

## **Autoreferencyjność w dwóch baśniach europejskich: w *Oślej Skórcie* Charlesa Perraulta i w *O głupim, co ożenił się z królowną i został królem* (baśń polska)**

Anne-Marie Monluçon

### **Abstract**

The article *Autoreferentiality in Two European Fairy Tales: Charles Perrault's "Donkeyskin" and "On a Fool who Married a Princess and Became a King"* offers a critical introduction to Charles Perrault's *Donkeyskin* fairy tale, published for the first time in Polish in this very issue of "Creatio Fantastica" journal, as well as a comparative analysis of French and Polish editions of the aforementioned work along with a lesser known Polish one, entitled *On a Fool who Married a Princess and Became a King*. Anne-Marie Monluçon uses those texts as an example of the use of the "text-within-a-text" or "story-within-a-story" (*mise en abyme*) narrative device and proceeds with an in-depth interpretation and close reading of the fairy tales in order to explore their autoreferentiality. Finally, the author focuses on how Charles Perrault succeeded in finding a "middle voice" between the literary fairy tale and a folk one—and, at the same time, how autoreferentiality and *mise en abyme* may be successfully utilized in both genres, challenging the way one may want to draw differences between literature performed for the courtly joy of the highborns and on the backyard for the common folk.

Anne-Marie Monluçon — doktor komparatystyki literackiej; absolwentka L'école normale supérieure de Saint-Cloud (*agrégation*: literatura klasyczna); wykładowca w Laboratoire Litt & Arts Université Grenoble Alpes; Kontakt: [Anne-Marie.Monlucon@u-grenoble3.fr](mailto:Anne-Marie.Monlucon@u-grenoble3.fr)

*Creatio Fantastica* 2016, nr 2 (53), ss. 7-21.

© ① © Artykuł dostępny jest na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 2.0 Ogólny (CC BY-NC-ND 2.0), a przetłumaczony za zgodą autora w celu jednokrotnej publikacji w „Creatio Fantastica”. Pewne prawa zastrzeżone przez Ośrodek Badawczy Facta Ficta w Krakowie. Wersja elektroniczna artykułu jest referencyjna.

## Wprowadzenie<sup>1</sup>

Większość czytelników francuskich, jak również bez wątpienia europejskich, sądzi, że zna baśń o *Oślej Skórce*, chociaż niewielu z nich ją czytało. Poznali ją bowiem w wydaniu dla dzieci i wersji skróconej, poddaną adaptacji i uwspółcześnieniu, z ilustracjami, które mogły zapaść w pamięć mocniej niż tekst albo też zobaczyli ją w postaci animowanej lub też – w rodzinach osób wykształconych – odkryli ją za pośrednictwem bardzo ładnej komedii muzycznej z 1970 roku, wyreżyserowanej przez Jacquesa Demy i z Catherine Deneuve w roli głównej<sup>2</sup>. Niewielu zatem zdaje sobie sprawę, że *Ośla Skórka* to baśń wierszowana – przecież czytali ją w wersji napisanej prozą.

Rzeczywiście w 1781 roku, gdy wydawca Lamy zebrał baśni Perraulta: trzy napisane wierszem i opublikowane bez tytułu w 1695 roku oraz osiem baśni prozą, wydanych w 1697 roku w zbiorze pod tytułem *Historie albo opowieści z dawnych czasów z Moralami*, trzecia a zarazem ostatnia wierszowana baśń, *Ośla Skórka*, została zastąpiona wersją apokryficzną, napisaną prozą<sup>3</sup>. Wzmocniła ona element moralizatorski, czyniąc z Oślejką i księcia, którego bohaterka ostatecznie poślubi, osoby dużo bardziej podporządkowane autorytetowi rodzicielskiemu i konieczności sprostanania obowiązkowi dynastycznym związanym z przekazaniem władzy niż to było w oryginalnej wersji Charlesa Perraulta. Co więcej, cała opowieść kończy się jak w komedii – podwójnym małżeństwem: księżniczka wychodzi (za mąż) za księcia, a jej ojciec, król i wdowiec – żeni się z królową, „również wdową, bardzo piękną, z którą nie ma już dzieci”<sup>4</sup>. Dość jeszcze wspomnieć, że pragnący kazirodztwa ojciec w tej wersji oczywiście podporządkował się normom. Drugie ważne przekształcenie dotyczy moralów w niezwykle złożonym epilogu baśni: autor apokryfu pozostawił jedynie ostatni z pięciu istniejących w wersji z 1695 roku. Omawiana edycja z 1781 roku cieszyła się dużym sukcesem, do czego przyczyniły się również dodane w 1862 roku genialne ilustracje Gustava Doré, co w rezultacie spowodowało zastąpienie oryginalnej wersji baśni przez apokryf również w późniejszych wydaniach.

W naszej pamięci zbiorowej, wspólnym dziedzictwie, pozostała zatem baśń zbudowana wokół trzech epizodów, które tak reasumuje badacz Jean-Pierre Collinet: „Żadna inna baśń nie rozpowszechniła się tak bardzo. Złożyły się na to trzy jej elementy: kazirodcze mał-

<sup>1</sup> Artykuł przygotowano w oparciu o wystąpienie Anne-Marie Monluçon wygłoszone 16 grudnia 2014 roku w Krakowie na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; tekst został rozszerzony i uzupełniony przez Autorkę w czerwcu 2016 roku.

<sup>2</sup> *Księżniczka w oślejkę (Peau d'âne)*, reż. Jacques Demy, Marianne Productions Parc Film 1970. Informacje na temat tego filmu – zob. *Filmweb.pl*, online: <http://www.filmweb.pl/film/Ksi%C4%99%C5%BCniczka+w+o%C5%9Blej+sk%C3%B3rce-1970-8587> [dostęp: 5 sierpnia 2016] (przyp. red.).

<sup>3</sup> *Les Contes de Perrault dans tous leurs états*, oprac. Annie Collognat, Marie-Charlotte Delmas, ilustr. Gustave Doré, Paris: Omnibus 2007. Chodzi o wydanie baśni Perraulta wzbogacone o wersje wcześniejsze lub późniejsze w stosunku do wersji innych autorów.

<sup>4</sup> Tamże, s. 156.

żeństwo, przed którym musiała uciekać główna bohaterka, ukrycie się w skórze zwierzęcia oraz końcowe rozpoznanie, które nastąpiło dzięki pierścionkowi”<sup>5</sup>. Jednak ani struktura zaprezentowana tutaj przez Collineta, ani podsumowanie baśni jako typu AT 510B, którego dokonał niemiecki komparatysta Uther<sup>6</sup> w przetłumaczonej na język angielski międzynarodowej klasyfikacji baśni (w jej zaktualizowanej wersji), nie uwzględniają jednego: iż w dniu zaślubin Oślej Skórki z księciem Matka Chrzestna – Wróżka<sup>7</sup> jest obecna i to ona opowiada losy swojej podopiecznej, których finał właśnie poznaje czytelnik. Zastosowanie chwytu „dzieła w dziele [*mise en abyme*]”, potraktowanego tu na zasadzie elipsy, badacze uznają za szczegól<sup>8</sup>.

Czemu miałyby służyć ta konstrukcja? Przecież nie przyczynia się do rozwoju akcji, skoro ta właśnie uzyskuje swoje szczęśliwe zakończenie. Z tego względu należałoby zapytać, co wnosi na planie znaczeniowym, ponieważ z jednej strony stanowi dopełnienie portretu Wróżki, a szerzej – element satyry na kobiecą próżność, satyry rozpoczętej sceną przysięgi, jakiej na początku baśni żąda umierająca królowa; z drugiej jednak strony chwyt ten wprowadza żeńskiego sobowtóra narratora, co każe się zastanowić nad sztuką opowiadania baśni.

Czy należałoby zatem ulec pokusie zinterpretowania chwytu „tekstu w tekście” jako znaku wyrafinowania typowego dla baśni literackiej w kształcie zaproponowanym przez akademika Charlesa Perraulta w XVII wieku; baśni – gatunku, opisywanego przez J.-P. Collineta jako „fenomen przede wszystkim arystokratyczny i towarzyski”<sup>9</sup>. Ten wybitny znawca epoki przypomina nam, że *Ośla Skórka*, trzecie i ostatnie wierszowane dzieło, stanowi etap przejściowy w stosunku do kolejnych baśni, ponieważ autor po raz pierwszy skorzystał z repertuaru ludowego, nie decydując się jednak na ostateczne porzucenie poezji wysokiej, odziedziczonej po Fontainie: „Należy ona [baśń *Ośla Skórka* – przyp. AMM] do zbiorów Robina Le Clerca, o którym NDL wspomina w swych „PR” *Noël du Fail*, przywołanych w jego *Propos rustiques* (w rozdziale V)”<sup>10</sup>. Ponadto, jak pokazywałam już we

<sup>5</sup> Charles Perrault, *Contes*, red. Jean-Pierre Collinet, Paris: Gallimard 1981, s. 278 [tłumaczenia wszystkich cytatów z literatury przedmiotu: Anita Catek, jeśli nie zaznaczono inaczej. Za tym wydaniem będą dalej cytowane fragmenty *Peau d'Âne* w wersji oryginalnej].

<sup>6</sup> Hans-Jörg Uther, *The types of international folktales: a classification and bibliography: based on the system of Anti Aarne and Stith Thompson*, t. I-III, Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia 2004.

<sup>7</sup> Wróżka występująca tutaj w „francuskim” ujęciu to połączenie dwóch przeciwstawnych elementów: mimo iż jest istotą nadnaturalną reprezentującą porządek wierzeń pogańskich – zostaje chrzestną, a zatem osobą przynależącą z racji pełnionej funkcji do porządku chrześcijańskiego.

<sup>8</sup> Chwyt *mise en abyme* polega w malarstwie na umieszczeniu obrazu w obrazie, a w literaturze – na opowiedzeniu wewnątrz opowieści ramowej nowej historii. Ten sposób konstrukcji nie ma charakteru dekoracyjnego. Ogólnie rzecz biorąc, opowieść umieszczona wewnątrz jest na różne sposoby analogiczna do historii ramowej; często relacje pomiędzy nimi mają charakter antycypacji lub zawołanych aluzji do późniejszego zakończenia opowieści ramowej. Por. Lucien Dällenbach, *Le Récit Spéculaire*, Paris: Seuil 1977 [w języku polskim brakuje dobrego odpowiednika terminologicznego; o samym chwycie szczegółowo pisze na np. Brian McHale w monografii *Powieść postmodernistyczna*, przekł. M. Płaza, Kraków 2012, s. 179-181].

<sup>9</sup> Collinet, dz.cyt., s. 46.

<sup>10</sup> Tamże, s. 17.

wcześniejszym artykule<sup>11</sup> na przykładzie baśni niemieckich<sup>12</sup>, rosyjskich<sup>13</sup>, polskich<sup>14</sup>, w języku jidysz<sup>15</sup> i polskich Romów<sup>16</sup>, baśnie ludowe zebrane przez folklorystów zawierają wszystkie wyrafinowane chwytły autoreferencjalne.

Polska baśń ludowa pod tytułem *O głupim, co ożenił się z królowną i był królem* doskonale nadaje się do porównania z *Oślą Skórką* i to z dwóch powodów. Należy zacząć od tego, że chociaż obie baśni opowiadają bardzo różne historie, używa się w nich tego samego chwytły: w zakończeniu jeden z bohaterów podejmuje się opowiedzenia wydarzeń, o których właśnie przeczytał lub usłyszał. Po drugie, opowieść ta jest jedną z niewielu baśni ludowych aktualnie dostępnych czytelnikom we Francji. Jedno z najlepszych francuskich wydawnictw książek dla młodzieży, L'Ecole des Loisirs, opublikowało w 2007 roku dziewięć bajek zaczerpniętych z polskiego folkloru, adaptując je dla dzieci w wieku od dziewięciu lat<sup>17</sup>. Co najdziwniejsze, tylko jedna z nich pochodzi z ogromnego zbioru Oskara Kolberga, zaś pięć zaczerpnięto z książki Jana Świątka pt. *Lud Nadrabski (od Gdowa po Bochnię)* z roku 1893. Baśń *O głupim...*, szósta z kolei w adaptacji francuskiej, pochodzi właśnie ze zbioru *Lud Nadrabski*.

Francuską baśń literacką oraz ludową baśń polską łączy zatem zabieg polegający na umieszczeniu „tekstu w tekście [*mise en abyme*]”: jedno z bohaterów (odpowiednio Wróżka oraz głupiec) opowiadają, co właśnie przeczytały na temat innych bohaterów tej samej baśni, co w obu przypadkach wprowadza wymiar autoreferencyjny.

W jaki sposób będziemy rozumieć pojęcie autoreferencyjności? W języku francuskim rozróżnia się dwa sposoby funkcjonowania literatury: sposób referencyjny, poprzez który opowiada się o świecie (świecie zewnętrznym, ale także o naszym świecie wewnętrznym) oraz typ auto-referencyjny, poprzez który odnosi się ona do siebie samej. Konkretnie oznacza to, że wiele bajek zawiera refleksję albo nad własną treścią, albo nad własną gatunkowością lub też – w szerszej perspektywie – nad literaturą w ogóle. Ujmując to jeszcze precyzyjniej: niektóre baśni proponują zastanowienie się nad samą sztuką opowiadania lub przemilczania czegoś – ponieważ te dwie rzeczy się łączą – a także na temat znaczenia (odczytywania) sensów ukrytych czy też symbolicznych pisma, mowy lub sytuacji.

<sup>11</sup> Zob. Anne-Marie Monluçon, *Le second degré entendu comme réflexivité dans quelques contes d'Europe centrale et orientale*, „ILCEA” 2015, nr 21, online: <https://ilcea.revues.org/pdf/3082> [dostęp: 30.07.2015].

<sup>12</sup> Jakob i Wilhelm Grimm, *Contes pour les enfants et la maison*, t. I-II; przekł. i red. Natacha Rimasson-Fertin, Paris: José Corti 2009.

<sup>13</sup> Alexandre Afanassiev, *Contes populaires russes (Narodnye Russkie Skazki)*, t. I-III, przekł. i red. Lise Gruel-Apert, Paris: Imago 2010.

<sup>14</sup> *Contes de Pologne (racontés par Oldřich Sirovátka)*, adapt. Claude Clément, ilustr. Dagmar Berková, Paris: Gründ 1990 (Édition originale; Prague: Artia, 1989; *Contes polonais: Maciek et Wojtek*, adapt. i oprac. Agnieszka Macias, ilustr. Mette Ivers. Paris: L'Ecole des Loisirs 2007.

<sup>15</sup> *Contes Yiddish de Chelm à Varsovie*, przekł. i red. Sarah Schulmann, Paris: l'Ecole des loisirs 2000.

<sup>16</sup> Jerzy Ficowski (1961; 1982, 2013). *Galązka z drzewa słońca*, Warszawa: Nasza Księgarnia (wyd. 3); reedycja polska: *Galązka z drzewa słońca. Baśnie cygańskie* ilustrowała Aleksandra Kucharska-Cybuch, Warszawa, Grupa Wydawnicza Foksal (tom ten przetłumaczono na język francuski, ale jego nakład jest wyczerpany: Jerzy Ficowski, *Le Rameau de l'arbre du soleil, contes tsiganes polonais, d'après la tradition orale*, przekł. i ilustr. Małgorzata Sadowska-Daguin, Châteaufort: Wallada 1990.

<sup>17</sup> Por. *Contes polonais: Maciek et Wojtek*, dz.cyt. (niestety wydanie to jest już niedostępne we Francji z powodu wyczerpania nakładu; wznowienia raczej nie będzie, gdyż nie sprzedawało się dobrze).

W proponowanej tu analizie chodzi o to, by zrozumieć, co obie wybrane przeze mnie baśni mają do powiedzenia na temat literatury, ale także w jaki sposób to mówią. Pierwszy sposób umieszczania autoreferencyjności w tekście, jaki możemy wyróżnić, to jej ulokowanie na peryferiach tekstu, na przykład poprzez uobecnienie postaci bajora na początku lub na końcu opowieści. Jest to przypadek *Oślej Skórki*. Drugi sposób polega na całkowitym wtopieniu wymiaru autoreferencyjnego w fabułę (akcję) baśni i nadaniu mu głównej funkcji dramatycznej. W tym przypadku wymiar autoreferencyjny przyczynia się do rozwoju wydarzeń. Tak jest w przypadku baśni *O głupim, co ożenił się z królowną i był królem*. Niniejsza analiza pozwoli nam zrozumieć, dlaczego autoreferencyjność nie przynależy wyłącznie literaturze uczonej czy tej przeznaczonej dla dorosłych oraz dlaczego można ją odnaleźć w baśniach ludowych.

### **Ośla Skórka**

*Ośla Skórka (Peau d'Âne)*, trzecia z kolei baśń w zbiorze Charlesa Perraulta, nosi numer 510B według międzynarodowej klasyfikacji Aarnego i Thompsona. Łączona jest z *Kopciuszkiem* o numerze 510A. Chyba każdy zna historię owdowiałego króla, który zapragnął poślubić swą córkę. Ta zasięgnęła rady swojej Matki Chrzestnej – Wróżki i – by przeciwstawić się ojcu oraz opóźnić ślub – zażądała trzech zaczarowanych sukien, a w końcu także skóry magicznego osła, który cudownym sposobem dostarczał królestwu sztuk złota zamiast obornika. „Szalona miłość” króla skłania go aż do poświęcenia zwierzęcia będącego jednym ze źródeł dochodów królestwa. Z kolei królowna stopniowo słabnie i byłaby skłonna ulec ojcu, gdyby na koniec Wróżka nie doradziła jej ucieczki w przebraniu. W tym właśnie momencie bohaterka przybiera przezwisko „Ośla Skórka” i staje się służką zajmującą najniższe miejsce w hierarchii społecznej w zagrodzie należącej do innego króla. Tam królewicz widzi przypadkiem królownę kiedy ta, w ukryciu, przymierza swoje zaczarowane suknie. Młodzieniec zakochuje się w pięknej nieznaomej, jednak wszyscy mówią mu, że to tylko Ośla Skórka, „prawdziwe lekarstwo na miłość [*remède à l'amour*]”<sup>18</sup>. Królewicz pada zemdłony i prosi tylko o jedno: o ciasteczko przyrządzone własnoręcznie przez Oślą Skórkę<sup>19</sup>. Ta pozwala, by do ciasteczka, które przygotowuje, ześliznął się jej pierścionek. Od tej chwili królewicz usiłuje odnaleźć dziewczynę, na której palec mógłby pasować tak wąski pierścionek. Panny ze wszystkich warstw społecznych przymierzają pierścionek

<sup>18</sup> To wyrażenie stało się przysłowiem w języku francuskim i oznacza: „Ona jest tak brzydka, że zniechęca do miłości”, a nawet „jej brzydota zabija miłość” lub „jej brzydota sprawia, że znika miłość”. Tłumaczenie fragmentów *Oślej Skórki* w całym artykule: Szczepan Cialek. Pochodzą one z pierwodruku polskiego przekładu tej baśni, który znajduje się w aktualnym numerze „Creatio Fantastica” (przyp. red.).

<sup>19</sup> W polskim tłumaczeniu fragment ten brzmi następująco:

Królewska matka tymczasem  
Nad jedynym swym synem rozpacza i płacze.  
By wyznał swe cierpienie, daremnie prosiła.  
Jeno płacz, wzdychanie, jęczenie.  
Nic nie mówi, tylko życzenie,  
By Ośla Skórka sama placek dlań zrobiła.  
A matka nie pojmuje, co znaczy to chcenie (*Ośla Skórka*, strofa 35).

i w ten sposób królewicz w końcu rozpoznaje Oślą Skórkę i postanawia ją poślubić. Jednak baśń na tym się nie kończy...

Utwór jest autoreferencyjny od początku do końca<sup>20</sup>, jednak zabieg interesujący ze względu na porównanie z polską baśnią znajduje się na końcu, pomiędzy szczęśliwym rozwiązaniem i pięcioma morałami, które utwór zamykają. Strofa 44 mówi o wtargnięciu Wróżki – Matki Chrztelnej na ślub Oślej Skórki z królewiczem:

*Dans ce moment la Marraine arriva  
Qui raconta toute l'histoire,  
Et par son récit acheva  
De combler Peau d'Ane de gloire*  
(Collinet, 114).

W tej chwili Chrztelna przybywa,  
Opowiada historię całą,  
A swym słowem tak przekonywa,  
Że okrywa królowę chwałą  
(*Ośla Skórka*, strofa 44).

Na pierwszy rzut oka przemowa Matki Chrztelnej powinna uszczęśliwić bohaterkę, ponieważ „okryć chwałą” znaczy tutaj „uczynić sławną ogłaszając wszem i wobec, jak bardzo była ona cnotliwa”. Ale jakąż to historię opowiada Wróżka? Gdyby opowiedziała dokładnie tę samą historię, którą właśnie opowiedział nam narrator, byłaby to katastrofa. W istocie, baśń ukazuje króla, który pała kazirodczą żądzą do własnej córki. Na początku umieszczona została co prawda okoliczność łagodząca, to znaczy taka, która mogłaby przyczynić się do uniewinnienia króla: na łożu śmierci królowa zażądała od niego obietnicy, że ożeni się tylko z kobietą równie piękną i mądrą co ona. Jak to świetnie zanalizował Władimir Propp w *Morfologii bajki*<sup>21</sup> pod nakazem kryje się tu zakaz, ponieważ królową przedstawiono jako prawdziwą piękność. Jednak dwa elementy stanowią okoliczności obciążające, wykazujące winę króla. Po pierwsze, jest on w pełni usatysfakcjonowany, mając tylko jedną córkę w czasach, gdy, przynajmniej we Francji, królowie powinni byli mieć syna, by przekazać mu władzę. Po drugie, zamiast być niepokieszonym wdowcem, spieszy się z ożenkiem i bardzo krótko nosi żałobę. Można zatem podejrzewać, że od dawna już pałał wobec córki kazirodczą żądzą, na długo przed śmiercią królowej. Z drugiej strony królowa, która najpierw jest wstrząśnięta propozycją małżeństwa, daje się coraz bardziej uwodzić dowodami miłości i jest gotowa ulec, gdy król ofiarowuje jej skórę ośła, co można interpretować jako przejaw wzajemności w kazirodczej żądzy. Gdyby Wróżka wyjawiała te dwie tajemnice (kazirodcze żądze ojca i córki), byłaby to katastrofa dla pary młodych

<sup>20</sup> Por. Marc Escola, komentarz do *Contes* Charlesa Perraulta, Paris: Gallimard 2005, s. 98.

<sup>21</sup> W Polsce monografia Władimira. Proppa ukazała się najpierw w postaci fragmentu (Władimir Propp, *Morfologia bajki*, przekł. Stanisław Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, t. LIX, z. 4, s. 203-243), osiem lat później ukazał się pierwszy przekład całości (w tłumaczeniu W. Wojtygi-Zagórskiej, Warszawa 1976). Nowe tłumaczenie przygotował Paweł Rojek, a opatrzył wstępem – Maciej Czeremski, por. Władimir Propp, *Morfologia bajki magicznej*, Kraków 2011 (przyp. red.).

małżonków, a także dla reputacji króla i jego córki. Należy przypuszczać, że szczęśliwe rozwiązanie jest co najmniej zgodne z „moralnością nowoczesną”, z ustaleniami antropologii (Lévi-Strauss<sup>22</sup>) oraz nowoczesnej psychoanalizy (Freud): kompleks Edypa musi zostać przekroczony, zwyciężony. A jeśli uszanuje się zakaz kazirodztwa, zostaje się nagrodzonym możliwością znalezienia miłości poza rodziną, poza więzami krwi, w poszanowaniu dla prawa egzogamii, które jest przeciwieństwem zakazu kazirodztwa.

Trzeba jednak powrócić do tekstu oryginalnego i stwierdzić, że Perrault kpi z nieprawdopodobieństwa baśniowego dotyczącego aspektu społecznego i matrymonialnego, typowego dla bajek magicznych<sup>23</sup>. Kiedy Ośła Skórka zakochuje się w Królewiczu, w strofie 24 narrator zauważa z ironią, że wybrała partnera ze względu na jego status społeczny „Zachowała nadal serce Królowny”. Ironia narratora nie oszczędza także Królewicza, który – cytując za strofą 43 – jest szczęśliwy: „A przyszyły małżonek zrozumiał swe szczęście / Ze władcy tak możnego będzie teraz zięciem”. Dwoje młodych ludzi nie zawiera więc małżeństwa z miłości, lecz małżeństwo z rozsądku. Ich związek jest z pewnością egzogamiczny, lecz podlega ogólnej zasadzie endogamii społecznej dobrze znanej socjologom, a polegającej na zawieraniu małżeństw w ramach jednej grupy społecznej.

Można byłoby jednak powiedzieć, że mimo wszystko następuje rodzinny *happy end*: wydaje się, że ojciec i córka spotykają się bez ryzyka ponownego popadnięcia w kazirodce żądze i z szansą na pojednanie. Narrator twierdzi, że Król „oczyścił” swoje uczucia. Jednak widmo kazirodztwa odżywa pod inną postacią. Teś bohaterki, cytując: „nie czuł się na siłach / oglądać tyłu wdzięków u swej synowej; królowa za nią przepadała”<sup>24</sup>. Takie sformułowanie w siedemnastowiecznej francuszczyźnie oznaczało, że ojciec królewicza był zachwycony tym, że jego synowa jest tak pociągająca, i że sama królowa miała bzika na punkcie synowej, czyli za nią szalała. Tego samego czasownika używa narrator w *Czerwonym Kapturku* żeby opisać chorobliwe uwielbienie matki i babki dla zachwycającej dziewczynki<sup>25</sup>. Inaczej mówiąc, takie rozwiązanie nieszczególnie świadczy o cnotliwości bohaterki, delikatnie sugerując w dodatku niemoralność jej przyszłej rodziny.

<sup>22</sup> Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris: La Haye: Mouton 1981 [wydanie polskie: tegoż, *Elementarne struktury pokrewieństwa*, przekł. Maciej Falski, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen 2011].

<sup>23</sup> W bajkach magicznych nikogo nie dziwią nadzwyczajne wydarzenia, postaci tam występujące są szlachetnie urodzone, mocno wyidealizowane, a cała historia opowiadana jest w poważnym tonie. W opozycji do tego istnieją również bajki żartobliwe: do takich należą przygody Głupiego Jasia (fr. *Jean Le Sot*) występujące tak w folklorze francuskim, jak i polskim oraz rosyjskim (tu – Iwan Idiota, *dourak, głupcy*). Baśnie te nie wykluczają magiczności, ale łączą ją z komizmem. Podobnie czyni i Perrault, ale tu komizm w znaczący sposób przekształca się w parodię (przyj. red.).

<sup>24</sup> W polskim przekładzie oddano to następująco:

W gwarnej wesołości tego zgromadzenia  
Dobry król poczuł się słaby,  
Widząc jak liczne synowej powaby,  
Królowa – pełna zachwycenia (*Ośła skórka*, strofa 49).

<sup>25</sup> Anne-Marie Garat, *Une faim de loup. Lecture du petit Chaperon rouge*, Arles: Actes Sud 2004, s. 100-106. W tym miejscu Anne-Marie Monluçon wspomina oczywiście o oryginalnej wersji baśni o *Czerwonym Kapturku* – w polskich adaptacjach wspomnianego detalu nie ma wcale, a w jedynym wiernym przekładzie na język polski tej baśni, dokonany przez Barbarę Grzegorzewską, zagubiono chorobliwość tej miłości, chociaż wyrażone to zostało podobnie: „matka za nią szalała, a babka jeszcze bardziej”; por. Charles Perrault, *Baśnie, czyli opowiadania z dawnych czasów*, przekł. Barbara Grzegorzewska, Warszawa: Agencja Librone 2010, s. 23. Obecnie przygotowywane jest pierwsze wydanie krytyczne *Baśni* Perraulta w nowym tłumaczeniu autorstwa Szczepana Calka, ze wstępem Anne-Marie Monluçon i komentarzami Anity Calek – z niego pochodzi cytowana

Jeśli Wróżka jest w stanie opowiedzieć tę historię w jej właściwym kształcie, można wysnuć kilka hipotez. Interpretacja psychologiczna kazałaby sądzić, że to raczej nieprzyjazna Matka Chrzestna, być może nieświadomie zazdrosna, podobnie jak zmarła królowa, którą bardzo przypomina. Jednak analiza autoreferencyjności może nas zaprowadzić dalej. Jeśli Wróżka opowiada historię Osłej Skórki, to czy nie należy jej traktować jako sobowtóra, *alter ego* narratora? I co wnosi do właściwej historii ramowej chwyt *mise en abyme*, opowieść w opowieści, przedstawiona tu w sposób całkowicie eliptyczny?

Na pierwszym poziomie Wróżka jest negatywnym sobowtórem narratora, od początku pozostając obiektem jego ironii. Popelnia błąd czterokrotnie, sądząc, że żądania Osłej Skórki, coraz bardziej niemożliwe do spełnienia, powstrzymają kazirodczą żądzę króla.

*Cette fée était bien savante, Et cependant elle ignorait encore  
Que l'amour violent pourvu qu'on le contente,  
Compte pour rien l'argent et l'or*  
(Collinet, 104).

Wróżka ta dość była uczoną,  
Ale nadal jej tajne było to,  
Że miłość gwałtowna, gdy chce być spełnioną,  
Za nic ma srebro i złoto  
(*Ośla Skórka*, strofa 14).

Rewelacje ujawnione przez nią podczas ślubu Osłej Skórki byłyby więc jej piątym błędem. Stałaby się wówczas przykładem nie do naśladowania. Baśń uczyłaby zatem, że dobry bajarz powinien brać pod uwagę tożsamość swoich adresatów. Oznaczałoby to jednak także, że dobry bajarz powinien wiedzieć, jak daleko może się posunąć i stosować autocenzurę. Czy główny narrator daje przykład autocenzury? Nie zapominajmy, że we wstępie oraz w tytułach ośmiu baśni prozą, które następują po *Osłej Skórce*, narrator twierdzi, że baśnie kończą się morałami, a także że na końcu *Osłej Skórki* znajduje się pięć strof moralów. Problem w tym, że po owej 44 strofie nie wiadomo komu przypisać te pięć strof moralów: narratorowi czy Wróżce – Matce Chrzestnej? I jaka z nich wypływa nauka?

Dwa początkowe morały mogłyby pochodzić od Wróżki, ponieważ nawiązują do maksym, za pomocą których udzielała rad Królownie. Za pierwszym razem, kiedy dziewczyna przychodzi prosić ją o pomoc, Wróżka radzi jej:

*Votre père, il est vrai, voudrait vous épouser ;  
Ecouter sa folle demande  
Serait une bien grande faute,  
Mais sans le contredire on le peut refuser*  
(Collinet, 101).



Ojciec twój, co tu mówić, pragnąłby cię poślubić.  
 Ustąpić przed szaleństwem  
 Byłoby bezceństwem.  
 Lecz w spór się nie wdając, można mu odmówić.  
 (*Ośla Skórka*, strofa 9).

Chodzi tu więc o to, by opierać się Królowi, nie sprzeciwiając mu się otwarcie. Kiedy Królowa po raz czwarty prosi o pomoc, po tym jak dostarczono jej skórę osła, Matka Chrzestna zapewnia ją, że *Gdy dobro się czyni, nie wolno się cofać*. W strofach 45 i 46 Matka Chrzestna powraca do myśli, że Cnota może napotykać przeciwności, ale ostatecznie zawsze czeka za nią nagroda. Te dwa morały są dość naiwne i podlegają autocenzurze, ponieważ skrywają to, co przewrotne i transgresywne w baśni. Ukrywają fakt, że aby pozostać cnotliwą, Królowa musiała wypowiedzieć posłuszeństwo ojcu, postawić zakaz kazirodztwa wyżej niż władzę rodzicielską. Natomiast trzeci morał w strofie 47 przywołuje myśl wyrażoną przez narratora w strofie 14, gdzie kpi on z Wróżki, która nie docenia potęgi miłości. Nie jest to już bynajmniej moralna prawomyślność, lecz stwierdzenie realisty. Morał czwarty powraca do mizoginicznej satyry, którą narrator rozwinął w strofie 32 i którą z trudem można przypisać Wróżce. Chodzi o napiętnowanie kobiecej kokieterii i próżności<sup>26</sup>. Jeśli dwa pierwsze morały pochodzą od Wróżki a dwa kolejne od narratora, oznacza to, że Wróżka skuteczniej stosowała autocenzurę w moralach niż w swojej opowieści. Jednak, jako że, ogólnie rzecz biorąc, dobrzy bajarze pozostawiają „najlepsze na koniec”, można przypuszczać, że narrator nie ma wysokiego mniemania o prawomyślnych moralach Wróżki, które przedstawia nam jako przykłady przerażających skutków autocenzury. Jego nauka brzmiałaby zatem tak: w społeczeństwie trzeba dokonywać autocenzury, ale na planie estetycznym skutkuje to złą literaturą.

Wróżka jako negatywny sobowtór narratora służy mu więc po to, by skłonić czytelników do refleksji nad autocenzurą i by im wykazać, poprzez porównanie oraz kontrast, że znajdowali największą przyjemność w czytaniu historii radośnie amoralnej, którą on, narrator, dopiero co im opowiedział oraz że prawomyślne morały wróżki z trudem maskują rzeczywistość tekstu – parodystyczną, satyryczną i transgresywną. Skoro jednak trzeci i czwarty morał nie mówią nic szczególnie szokującego czy transgresywnego, można sobie zadawać pytanie, czy także i one nie są interpretacjami „ekranującymi”<sup>27</sup> baśń, rozwiniętymi tym razem przez samego narratora, który wcześniej ostrzegwał czytelnika, po-

<sup>26</sup> To satyra na kobiety, które uważają się za lepsze od innych (piękniejsze lub mądrzejsze) tak jak nieboszczka królowa wierząca, że jest niezastąpiona czy wróżka, uważająca się za nieomylną. Jedynym wspólnym punktem tych czterech moralów jest to, że oszczędzają krytyki samej Osłej Skórce, oczywiście poza kokieterią.

<sup>27</sup> Chodzi o taki typ interpretacji, który w procesie psychoanalizy freudowskiej polega na tworzeniu fałszywych wyjaśnień, czasem nawet bardzo przekonujących po to, by nie odkryć prawdziwego znaczenia opowieści, która byłaby niewygodna dla pacjenta. „Ekran” i „ekranowanie” rozumiane są tutaj metaforycznie jako rodzaj przesłony, maski, która uniemożliwia spojrzenie prawdzie w oczy i sprawia, że pacjent oszukuje samego siebie w kwestii odnalezienia w jego opowieści prawdziwego znaczenia [chodzi tu o sens jawny i jego interpretacje, które chronią pacjenta przed rozpoznaniem nieświadomego sensu utajonego, czyli prawdziwego znaczenia opowiedzianej historii].

sługując się przykładem wróżki, że i on jest zmuszony się cenzurować, przynajmniej w moralach, skorzystawszy wcześniej z szerokiej swobody w opowieści. Jak zatem jest sens ukryty tekstu? I co przynosi piąty moral?

Piąty i ostatni moral powraca do myśli, którą narrator wprowadził do pierwszej strofy baśni. Rozpoczyna ją dedykacją dla Markizy de Lambert, arystokratycznej damy pisującej traktaty o moralności, chcąc jej zaproponować *przyjemne głupstwa* [w polskim tłumaczeniu: *cne bagatelki* – przyp. red.], to znaczy fraszki czy też niedorzeczności, zawsze związane – cytuję dalej – *ze snem rozumu* [co w polskim przekładzie zostało oddane frazą: *głowa [...] marzeń się rozkoszom odda* – przyp. red.]. Innymi słowy narrator zapowiada rozrywkę pozbawioną poważnych znaczeń, co potwierdza pod koniec, podkreślając w strofie 49 nieprawdopodobieństwo opowiadanej dzieciom przez kobiety baśni, w którą „nie jest łatwo wierzyć”. Rzeczywiście w tamtym czasie kobiety i dzieci postrzegano, tak samo jak przedstawiciele ludu, jako publiczność pozbawioną znaczenia, a przeznaczone dla nich baśnie należały do *niższych gatunków*.

*Le Conte de Peau d'Ane est difficile à croire,  
Mais tant que dans le Monde on aura des Enfants,  
Des Mères et des Mères-Grands,  
On en gardera la mémoire*  
(Collinet, 115).

W bajkę o Osłej Skórce nie jest łatwo wierzyć,  
Lecz dopóki na świecie będą małe dziatki,  
Mamy i babki –  
Pamiętać ją będziemy.  
(*Ośla Skórka*, strofa 49).

To podsumowanie baśni sugeruje, że nie ma tu sensu, którego należałoby poszukiwać, co stoi w rażącej sprzeczności z samą ideą wprowadzania moralu. Jednak można to rozmaicie interpretować. Być może chodzi tu o strategię obliczoną na zmylenie cenzury, a ukryty sens baśni, zawarty *implicite*, należy czytać między wierszami. Ta strategia pozwala zachować bardzo dużą swobodę pozwalającą zmierzyć się z tematem tabu, jakim jest kazirodztwo oraz przedstawić, dzięki licznym anachronizmom, prawdziwą satyrę na dwór Ludwika XIV (to temat wykraczający poza ramy niniejszego tekstu<sup>28</sup>), a także pobudzić do myślenia nad rolą cenzury w tamtej epoce. A być może należy potraktować ten brak znaczenia dosłownie.

Jest to hipoteza poważniejsza niż by się mogło wydawać, bowiem taki specjalista jak Marc Escola przypuszcza, że baśnie Perraulta to przede wszystkim narracja krotchowilna

<sup>28</sup> Analiza semiotyczna politycznych aspektów bajek Perraulta – por. Louis Marin, *La Parole mangée*, Paris: Klincksieck 1986.

(wesola, zabawna, podobnie jak wyrefinowane gry towarzyskie mające zabawić dwór i bywalców salonów)<sup>29</sup>. Bezceremonialne potraktowanie narracji (w tym wiele nieprawdopodobieństw, improwizacji, celowych niespójności), krytyczne wypowiedzi narratora, które podważają wszelką iluzję narracyjną i jakąkolwiek identyfikację z postaciami wynikają być może z innej formy autocenzury samego Perraulta. Perrault to przedstawiciel burżuazji piszący teksty przynależne niższemu gatunkowi, przeznaczone dla dzieci i dorosłych ze szlachty czy mieszczaństwa. Jeżeli chce zachować swój status społeczny, w żadnym razie nie może pisać baśni jako czegoś traktowanego serio, a zwłaszcza pisać ich na poważnie. Wręcz przeciwnie: musi puszczać oko do swej publiczności z wyższych sfer, parodiując niższy gatunek, o ludowych korzeniach, postrzegany jako zbyt naiwny. Jednak można również powiedzieć, że niezwykle złożone zakończenie tej baśni jest kombinacją obu strategii: pierwsza polega na tym, że trzeba oświadczyć, iż opowiada się tak, jak robią to nianie (piastunki, które – o czym warto pamiętać – były domownikami) absurdalne historyjki, aby zmylić polityczno-religijną cenzurę swej epoki. Druga strategia polega na uniknięciu kompromitacji z powodu posługiwania się gatunkiem niskim, który z tego powodu potraktowany zostaje z ironią, a nie na poważnie, co pozwoliło Perraultowi wymyślić baśń literacką i uczynić ją modnym gatunkiem, wyrefinowanym i pełnym humoru. Zresztą to nie przypadek, że Charles Perrault uczynił ojcem tego zbioru swojego siedemnastoletniego syna!<sup>30</sup> By zakończyć tę część rozważań, należy przyznać, że ta niepozorna strofa 44, umieszczona na peryferiach baśni, skłania w rzeczywistości do powtórnej lektury całości.

### ***O głupim, co ożenił się z królowną i był królem***

Francuska adaptacja baśni *O głupim, co ożenił się z królowną i był królem* (fr. *L'Idiot qui épousa la princesse et devint roi*) dokonana przez Agnieszkę Macias jest bardzo wierna wersji polskiej. Cztery punkty, w których odbiega ona od oryginału, dotyczą następujących kwestii. Autorka dzieli sześć akapitów wersji polskiej na dziewiętnaście znacznie krótszych akapitów oraz zamienia archaiczny język oryginału na współczesną francuszczyznę. Oba te zabiegi są typowe dla adaptacji przygotowanych z myślą o dzieciach i uzasadnia je cel pedagogiczny. Baśń musi nadawać się dla dziewięciolatków. Trzeci zabieg polega na znacznie częstszym powtarzaniu słowa „głupiec [*idiot*]” niż w oryginale, w którym stosowany jest zaimek osobowy „on”. Daje to efekt komiczny, ale podkreśla także narastający stopniowo komizm sytuacyjny, który wynika z tego, że głupiec nie zachowuje się wcale niemądrze: okazuje się coraz inteligentniejszy i sprytniejszy. Czwarty zabieg polega na dosłownym wyrażeniu tego, co polski tekst okrywa wstydliwym milczeniem, posługując się zawieszającym wielokropkiem (...) lub peryfrazami, jak na przykład *za tą samą cenę co piersa i druga* w opisie tajemniczego upominku ofiarowywanego przez kobiety w zamian za zająca. Na francuski przetłumaczono to przy użyciu dość niejasnego wyrażenia *un present de valeur*,

<sup>29</sup> Por. Marc Escola, dz. cyt., s. 94-102.

<sup>30</sup> Por. Anne-Marie Garat, dz. cyt., s. 197-206; 217-224.

czyli „drogocenny dar”. Francuskie tłumaczenie jest z kolei bardziej dosłowne niż oryginał w przypadku prezentu od Króla: zwrot *pocaluje jego kobyłkę w d...* staje się *embrasser le cul de sa vieille rosse*. Czy należy to interpretować jako sygnał tego, iż czasy (epoki) się zmieniły? W języku francuskim słowo  *zadek* [choć częstszym odpowiednikiem francuskiego wyrazu *cul* jest nadal wulgarnie w języku polskim słowo wykropkowane w cytacie – przyp. red.] przestało należeć do wyrazów niecenzuralnych, które nie mogą się pojawiać w książkach dla dzieci. Czy tak samo jest dziś w Polsce? A może istnieje rzeczywista różnica w mentalności i panuje większa wstydlivość?

W baśni *O głupim, co ozenił się z królowną i był królem*, pochodzącej ze zbioru *Contes Polonais*, wszystko zaczyna się w sposób tradycyjny. Pewien król obiecuje rękę swojej córki temu, kto zdoła wjechać na diamentową górę. Głupi podejmuje się tego wyzwania po tym, jak klęskę ponoszą śmiałkowie ze szlachty oraz dwaj jego starsi bracia przedstawiani jako „mądrzy”. Zdobywa przedmiot magiczny, piszczałkę, w wyniku jedynej próby wstępnej, polegającej na okazaniu współczucia żebrakowi. Dzięki fujarce przechodzi zwycięsko przez trzy kolejne próby główne. Konkretnie oznacza to, że naszemu protagoniście udaje się wspiąć na diamentową górę, zgromadzić wszystkie złote owce świata w dwanaście godzin, a potem wszystkie zające w godzin osiemnaście. Wówczas ujawnia się zła wola szlachty: królowna wpada w gniew z powodu mezaliansu, a szlacheckim konkurentom udaje się przekonać króla do zastawienia pułapki na głupiego. Chodzi o to, by zażądać od bohatera dostarczenia zająca na ucztę weselną, a potem zarzucić mu, że daje coś, co do niego nie należy, inaczej mówiąc, by go oskarżyć, że jest złodziejem. Ów spisek prowadzi do pięciu prób identyfikujących<sup>31</sup>. Nie wiadomo w jaki sposób ostrzeżony, głupi odsyła pierwszego posłańca, czyli kucharza, potem daje zająca, w zamian za „drogocenny dar” trzem kobietom, które się u niego kolejno zjawiają: kucharce, królowej, a na końcu – królownie. Jednak za każdym razem głupi gra na fujarce i zając natychmiast ucieka. Kiedy sprawa jest już beznadziejna, pojawia się król we własnej osobie i tym razem narrator nam ujawnia, czego żąda głupi w zamian za zająca: król musi pocałować jego starą szkapę w d... I tak się dzieje.

Kiedy bohater triumfuje po tych pięciu próbach, rywale zastawiają na niego ostateczną pułapkę<sup>32</sup>: „Powiedzcie mu, że królowna będzie jego, kiedy wypełni opowieściami worek uszyty ze stu łokci płótna” (*Contes polonais*, s. 82). Jak to zwykle bywa w baśniach, zadanie jest niemożliwe do wykonania, gdyż opowieści nie mają materialnego charakteru. Przypomina się tu myśl Proppa, według której w nakazie kryje się zakaz poślubienia królowny<sup>33</sup>. Teraz także głupi znajduje sposób, by pokonać przeszkodę. Zaczyna opowiadać „swoją historię od początku”: „Opowiada wszystkim, co otrzymał na wymianę, a potem opowiedział

<sup>31</sup> Posługuję się tutaj terminologią pochodzącą ze schematu inicjacyjnego autorstwa Nicole Belmont (por. teź *Poétique du Conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris: Gallimard 1999, s. 175), który różni się nieco od tego zaproponowanego przez Algirdasa Juliena Greimasa – francuska antropolog nazywa trzecią serię prób – „próbami identyfikującymi” zamiast „prób gloryfikujących”.

<sup>32</sup> Liczba prób podlega tu wzrostowi geometrycznemu: jedna, potem trzy, potem sześć prób.

<sup>33</sup> Por. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, przekł. Tzvetan Todorov, Paris: Seuil 1970, s. 37-38 [w polskim wydaniu: tegoż, *Morfologia bajki magicznej*, dz. cyt., s. 28-29].

o wizycie króla” (s. 83). Król mu wtedy przerywa, ale przekład jest niejednoznaczny, ponieważ nie wiadomo, czy zrobił to na czas i uniknął publicznego upokorzenia.

Odnajdujemy tu więc ten sam zabieg co w końcowej części *Oślej Skórki*. Na końcu baśni jedna z postaci opowiada historię, którą właśnie przeczytaliśmy. Na pierwszy rzut oka występują tu dwie różnice: po pierwsze głupi opowiada swoją własną historię, podczas gdy Wróżka opowiadała dzieje swojej podopiecznej; po drugie, Wróżka opowiada w momencie, gdy Ośła Skórka jest już bezpieczna, a akcja dobiegła końca, tymczasem głupi snuje opowieść, by ratować siebie, swój ożenek i awans społeczny.

Ten epizod, który wykorzystuje chwyt *mise en abyme*, wymaga licznych komentarzy. Przede wszystkim w przeciwieństwie do wielu baśni, w których to milczenie pozwala bohaterowi uniknąć niebezpieczeństwa, to niedyskrecji zawdzięcza on ocalenie. Narrator nie informuje, czy ta niedyskrecja rozśmieszyła dwór czy też wzbudziła strach. Wszystko zależy od tego, jak brzmi odpowiedź na następujące pytanie: dlaczego król przerwał opowieść głupiego dopiero *in extremis* (w wersji francuskiej) lub zbyt późno (w oryginale)?

Pierwsza hipoteza: król jest wytrawnym politykiem: chciał się dowiedzieć, jakie względy okazały trzy kobiety w zamian za zającą, aby mieć „na nie haka”, ale jednocześnie pozwolił publicznie pozbawić je czci. W tym przypadku opowieść budzi strach.

Druga hipoteza: król jest tak głupi, że rozpoznał własną historię dopiero w ostatniej chwili. W tym przypadku opowieść budzi śmiech. W tej sytuacji jednak, w kontekście realistycznym, byłby to koniec jego kariery politycznej. Zgodnie z tą hipotezą głupi dokonuje spektakularnego przewrotu, ponieważ dowodzi jednocześnie własnej inteligencji i głupoty króla. Król w istocie wpadł w pułapkę, wierząc zapowiedzi głupiego, że ten opowie własną historię, a nie tę o królu i jego dworze.

Trzecia hipoteza: król pozwolił głupiemu snuć opowieść, będąc zaciekawionym słuchaczem uwiedzionym przez fabułę. W tym ujęciu byłby on naszym sobowtorem. Jednak ta baśń jest bardziej autoreferencyjna niż się zdaje, bo posługując się owym złym słuchaczem, jakim jest król, narrator pośrednio doradza nam, byśmy byli gotowi zadać sobie pytanie, czy historia, którą opowiada, nie dotyczy także nas samych. Czy przypadkiem baśń nie opowiada nam o nas, czytelnikach, o zmienności naszego przywiązania do opowieści, skłonnej wyciągać na światło dzienne cudzą intymność i tajemnice?

Czwarta możliwa interpretacja: miejmy się na baczności, jeśli w ten sposób zmienia się poziom analizy, bo narrator nie opowiada tego samego co głupi, a tym samym fikcyjny czytelnik, jakim jest król, nie słyszy tej samej opowieści co my. Innymi słowy głupi nie jest idealnym sobowtorem narratora. W polskiej wersji głupi opowiada wszystko, we francuskiej – jedna z możliwych interpretacji jest taka, że nie wyjawia tylko wstydlivego sekretu króla. W przekładzie głupi opowiada na dworze, co dały mu trzy kobiety, ale nie mówi, na co przystał król. Odwrotnie rzecz biorąc: narrator dwukrotnie opowiada nam o upokorzeniu króla (p. 82 i 83), lecz zataja przed nami (nami: faktycznymi czytelnikami), sekrety kobiet. Głupi potrzebuje tylko strategii politycznej, podczas gdy celem narratora jest jak najbardziej wyrafinowana kompozycja estetyczna. Buduje opowieść na figurze chiazmu,

skrzyżowania tego, co zostało powiedziane, z tym, co ukryto przed jednymi (fikcyjnymi słuchaczami) i drugimi (rzeczywistymi czytelnikami). Co więcej narrator prowadzi swą grę na dwóch planach. Na pozór szanuje konwenans i poddaje się autocenzurze we fragmencie dotyczącym kobiet. Jednak kładąc nacisk na sekret owego „drogocennego daru” i podkreślając różne traktowanie przez głupiego mężczyzn (kucharz i król) oraz kobiet, narrator czyni sugestię dotyczącą (hetero)seksualności. W tej kwestii jego sztuka eliptyczności i niedopowiadania wywołuje z pewnością raczej śmiech niż frustrację czytelnika. Udaje mu się tak przykuć uwagę do tego, czego nie powiedział, że wszyscy rozumieją, o co chodzi. Widać tu wyraźnie, że sztuka opowiadania jest nieodłączna od sztuki niedopowiadania.

### Podsumowanie

Porównanie obu baśni, literackiej i ludowej, prowadzi do wielu wniosków. Wbrew wszelkim oczekiwaniom baśń literacka nie ma wyłączności na wyrafinowane zabiegi, takie jak *mise en abyme*. Tym, co ją odróżnia od baśni ludowej, nie jest więc jej struktura. Struktura baśni ludowej także jest wyszukana. Odróżnia ją natomiast jej styl, specyficzna dla niej forma wierszowana. Perrault, który występował po stronie Nowożytników przeciwko Starożytnikom, odrzucał wysoki styl epopei czy tragedii. Stał się twórcą stylu średniego, pełnego błyskotliwych gier słownych połączonych z burleską<sup>34</sup>. Jego postaci wyrażają się jednak inaczej niż ludowi bohaterowie z tamtych czasów. A fakt, że baśń ludowa może charakteryzować się autoreferencyjnością dowodzi, że ludowi bajarze także byli artystami świadomymi swej sztuki. Jednak baśń ludowa pokazuje nam, dlaczego w naszych czasach znajdujemy tyle baśni autoreferencyjnych lub parodystycznych w zbiorach dla dzieci<sup>35</sup>, przynajmniej we Francji. Literatura dla młodzieży zawdzięcza jej zabieg polegający na wszczęciu autoreferencyjności w akcję główną zamiast pozostawienia jej na peryferiach tekstu. W każdym razie obecność zabiegu *mise en abyme* w naszych dwu baśniach dowodzi, że kobiety, dzieci i osoby z ludu były i są w stanie docenić wyrafinowanie na równi z damami na dworze Ludwika XIV.

Z języka francuskiego przełożyła Anita Calk.

<sup>34</sup> Analiza tych gier słownych oraz ich wydzwiku ekonomicznego, psychoanalitycznego oraz religijnego – por. René Demoris, *Du littéraire au littéral dans Peau d'Ane de Perrault*, „Revue des sciences humaines” 1977, t. XLII, nr 166, ss. 261-279; analiza języka i stylu – por. uwagi J-P. Collineta w wydaniu Perraulta (dz.cyt.).

<sup>35</sup> Christiane Connan-Pintado, *Lire les contes détournés à l'école. A partir des contes de Perrault*, Paris: Hatier 2009.

## Bibliografia

- Joshi, S.T., *Lovecraft and Religion*, w: tegoż: *Lovecraft and a World in Transition: Collected Essays on H. P. Lovecraft*, New York: Hippocampus Press 2014, s. 187-195.
- Lovecraft, H. P., *Selected Letters*, t. 1-3, Sauk City: Arkham House 1965-76.
- Lovecraft, H. P., *Wyznanie niewiary*, w: tegoż, *Koszmary i fantazje. Listy i eseje*, przekł. M. Kopacz, Kraków: SQN 2013.
- Lovecraft, H. P., *w obronie Dagona*, w: tegoż, *Koszmary i fantazje. Listy i eseje*, przekł. M. Kopacz, Kraków: SQN 2013.
- Joshi, S.T., *An Epicure in the Terrible: a Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft* [fragment wstępu], online, <http://www.unreal-fantasy.pl/download/cie-lecki.pdf> [dostęp: 30.12.2016].
- Lovecraft, H. P., *Zew Cthulhu*, w: *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, przekł. Maciej Płaza, Poznań: Vesper 2012.
- Lovecraft, H. P., *w górach szaleństwa*, w: *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, przekł. Maciej Płaza, Poznań: Vesper 2012.
- Milton, J., *Raj utracony*, przekł. Maciej Słomczyński, Kraków-Wrocław: Ossolineum 1986.
- Schultz, D.E., *From Microcosm to Macrocosm: The Growth of Lovecraft's Cosmic Vision*, w: *An Epicure in the Terrible: a Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft*, red. D.E. Schultz, S.T. Joshi, Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press 1991.