Funkcje bajki w postmodernistycznej literaturze fantasy*, „Literatura Ludowa”, nr 3, s. 3-13.
- Valente Catherynne M. (2009a), *Opowieści sieroty*, t. 1, przeł. Maria Gębicka-Frąć, Wydawnictwo MAG, Warszawa.
- Valente Catherynne M. (2009b), *Opowieści sieroty*, t. 2, przeł. Maria Gębicka-Frąć, Wydawnictwo MAG Warszawa.
- Warner Marina (2011), *Stranger Magic. Charmed States & the „Arabian Nights”*, Vintage Books, London.
- Zipes Jack (2007), *When Dreams Came True. Classical Fairy Tales and Their Tradition*, Routledge, New York–London.

Magdalena Bednarek

The Irresistible charm of stories. Arabian nights' influence on *The Orphan's Tale* by Catherynne M. Valente, *Harun and the Sea of stories* and *Luka and the fire of Life* by Salman Rushdie

From the 18th century on *Arabian Nights* has been influencing European imaginary, especially culture and literature. It created European vision of the Orient as well. In the 20th century popular culture gave high recognisability to many elements of *Arabian Nights* (such as characters: Sindbad, Aladdin or magical artefacts: a flying carpet, magic lamp). Scheherazade as an allegory for narrative art became the most important figure for scholars studying the book. The paper shows how two contemporary book cycles make intertextual links to *Arabian Nights*. *Orphan's Tale* by Catherynne M. Valente, *Harun and the Sea of stories* and *Luka and the fire of Life* by Salman Rushdie rewrite the elements of *Arabian Nights*, such as characters,

artefacts and linguistic allusion to the Orient. However, the narration in the works by both writers is completely different: Valente recreated a sophisticated device of narration known from the book, whereas Rushdie gave his novels a simple, linear composition. Scheherazade's gift to spin story out of a life is needed for different aims. For Rushdie telling fairy tales is useful in writing about life of literature itself, for Valente it is important for creating an alternative to the patriarchal vision of the world.

Keywords: fairy tale; retelling; re-writing; intertextuality; feminism.

Magdalena Bednarek – adiunktka w Zakładzie Semiotyki Literatury IFP UAM. Autorka książki *Mikrokosmos literacki. Przestrzeń genologiczna małych form narracyjnych w prozie polskiej lat 1945-1989* (2013). Publikuje w takich czasopismach, jak: „Porównania”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, „Przestrzenie Teorii”, „Czas Kultury”. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół krytyki feministycznej, powieści inicjacyjnej, baśni.

