

MAGDALENA BEDNAREK
Poznań

UCIECZKA Z ZAMKOWEJ WIEŻY, CZYLI O FEMINISTYCZNYM PRZE-PISYWANIU BAŚNI W PROZIE POLSKIEJ PO 1989 ROKU

Dawno, dawno temu, za siódmą górą i siódmą rzeką stał ponury zamek o głębokiej fosie, potężnych murach i wieżach sięgających chmur. Na ostatnim piętrze najwyższej z baszt żył srogi Król Baj. Zza niezdobytych murów raz po raz dochodziły bezsilne jęki dręczonych wiecznym snem Królewien, pełne rozpaczy okrzyki Królewiczów utrudzonych niekończącą się wspinaczką na szklaną górę i płacz małych dziewczynek, wysyłanych na spotkanie z wilkiem.

Dzięki dobremu nagłośnieniu Król Baj sprawował władzę także tam, gdzie światło nie wydobywa się z różdżki, ale biegnie przewodami z elektrowni wodnej czy atomowej, a wielkie odległości przemierza się samolotem, gdzie jest o wiele wygodniej niż na skrzydłach gęsi czy czarodziejskim dywanie, bo można chwycić kieliszek z Martini, a wzrok utkwić w ruchomych obrazkach – o ile zasobność portfela na to pozwala...

Nic więc dziwnego, że gdy poddani Króla Baja zorientowali się, że okrutne praktyki tak bardzo absorbują jego uwagę, że przestał wyglądać przez okno, od razu znaleźli się na wieży dzięki kilku szturmom i różnym czarom. Jakież było ich zdziwienie, gdy okazało się, że parę (bardzo perswazyjnych jednak) rozmów wystarczyło, by Król Baj zaniechawszy niecných działań, nie tylko zaczął dostarczać mieszkańcom zamku ciekawszych (i przyjemniejszych) zajęć niż wieczny sen czy spotkania z ludojadami, ale i dał im nieco swobody w dysponowaniu czasem i przestrzenią. Nie dość na tym – zmieniwszy kostium (niczym Orlando), przedzierzgnął się w kobietę, zwaną odtąd Bajką, która nad ponure zamczyska przedkładała pola możliwości.

Choć konwencja baśni wymusza umieszczenie jej akcji w zamierzchłych wiekach, czy wręcz w mitycznym praczasie, powyższa historia nie jest ani stara, ani uniwersalna. Za baśniowym sztafażem skrywa się bowiem opowieść o feministycznym odczytywaniu i prze-pisywaniu tradycyjnych ludowych narracji od XVIII wieku stanowiących kanon literatury dziecięcej (nierzadko uprzednio adaptowanych *ad usum Delphini*). Druga fala feminizmu poddawała tym czytelniczym i pisarskim praktykom oczywiście nie tylko baśnie, ale literaturę Zachodu w ogóle, szczególnym zainteresowaniem obdarzając teksty najsilniej kształtujące jej oblicze. Utwory Angeli Carter, Margaret Atwood, A. S. Byatt, Jeanette Winterson pełne są intertekstualnych nawiązań do klasyki – *Odysei*, mitów greckich, dramatów Szekspira – i baśni. Atrakcyjne, pełne magii fabuły odgrywają w tym ciągu szczególną rolę, ponieważ, jak zauważył Bruno Bettelheim, „przynosiły [one] odpowiedź na najważniejsze dla dzieci pytania, stanowiły zarazem doniosły czynnik ich socjalizacji”¹. Znamienne jednak, co podkreśla Jack Zipes na przykładzie *Pięknej i bestii* pań de Villeneuve i Leprince de Beaumont oraz *Królowny Śnieżki* braci Grimm, że te same pozornie baśnie reprezentowały odmienne systemy wartości: ludowy wątek pod piórami siedemnastowiecznych pisarek głosił nie tylko arystokratyczny smak estetyczny, ale i także wizję stosunków społecznych, Grimmowie natomiast snuli opowieść o cnotach burżuazyjnych². XX-wieczni badacze początkowo odnajdywali w baśniach raczej albo sensy ukryte (psychologiczne oraz moralne), albo relikty zamierzchłych, feudalnych czasów zawarte w fabułach, świecie przedstawionym³. Na klasowe i ideologiczne uwarunkowania tych narracji zwrócono uwagę dopiero w drugiej połowie XX wieku⁴, do czego niebagatelnie przyczyniała się

¹ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. i przedmową opatrzyła D. Danek, t. 1., Warszawa 1985, s. 69.

² Zob. J. Zipes, *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales. Revised and expanded edition*, Lexington 2002, s. 13 oraz tegoż, *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, New York 2006, s. 66.

³ W dużym skrócie pierwszą z tych tendencji reprezentuje myśl Bruno Bettelheima, drugą – Władimira Proppa. Zob. B. Bettelheim, dz. cyt., W. Propp, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, Warszawa 2003.

⁴ Myślę tutaj o badaniach Jacka Zipesa oraz krytyce feministycznej. Zob. J. Zipes, dz. cyt.; *Don't Bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales of North American and England*, ed. by J. Zipes. New York 1989; A. Lurie, *Clever Gretchen and Other Forgotten Folktales*, New York 1980 a także C. Helms, *Storytelling. Gender and Language in Folk/Fairy Tales: A Selected Annotated Bibliography*. “Woman and Language” 1987 no. 2 (10).

druga fala feminizmu, uznawszy, że „odgrywają [one] uprzywilejowaną rolę w kształtowaniu płci społeczno-kulturowej”⁵, o czym pisała Christina Bacchilegia.

Zdobywanie baśniowej twierdzy przez krytykę feministyczną, co pokazuje Donald Haase, odbywało się etapami⁶. Początkowo widziano w tych utworach jedynie zatrute jabłka⁷ – produkt kultury patriarchalnej, który pod przykrywką niewinnych historii o szczęściu rodzinnym propagował wzorce kobiecości i męskości oparte na dychotomicznym i wartościującym myśleniu o płci. Królowa Śnieżka zatroskana o porządek w domku krasnoludków, a następnie we śnie czekająca na przebudzający pocałunek księcia stanowiła swoisty antywzór: kobiety bezwolnej, słabej, zamkniętej w kręgu spraw domowych, nieświadomej własnej seksualności, pozbawionej pozytywnej więzi z matką⁸. Ten etap krytyki został jednak szybko przewyciężony.

W połowie lat 70. pojawiła się słynna dziś książka Marie-Louis von Franz *The Feminine In the Fairytales* zawierająca wywodzące się z teorii Junga, reprezentujące jednak i perspektywę feministyczną, reinterpretacje tradycyjnych wątków baśniowych⁹. Szwajcarska badaczka w kobiecych postaciach baśniowych odszukawszy nie obraz animy, a kobiecego ego, pokazała jak *Śpiąca Królowa* oraz inne narracje ukazują psychikę kobiet oraz pozwalają spojrzeć na kulturę z kobiecej perspektywy. Ten nurt myślenia o baśniach kontynuuje Clarissa Pinkola Estees w *Biegącej z wilkami* z 1992, a także (na polskim gruncie, w wersji popularnej) *Bajki rozebrane* Katarzyny Miller oraz Tatiany Cichockiej.

⁵ Ch. Bacchileggia, *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia 1997, s. 10.

⁶ Zob. D. Haase, *Feminist Fairy-Tale Scholarship*, [w:] *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*, ed. by D. Haase, Detroit 2004, s. 1-36.

⁷ M. Daly, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Boston 1978, s. 44.

⁸ Zob. tamże. Takiego podejścia do baśni można doszukać się w demaskatorskich tekstach K. Szczuki, K. Dunin czy A. Araszkiewicz z tomu *Siostry i ich Kopciuszki*, pod red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirskiej, Gdynia 2008.

⁹ Feministyczne reinterpretacje baśni nie zawsze, co oczywiste, miały swe źródła w psychoanalizie, splot różnorodnych inspiracji krytycznego, a zarazem twórczego myślenia o tych opowieściach bardzo dobrze widać w eseju R. Bożek, odwołującej się i do Zipesa, i do Kaschack – i do Žižka. Finał *Matej Syrenki* Andersena w tym od-czytaniu „może oznaczać śmierć rzeczywistą lub śmierć symboliczną: szaleństwo albo odrodzenie się w nowej postaci (...). W tym akcie zniszczenia siebie zawarta jest destrukcja systemu relacji, w jakie była uwikłana” (też, *Czego pragnie Mata Syrenka?*, „Czas Kultury” 2004, nr 1, s. 24).

W opowieściach wcześniej uznanych za opresyjne dla kobiet wymienione autorki dostrzegają pozytywne aspekty. Motyw (obecny w *Kopciuszku* czy *Mądrej Wasylissie*) dziewczynki zepchniętej przez macochę do roli popychadła, zarówno Estes jak i von Franz, interpretują natomiast, odmiennie niż pierwsze krytyczki tej baśni, nie jako opowieść o rywalizacji kobiet o mężczyznę w kulturze patriarchalnej, a narrację o integracji psychiki kobiecej, do czego konieczny jest popielnikowy etap samotności i refleksji¹⁰.

Na koniec lat siedemdziesiątych przypada także poszukiwanie alternatywnej tradycji baśniowej, która miała być, jak pisze Elisabeth Wanning Harries „aktem inkluzji, próbą pokazania czytelnikom, że gatunek [ten] jest szerszy i pojemniejszy niż przypuszczali, bardziej otwarty na różnorodność form i tematów”¹¹. Marina Warner, a później wspomniana już Harries, odnalazła w baśniach księżnej de Beaumont, d'Aulnoy, pani de Villeneuve ową zapomnianą tradycję. Długie, nierzadko stanowiące opowieść wtrąconą, pełne metaliterackich odniesień i dygresji utwory wymienionych autorek różniły się od opowieści Perrault, czy Grimmów – krótkich narracyjnych utworów przepełnionych cudownością, które służyły do stworzenia definicji gatunku, czy nierzadko za wzorzec gatunkowy¹².

Jeśli feministyczne studia nad baśniami pokazują, o czym pisała Bacchilegia, „złożone zależności między «Kobietą» w baśni oraz «kobietami»: bajarkami/pisarkami i słuchaczkami/ czytelniczkami”¹³, to badania Warner i Harries koncentrują się na tych pierwszych. Feministycznej (prze)budowie baśniowego kasztelu, służyły jednak różnorodne poszukiwania: nie tylko bajarek, ale i bohaterek cudownych opowieści. *The Virago Book of Fairy Tales* Angeli Carter z 1990 roku (od tego czasu wielokrotnie wznawiane, pod różnymi jednak tytułami) jest zbiorem baśni z najróżniejszych zakątków świata i czasów, które łączy jedynie płęć protagonistek. Brytyjska pisarka w przedmowie tłumaczyła, że stworzeniem tak obmyślanego zbioru kierowało „życzenie uznania prawa [kobiet] do uczciwego udziału w przyszłości przez wniesienie roszczenia do

¹⁰ C. P. Estes, *Biegnąca z wilkami. Archetyp dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, Poznań 2001, s. 84-127; M. L. von Franz, *The Feminine In Fairy Tales*, Spring Publications, Zürich 1976, s. 143-194.

¹¹ E. Wanning Harries, *Twice Upon A Time. Women Writers and the History of the Fairy Tale*, Princeton 2003, s. 5.

¹² Zob. tamże, s. 16-18 oraz M. Warner, *From The Beast to the Blonde. On Fairy Tales and Their Tellers*, London 1995.

¹³ C. Bacchilegia, dz. cyt., s. 9-10.

udziału w przeszłości¹⁴”, pokazując tym samym, że odbudowanie tradycji jest projektem tyleż tożsamościowotwórczym, co politycznym. Równocześnie, co warto podkreślić Carter ostro sprzeciwiała się feministycznemu mitotwórstwu ukazującemu zapomniany, idealny świat kobiet¹⁵, co można zauważyć u części feministycznych krytyczek i pisarek zajmujących się baśniami.

Antologię Carter, otwartą na wszelkie baśniowe narracje o kobietach, poprzedziło jednak nacechowane zdecydowanie większym krytycyzmem prze-pisywanie baśni¹⁶, paralelne wobec akademickiej praktyki reinterpretacji. Adrienne Rich w eseju *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, określiła prze-pisywanie jako: „akt oglądania się za siebie, spoglądania świeżym okiem, wchodzenia w stary tekst z nową, krytyczną perspektywą”¹⁷. Przepisywanie ma na celu jednak nie tylko krytykę i przebudowę kultury, jak mogłoby wynikać ze słów Rich, skutkuje także odnową gatunku, co zauważyła wspomniana już Bacchilegia:

W postaci tekstów literackich, kreskówek, filmów, musicali, oper mydlanych, postmodernistyczne baśnie ożywiają magię cudownych opowieści, dostarczając ich nowych odczytań, w ten sposób wytwarzają także niewyczerpane możliwości wynikające z ich powtarzania¹⁸.

1. Na wspak

W polskiej prozie zapowiedzi ataków na baśniowy kasztel można doszukać się w latach 70. – w *Bajce* (1976) Barbary Czałczyńskiej oraz *Kotowatym* (1971) Ewy Najwer¹⁹, jednak dopiero lata '90. przynoszą silniejszy

¹⁴ A. Carter, *Introduction*, [w:] *Angela Carter's, Book of Fairy Tales*, ed. by A. Carter, Ill., by C. Sargood, afterword by M. Warner, London 2008, s. XVIII.

¹⁵ Zob. A. Carter, *Pornografia w służbie kobiet*, przeł. M. Golewska-Stafiej, „Literatura na Świecie” 1996 nr 4.

¹⁶ Prze-pisywanie baśni mieści się w kręgu zjawisk intertekstualnych i choć omawiane utwory można by interpretować za pomocą popularniejszych w polskim literaturoznawstwie pojęć parodii czy trawestacji, wybór kluczowego dla tego artykułu terminu wskazuje tradycję, w której niniejszy artykuł chce być odczytywany – krytyki feministycznej – a nie jest jedynie tłumaczeniem angielskiego ‘re-writing’.

¹⁷ A. Rich, *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, <http://www.nbu.bg/webs/amb/american/5/rich/writing.htm> [01.08.2009].

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Takiego wykorzystania baśni można się jednak dopatrzeć już w *Wędrowce Joanny* E. Szelburg-Zarębiny z 1935 r.

szturm. Za pierwszymi po 1989 r. aktami dywersji wobec baśniowego kanonu stoi (wciąż ukrywająca się pod pseudonimem) Matka Bolka, a dokonała ich na łamach pierwszego numeru „Pełnym głosem”²⁰. Autorka uzasadniała swój projekt, powtarzając argumenty zachodnich feministek: troską o pierwsze, więc najsilniej oddziałujące, lektury najmłodszych. Cztery tradycyjne motywy, Kopciuszka, Jasia i Małgosi, Czerwonego Kapturka oraz Śpiącej Królowny poddane „praktycznej feminizacji” stanowiły antidotum na wizerunki „kobiet pasywnych, głupiotkich, niesamodzielných, czekających na zbawienie z rąk mężczyzny”²¹. Zgodnie z tą deklaracją krytyce w podlegała przede wszystkim przypisana biologicznym kobietom rola społeczno-kulturowa.

Małżeństwo i funkcje opiekuńcze nie są przedmiotem zainteresowania kobiet w prze-pisanych baśniach. Ważne okazuje się dla nich odkrywanie własnego potencjału, co najlepiej widać w opowieści o Królownie z Pionca, która przerobiła zamek w prywatną świątynię nauki. Mogła ona zrealizować swoje pragnienia, jednak tylko dzięki temu, że całe królestwo pogrążyło się w stuletnim śnie. Ta opowieść choć, jak inne reinterpretacje Matki Bolka, wyrasta z prostego odczytania tradycyjnego wątku, ufundowanego na przekonaniu o szkodliwości tegoż, a charakterystycznego, jak pisałam wcześniej, dla pierwszych feministycznych potyczek z baśniami w latach 70., zwraca uwagę na pozytywny wymiar snu. Wcześniej wątek ten podjęła von Franz, uznając, że „czas ma tu kluczowe znaczenie: nic innego nie może pomóc, a każda interwencja jest zła”²². Tutaj takie stadium niezbędne jest nie jednostce, kobiecie, która musi dojrzeć, a całemu społeczeństwu, czy nawet kulturze.

Inne bohaterki baśniowe, które wyszły spod pióra Matki Bolka, podobnie jak Królowna z Pionca także wykazują inicjatywę, są silne fizycznie, mają hobby dalekie od stereotypów genderowych (motocykle, karate), własne zdanie, rozsądek i plany – nie tylko prywatne, ale i polityczne:

Kopciuszek [...] nie miała zamiaru wychodzić za mąż tuż przed habilitacją. W końcu jednak [...] uradziły, że małżeństwo jednej z nich z królewiczem pozwoli na wprowadzenie rządów kobiecych w

²⁰ W tym samym numerze ukazał się także utwór N. Goerke pt. *Księga obyczaju* prze-pisujący fragment księgi *Genezis*.

²¹ Matka Bolka, *Bajki, „Pełnym Głosem”* 1993, nr 1, s. 141.

²² M. L. von Franz, dz. cyt., s. 47.

całym królestwie. Kopciuszek ujawniła się więc jako właścicielka pantofelka, wyszła za Królewicza i od tego czasu wszystkim kobietom w królestwie miało się pod jej rządami o wiele lepiej, niż przedtem²³.

Wizja matriarchatu jest alternatywą dla równie enigmatycznego baśniowego „i żyli długo i szczęśliwie”. Co więcej, pomyślnie zakończenie dotyczy tu kobiet, książę mający gdzieś na marginesie, nie zindywidualizowany, uprzedmiotowiony niejako, bo ograniczony do swej fabularnej roli – drogi do władzy dla Kopciuszka. Tym samym wypełnia on funkcję zarezerwowaną w baśniach dla kobiet, a stanowiącą pozostałość po matrylinearnym społeczeństwie – o czym pisał Władimir Propp na przykładzie narracji o księżniczkach zadających konkurentom zadania lub zagadkę.

Wspólnota kobiet, matrylinearna tradycja, siostrzeństwo [*sisterhood*] to centralne kategorie w prze-pisanych baśniach Matki Bolka. Dowodzi tego nie tylko finał opowieści o Kopciuszu, ale i reinterpretacja postaci macochy tamże. Przybrana matka nie budzi negatywnych emocji, nie przedsięwzię także żadnych działań przeciw pasierbicy, szybko więc zostaje zaakceptowana w roli „nowej mamy”, a przyrodnie siostry stają się najlepszymi przyjaciółkami głównej bohaterki. Reinterpretacja relacji między postaciami prowadzi do zniszczenia dramaturgii fabuły, nie ona jest tu jednak ważna a wizja idealnego społeczeństwa. Matka Bolka podziela, jak się wydaje, pogląd Mariny Warner, że baśnie przedstawiają rzeczywistość życzeniową, a nie stan rzeczy²⁴. Napięcie fabularne nie jest tak istotne także dlatego, że zastępuje je spięcie intertekstualne – i to dialog z hipotezami, wszelkie zmiany wprowadzone w przywoływanym motywie, fabule, nowy kontekst i stojące za nimi wartości są istotne.

Przekształcenie, jakiemu Matka Bolka poddaje baśnię opiera się więc na prostym chwycie, który może kojarzyć się z konwencją świata na opak (zwłaszcza, że męskim postaciom, przedstawionym z mniej lub bardziej zjadliwą ironią, przypisano cechy stereotypowo kobiece: płaczliwość, bezradność, skłonność do plotkowania). Sama struktura społeczeństwa opartego na opresji nie zostaje więc zniesiona – zmienia się jedynie udział płci we władzy: kobiety z racji swych przymiotów nią dysponuje, mężczyźni są wykluczeni z udziału w jej sprawowaniu na tej samej zasa-

²³ Matka Bolka, dz. cyt., s. 142.

²⁴ M. Warner, dz. cyt., s. XVI.

dzie. Pytanie, czy temu prostemu odwróceniu patronuje jedynie resentyment, czy też potrzeba ukazania absurdałości porządku, który dyskryminuje połowę ludzkości (obojętnie którą) stanowi odrębne zagadnienie.

Pozornie wydaje się, że pierwsza intuicja jest słuszna – przemawia za nią powielenie dualistycznego, wartościującego i uwikłanego w problematykę władzy podziału ról społeczno-kulturowych między protagonistów obu płci. Co więcej, teksty te prezentują myślenie o płci pozbawione kategorii różnicy (charakterystyczne dla I-falowych feministek): baśniowe bohaterki udowadniają, że nie są gorsze od mężczyzn, wykonując czynności kulturowo przypisane drugiej płci. Z drugiej jednak strony komizm sytuacyjny i językowy obecny w tych narracjach, nasycenie figurami charakterystycznymi dla II fali feminizmu (związki między kobietami: matką, przyjaciółkami) połączone właśnie z ową niekonsekwencją w postrzeganiu płci społeczno-kulturowej świadczyłyby o drugiej możliwości. Prze-pisane baśnie Matki Bolka stanowią swoisty i eklektyczny rezerwuar wątków oraz symboli feministycznych, co wobec faktu, że mamy do czynienia przecież z miniaturami literackimi daje efekt niezwykłego zagęszczenia – a w konsekwencji buduje komizm. Utwory te są więc intertekstualne w dwójnasób. Pierwszym punktem odniesienia byłyby rzeczywiście baśnie w ujęciu Grimmów czy Perrault, drugim natomiast – prze-pisane już wcześniej przez zachodnie feministki baśnie, bardzo często adresowane do dzieci jako swoiste antidotum na zatrute patriarchalnym myśleniem tradycyjne narracje²⁵. Każda z tych relacji tworzona jest w inny sposób, przez odwrócenie i zagęszczenie, obie są jednak w równym stopniu krytyczne, dowodząc, że dychotomiczne, wartościujące myślenie rodzić może w najlepszym (literackim) wypadku komizm, w najgorszym (społeczno-kulturowym) – przemoc.

Prze-pisywanie w *Bajkach* Matki Bolka nie ogranicza się jednak do zmian fabularnych i tych w konstrukcji postaci, ale obejmuje także alternacje stylistyczne i narracyjne. W miejsce archaizmów pojawiają się potocyzmy, a fabuła przeplata jest uwagami metaliterackimi. Matka Bolka wprost podejmuje także polemikę z tradycyjną wersją bajek, co najwyraźniej widać w opowieści o Czerwonym Kapturku. Okazuje się ona bajką – zmyśleniem pijanego leśniczego, w którą nikt rozsądny nie wierzy, bo: „po pierwsze – mężczyźni lubią zmyślać, a po drugie – takie eks-

²⁵ Charakterystycznym przykładem tego typu twórczości jest pisarstwo R. Lake, autorki m.in.: *Once Upon a Time When the Princess Rescued the Prince*, San Francisco, CA 2002.

tra dziewczyny, jak Czerwony Kapturek i jej babcia nie dałyby się przecież nikomu pożreć! Po trzecie – lepiej jest jeść ze sobą twarożek, niż jadać się nawzajem. A po czwarte – leśniczy w ogóle nie umiał strzelać²⁶”.

Fabula *Kopciuszka* zamieszczonego w *Karocy z dyni* (2000) Kingi Dunin rozwija się w równie zaskakujący sposób, jak opowieści Matki Bolka. Pierwsze życzenia dziewczyny zostają natychmiast spełnione przez matkę, gdy jednak prosi o kolejny cud niezbędny, by dotrzeć na bal – karocę, nic się nie dzieje. Dzięki takiej konstrukcji fabuły powstaje efekt zawiedzionego oczekiwania: dopiero wówczas, gdy czujność bohaterki i czytelnika/czytelniczki jest uspiona znany przebiegiem akcji następuje zwrot, zmiana. Wyuczona (także baśniami) bierność, życzeniowe nastawienie do rzeczywistości prowadzi do logicznej konsekwencji – pozostania w punkcie wyjścia. To, co dla baśniowej protagonistki jest zaskakującym, przygnębiającym finałem, przebudzić jednak może/ma odbiorcę, prowadząc go/ją do napisania własnej bardziej optymistycznej i woluntarystycznej opowieści. To już jednak praktyczne, niefikcyjotwórcze zadanie wykraczające poza ramy tekstu.

Kinga Dunin z baśniowej fabuły uczyniła jednak nie tylko „nadrzędną metaforę, łączącą wszystkie teksty”²⁷, jak można by odczytać tę otwierającą zbiór artykułów publikowanych wcześniej w różnych pismach narrację, ale i ramę kompozycyjną dla publicystycznego wywodu. Książkę otwiera re-narracja całej historii, kolejne części natomiast poprzedzają ponownie prze-pisane epizody, służąc za metaforę mechanizmów wykluczających jednostki i całe grupy społeczne z najróżniejszych obszarów życia publicznego. Powstaje w ten sposób nieliniarna opowieść, pełna nawrotów, powtórzeń, naprzemiennych uogólnień i uszczegółowień, alternacji fabularnych i aksjologicznych, niekiedy wyodrębniona z dyskursywnego toku rozważań – gdy przyjmuje formę narracyjną, wyróżnioną także graficznie światłem i kursywą – lub przenikająca ją na wskroś, jeśli przywoływana jest od razu w postaci interpretacji.

Choć utwory Matki Bolka i Kingi Dunin mogą wydać się podobne, ich autorki zajmują jednak, jak się okazuje, przeciwstawne pozycje – o ile ta pierwsza tworzy optymistyczne, choć utopijne i prześmiewcze kontra-baśnie, ta druga wyolbrzymia przedstawione w tradycyjnych narracjach postawy, doprowadzając je z żelazną konsekwencją do absurdu, sprawiając jednak, że przedstawionego w nich problemu nie da się nie zauwa-

²⁶ Matka Bolka, dz. cyt., s. 143.

²⁷ B. Warkocki, *Karoca z dyn(i)amitem*, „Polonistyka” 2002, nr 2, s. 119.

żyć. Przekłada się to oczywiście na interpretację baśni jako gatunku i dostrzeganie (bądź nie) możliwości przechwycenia go – dla Matki Bólka przejście przez kobiety głosu i zmiana perspektywy są możliwe, dokonują się w historycznie zmiennych formach od kilkudziesięciu lat. Takie podejście do baśni bliskie jest refleksji Jacka Zipesa, który stwierdził, że są one nieustannie przepisywane w odpowiedzi na zmieniające się panujące ideologie²⁸. Według Dunin jednak wciąż tkwimy w tej samej ponurej opowieści regulowanej przez Dyskurs Dominujący, a *Kopciuszek* (ktokolwiek nie byłby bohaterką tej opowieści – wzmiankowana w tytule dziewczyna czy jej siostry) zawsze kończy się źle, szczęśliwe zakończenie spotka tylko księcia – w ramionach dworzanina. Finał opowieści dobitnie udowadnia, że dosłownie przedstawione tu pragnienie homospołeczne, którym przesiąknięte jest społeczeństwo patriarchalne wywłaszcza kobiety z udziału w szczęścia, władzy i opowieściach.

Baśń okazuje się tym samym gatunkiem *stricte* konserwatywnym, jak pisze Dunin: „Narracja może się rozwidlać, mogą zawiązywać się kolejne fabularne węzły, pojawiać inne rozwiązania, ale jeśli nie chcemy wypaść z opowieści-matki, musimy przestrzegać reguł obowiązujących w jej świecie”²⁹. To mało afirmatywne podejście tak do baśni, jak i do jej przepisywania skłoniło zapewne Martę Kęsik do krytyki strategii Dunin. Recenzentka zauważywszy podobieństwo techniki intertekstualnej użytej w *Karocy z dyni* i *Płci wiśni* (J. Winterson), zarzuca polskiej autorce, że

nie trzyma się „swojej wersji” ze wstępu, tylko dowolnie baśnią manipuluje, nie może się zdecydować na wersję ostateczną, tworzy jakąś przypominającą kłaczę opowieść, która zawiera w sobie całe bogactwo opowieści, w których *Kopciuszek* bywa wykluczona, ofiarą, buntowniczką, beneficjentką ładu narzucanego przez DyDo³⁰.

Celem prze-pisywania baśni jest jednak nie pokazanie własnej i właściwej baśni, a opowiedzenie jej wersji – istniejącej obok, a nie zamiast innych opowieści osnutych wokół tego samego wątku. Dunin, co niezwykle, w jednej książce realizuje tę zasadę alternacji (która zazwyczaj jako

²⁸ S. Sellers, *Myth and Fairy Tale In Contemporary Women's Fiction*, New York 2001, s. 14.

²⁹ K. Dunin, *Karoca z dyni*, Warszawa, 2000, s. 9.

³⁰ M. Kęsik, *Mamy papieża?*, „FA-art” 2001, nr 3, s. 80.

mniej lub bardziej jawne założenie towarzyszy feministycznej praktyce, także u Winterson), a jej zdolność do zmiany punktu widzenia (a co za tym – idzie focalizacji) zasługuje na uznanie, zwłaszcza, że stanowi narracyjne wcielenie idei *Karocy z dyni* – sprzeciwu wobec wykluczeń, które dokonywane są w społeczeństwach określających się mianem demokratycznych.

2. Śnieżka o trzech twarzach

Utwory obu autorek prezentują wyostrome w swym (odpowiednio) optymizmie i pesymizmie, wizje płci społeczno-kulturowej, nic w tym jednak dziwnego, skoro stanowią wypowiedź zaczepnie publicystyczną. Inaczej rzecz się ma w przypadku *Absolutnej amnezji* (1993) Izabeli Filipiak, *Królowny Śnieżki* (2004) Anny Nasiłowskiej³¹ oraz *Kieszonkowego atlasu kobiet* (2008) Sylwii Chutnik³². Filipiak, Nasiłowska i Chutnik przedstawiają próby rozprawienia się z bezradnością, biernością księżniczki; wszystkie trzy próbują się jej pozbyć lub wyzwolić z wieży. Najsilniejszy, bo tytułowy, związek z baśniową tradycją pojawia się w opowiadaniu Nasiłowskiej.

Odmienny stan prowadzi do fantastycznej metamorfozy narratorki *Czteroletniej filozofki*, sprawia bowiem, że matka dwójki dzieci, kobieta pracująca, świadoma swej wartości i celów zaczyna poruszać się w alternatywnej, baśniowej rzeczywistości – cichej, bezludnej, idyllicznej i sentymentalnej. Gdy „w domu jest trochę wolności”, co równoznaczne jest z samotnością, rodzi się Królowna Śnieżka, jawiąca się jako prawdziwa twarz narratorki. Cięża sprawia, że kobieta zwraca się w głąb siebie, nasłuchuje jednak niebicia serca dziecka – a ja zagłuszonego przez codzienne obowiązki i słowa bez znaczenia. Głosy najbliższych sprawiają jej ból, bo przywykła do „szemrania, tego wewnętrznego, cichutkiego, płynącego z wierszy” (s. 149–150), słownictwo przynoszone przez męża z pracy i dzieci ze szkoły podobnie rani jej uszy, przestrojone na archaizmy. Między wierszami i pichconą zupą, w trudach (bo „gdy miesza się w garn-

³¹ [W:] *Czteroletnia filozofka* (Kraków 2004). Wszystkie cytaty na podstawie tego wydania, w nawiasie za cytatem podaję numer strony.

³² Można by wymienić jeszcze *Chwałę czarownicom* (1994) K. Kofty, *Prawiek i inne czasy* (1996) O. Tokarczuk, w których wykorzystany jest jednak inny baśniowy motyw – czarownicy omówiony już w pracach I. Iwasiów, (zob. *Gender dla średnio-zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*. Warszawa 2004, s. 148–159) oraz M. Lizurej (*Baśń u Olgi Tokarczuk*, [w:] *Baśnie nasze współczesne*, pod red. J. Ługowskiej, Wrocław 2005).

ku, trudno nawet przewracać kartki”) budzi się wewnętrzny głos, aż w końcu cały „świat wypełni się głosami, zaśpiewa cały chór” (s. 152). Z tym, że nie są to ludzkie, a zwierzęce i roślinne głosy. Z tej perspektywy ucieczka w głąb siebie jest bliska pobytowi w lesie baśniowych bohaterek, który według von Franz wspomaga proces kobiecej indywidualności: „Las byłby przestrzenią niekonwencjonalnego wewnętrznego życia, w najgłębszym sensie tego słowa. Życie w lesie oznaczałoby zatopienie się we własnej najgłębiej skrywanej naturze i odkrycie jakiego rodzaju jest to doświadczenie”³³. Bohaterka opowiadania Nasitowskiej dosłownie nie może się udać do lasu (jest żoną, matką, panią domu), psychicznie jednak tam właśnie przebywa – jako Śnieżka. Cięża uczyniła ją bowiem na powrót dzieckiem (jest bezbronna, podporządkowana potrzebom mającego się narodzić dziecka i kontroli lekarskiej, w tramwaju słyszy pod swoim adresem „Gówniara”) i musi ponownie dopiero odnaleźć siebie. Oczekiwanie narodzin jest więc podwójne – dotyczy (nawet w mniejszym stopniu) dziecka, ale także – jej samej, kobiety. Najważniejszy jest jednak tryb niedokonany – oczekiwanie, niedookreślenie. Być Śnieżką, to znaczy żyć w rzeczywistości „mniej konkretnej, nieograniczonej, w której ukochany niekoniecznie musi nazywać się mężem, sucho i oficjalnie (i zawsze niecelnie), a może inaczej. Dowolnie!” (s. 152).

Śnieżka może wydawać się refleksyjną, wrażliwą i wolną częścią ja, co oczywiście jednak nie pochodzi z wnętrza narratorki, a z książek. Nie tylko jest postacią książkową (czy może bardziej filmową, Nasitowska przywołuje przecież konkretną, Disneyowską, Śnieżkę w żółto-błękitnej sukni z kryzą), ale także przyzywa ją szelest kartek czytanych tomików poezji i codzienne obrządki wokół drobnych istotek. Królowna Śnieżka z tej perspektywy okazuje się jedynie silnie zinterioryzowanym wzorcem kulturowym, który wyparty, zwalczany, ujawnia się, gdy tożsamość bohaterki jest zagrożona przemianami zachodzącymi w jej ciele i życiu. Kolejne dziecko infantylizuje ją, spycha w opowieść o bezradności i w konsekwencji – zamyka w domu z lęku przed otaczającym ją światem. Królowna utrudnia kobiecie codzienne funkcjonowanie, sprawia, że zamyka się ona w swoim mieszkaniu i samotności, jak w twierdzy. Uwięziona w owej baśniowej narracji traci zdolność posługiwania się ludzkim językiem wraz z jego miarami, a tym samym funkcjonowania w społeczeństwie.

33

M. L. von Franz, dz. cyt., s. 85.

Królewna Śnieżka z tej perspektywy okazuje się dybukiem, który opętał kobietę, zmieniając nie tylko jej sposób myślenia, ale i powierzchowność: „Byłam w jej oczach dziewczynką, dzieckiem nawet. Więc te blizny, które mam, bo pozostawiły je na mnie wydarzenia, są niewidoczne?” (s. 154). Zły duch nie opanował jednak narratorki całkowicie. Zachowała ona świadomość tego, kim była, obserwuje działania siebie jako Śnieżki ze zmieniającym się dystansem – niekiedy utożsamia się z nią całkowicie, kiedy indziej przypatruje jej się z przerażeniem i niezrozumieniem.

Baśń o Królewnie Śnieżce ma jednak jeszcze jedną bohaterkę, która i Nasiłowskiej służy do stworzenia przeciwwagi dla nadwrażliwej Królewny. „Trzeba będzie coś z zrobić z Królewną Śnieżką. [...] Niech wreszcie zniknie. [...] zastraszyć na amen? Uwięzić? Utopić? Zabić?” (s. 154). Czyżby był to głos macochy, zazdrosnej o Śnieżkę, jej spokój i wolność? Możliwe – z tym, że oznacza ona w tekście Nasiłowskiej instynkt przetrwania, zła królowa, macocha ma wolę i moc, by walczyć o siebie. „Ale gdzie ona ma to, w co można by ją – tak po cichu – mocno trzasnąć?” (s. 154) – pyta autorka Domina. Tak, by nikt nie zauważył, że kolejna strażniczka grzecznych dziewczynek straciła swoją pozycję. Ale i „delikatnie, nie robiąc sobie krzywdy” (s. 154) – Śnieżka jednak stała się częścią kobiecej wyobraźni, a walka z nią nie powinna prowadzić do autodestrukcji.

Choć *hipotekst* jest równie bezpośrednio wskazany co w omawianych już tekstach, prze-pisywanie baśni przybiera u Nasiłowskiej bardziej skomplikowaną formę. Królewna Śnieżka funkcjonuje w opowiadaniu z *Czteroletniej filozofki* jedynie w postaci imienia głównej bohaterki, która uosabia stereotyp kobiecej roli społeczno-kulturowej, do tego niekonięcznie tożsamy z baśniowym. Autorka *Księgi początku* prawie całkowicie wyeliminowała w swoim opowiadaniu elementy romansowe, jej Śnieżka to królowa przed poznaniem krasnoludków i Królewicza, wieczna panna, uciekająca przed dziećmi z ich krzykami i nudnawymi opowieściami męża, panna wzorem romantyków (ale i Disneya) nasłuchująca mowy świata – i swojej. Stosunek Nasiłowskiej do tak odworzonego wzorca kobiecości jest ambiwalentny – stąd charakterystyczna, schizofreniczna wielogłosowość całego opowiadania. Śnieżka jawi się na przemian jako prawdziwa twarz protagonistki, ironicznie przyjmowana rola społeczna i dybuk, który w chwili słabości opanowuje bohaterkę. Prze-pisanie *Królewny Śnieżki* nie prowadzi więc do prostego odwrócenia wartościowania czy krytyki historycznych wzorców kobiecości, a do ukazania siły ich oddziaływania opartej na podatności na re-narrację. Elastyczność ta nie oznacza przy tym trawestacji, a dokonywanie wy-

boru tych elementów fabuły, czy wariantów wątku, by opowiedziawszy baśń zgodnie z tradycją, ukazać te wartości, które dotychczas były obecne, ale marginalizowane³⁴.

Prze-pisaną *Królewnę Śnieżkę* Nasiłowska wykorzystuje do stworzenia narracji bardzo silnie autobiograficznej, w tym też splocie można dopatrywać się uzasadnienia dla ambiwalencji, z jaką potraktowana została główna bohaterka baśni. Jakkolwiek bowiem tradycyjna opowieść ma stanowić narzędzie autopoznania, nie może być ono w pełni adekwatne – zakłada bowiem historię teleologiczną, skończoną. Z tego też powodu Harries uznała, że baśń we współczesnej prozie autobiograficznej kobiet jest raczej rozbitym niż magicznym zwierciadłem (metafora Bacchileggi): „lustrem, które nie udaje, że odbija jednostki czy życia jako zintegrowane całości”³⁵. Wahania Nasiłowskiej bardzo dobrze oddają tę fragmentaryczność.

3. Księżniczki w partyzantce

Nasiłowska kończy narrację o „ja”, odbijającym się niczym w zwierciadle w baśni, pytaniem, pokazując tym samym kwadraturę koła i nie znajdując jej rozwiązania – inaczej niż Filipiak, która wywiodła swą bohaterkę z domu niewoli. Wśród odniesień intertekstualnych obecnych w *Absolutnej amnezji*, obok mitów greckich, poezji Kochanowskiego i tradycji romantycznej³⁶, dostrzec można bowiem i baśń. W przeciwieństwie do wcześniej omawianych utworów powieść ta bardziej konotuje niż denotuje ten gatunek, nie ma w niej bowiem bezpośrednich aluzji, nawiązań do tego typu utworów, zamiast nich pojawiają się jednak motywy (obejmujące sytuacje fabularne, konkretne sceny, konstrukcje postaci) sugestywnie wskazujące to pole intertekstualnych odniesień³⁷. Motywy, choć

³⁴ Bardzo wyraźnie widać ten sposób modelowania tradycji, jeśli porównać dwie psychoanalityczne interpretacji wątku o dziewczynie prześladowanej przez macochę – o ile Bettelheim wybiera *Kopciuszka* Grimmów, gdzie dziewczyna z wydatną pomocą ojca zyskuje sobie serce księcia, o tyle von Franz (a później także Pinkola Estes) preferuje mniej popularną wersję tej opowieści o Wassylisie, gdzie postaci żeńskie (Baba Jaga, stara kobieta) odgrywają niebagatelną rolę w wybawieniu głównej bohaterki z opresji.

³⁵ E. Wanning Harries, *The Mirror Broken: Women's Autobiography and Fairy Tales*, w: *Fairy Tales and Feminism*, s. 109–110.

³⁶ Zob. M. Janion, *Ifigenia w Polsce*, [w:] *Kobiety i duch inności*, Warszawa, Sic! 1996; E. Kraskowska, *W świetle pokwitujących dziewcząt*, „Arkusz” 1996, nr 4, s. 11.

³⁷ Oczywiście odczytywanie tych motywów w kontekście prze-pisywania baśni jest decyzją *stricte* interpretacyjną, mającą swe źródło w przekonaniu, że baśnie stano-

dają się wyodrębnić, w tekście pozostają labilne, zmiana perspektywy sprawia, że ta sama postać, scena jawi się w nowym świetle, przynależąc, jak się okazuje, równocześnie do kilku baśni. Takie postępowanie znamionuje jednak tradycyjne podejście do gatunku, ponieważ „Każda baśń albo klechda prawdopodobnie została złożona z różnych narracyjnych źródeł i fragmentów. Każdy bajarz/bajarka spleta nitki tych opowieści dla jego lub jej własnych celów”³⁸, jak zauważyła Harries.

Marianna mieszkająca w domu, do którego dostępu strzeże potężny pies, mur zakończony drutem kolczastym oraz ojcowski niepisany zakaz sprowadzania obcych; to współczesna księżniczka uwięziona w zamku. *Absolutna amnezja* dobitnie pokazuje jednak, że funkcją wszystkich przeszkód znajdujących się między dziewczyną a światem zewnętrznym nie jest bynajmniej, jak stwierdził Propp, sprawdzenie czy potencjalny małżonek i spadkobierca królewskiego tronu posiada wszystkie przymioty niezbędne do sprawowania władzy (w tym czy posiadał tajemnicę królewskiego rodu)³⁹, a prościej i bardziej dosłownie obrona ojcowskiej władzy nad dziewczyną. Sekretarz jakby przeczuwał, że Marianna, jego jedyne dziecko, stanowi szansę na przedłużenie rodu, co jednak równoznaczne jest z utratą przez niego władzy absolutnej, dopuszczenie do mitycznego, wiecznego trwania wraz ze zmianą pokoleń i sukcesją, czasu: „Trudne zadanie, ślub i przejęcie władzy tworzą nierozzerwalny kompleks. Przypadek ów pokazuje ze szczególną jasnością, że obecność dorosłej córki i pojawienie się narzeczonego stanowią dla starego króla śmiertelne niebezpieczeństwo”⁴⁰, jak pisał Propp. Z tej perspektywy postrzyżyny Marianny są nie tyle parodią ceremonii inicjacji, a jej zanegowaniem – Sekretarz chce wymazać z ciała Marianny znaki płci, rozwijającej się kobiecości, po to, by nie miała możliwości ucieczki. By na zawsze pozostała przestrzenią, na której odciska się jego władza. W baśniowym planie ścięcie włosów skutecznie uniemożliwiłoby niejedną spektakularną ucieczkę z domu.

Wraz z motywem ścięcia włosów wkraczamy do innej bajki – o Roszpuncie, która dzięki włosom została uwolniona z wieży, gdzie zamknęła

więzienie, z którego wywodzą się motywy zdawałoby się najbardziej popularne i oczywiste. Podobnie traktują je badaczki prozy popularnej, zob. A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romanse z różnych sfer*, Wrocław 2003 oraz K. Miculi-Sawicka, *Czy to bajka czy nie bajka Motywy baśniowe w romansie popularnym*, w zb.: *Baśnie nasze współczesne...*

³⁸ E. Wanning Harries, *Twice Upon a Time*, s. 153.

³⁹ Zob. W. Propp, dz. cyt., s. 371.

⁴⁰ W. Propp, dz. cyt., s. 374.

ją wiedźma. U Filipiak jednak stara kobieta uwięziona jest na równi z Marianną: ubezwłasnowolniona, pozbawiona jakiegokolwiek mocy, zniechęcała na koniec, zdolna jedynie do drobnych aktów dywersji, co znaczące jednak – tylko przeciw Mariannie i Krystynie; to one padają ofiarami drobnych kradzieży czy złośliwości. Te trzy postaci kobiece, w których dostrzec można trzy aspekty kobiecości (pannę, matkę i staruchę), nie rozpoznają tożsamości sytuacji, w której się znalazły, zantagonizowane przez Sekretarza, nie są w stanie współdziałać na rzecz wspólnej wolności czy (w planie psychicznym) re-integracji, więcej nawet: wciąż walczą ze sobą, pogłębiając własną alienację. Jedyne co je łączy, to Sekretarz – syn, mąż i ojciec, który określa relacje między nimi.

Szansą na przerwanie tego kręgu wydaje się Turek, który niczym młodzieniec starający się o Roszpunkę pod nieobecność gnębiela z pomocą dziewczyny zakrada się do domostwa i umożliwia jej poznanie innego świata: partyzanckiej walki nie tyle symbolicznej (tę Marianna uprawiała w pojedynkę, pisząc pod stołem), ale politycznej. Chłopak przejmując nawet jeden z symboli władzy – order sekretarza, wydaje się więc namaszczonego na wyzwoliciela Marianny. Jak pokazuje Filipiak ten tradycyjny scenariusz nie oznacza jednak dla kobiety szczęśliwego zakończenia, baśnie oparte na omawianym motywie odzwierciedlają bowiem matrylinearność dziedziczenia, w którym kobieta stanowi tylko synekdochę ziemi/władzy przekazywanej sobie przez mężczyzn. I nawet jeśli za buntem Turka stało pragnienie reprodukcji istniejącej struktury władzy ze zmianą jej dysponentów (co dziewczyna dostrzegła i odrzuciła odmawiając propozycji przewodzenia bandzie po upadku chłopca), rycerz Marianny okazuje się niewierny, porzuca nawet ten bunt, a wraz z nim chęć wyrwania dziewczyny z ojcowskiego domu.

W tym momencie na baśniową (i powieściową) scenę ponownie wkracza wiedźma, jak się okazuje niezbędna do zakończenia opowieści. Starucha wyzwoliwszy się z okowów życia i władzy syna, przerywa zamknięty krąg, a następnie pomaga Mariannie w ucieczce, dając jej kompas, który zaprowadzi ją... Właśnie – dokąd? Niewiadomo, ale w każdym razie poza zasięg władzy ojca. Jest to zaskakująca zmiana i nie znajduje uzasadnienia baśniowego – wiedźma mogła zmienić początkowe negatywne nastawienie względem goszczącej protagonistki pod wpływem prób, którym ją poddawała. W *Absolutnej amnezji* Marianna nie wykonuje żadnych zadań poleconych przez babkę. Wydaje się jednak, że klucz do metamorfozy tej postaci tkwi w jej śmierci. O ile relacje między kobietami w rodzinie Sekretarza były zdeterminowane przez patriarchalne

stosunki władzy, znacząc je bliznami, o których pisała Luce Irigaray⁴¹, o tyle Marianna może szukać wsparcia wśród kobiet w przestrzeni symbolicznej. Babka ze stereotypowej, złej więdźmy za życia przemienia się w dobrą wróżkę-matkę chrzestną, która spełnia życzenia swej podopiecznej. O tym, że Aldona zyskała całkowicie symboliczny charakter świadczy także przywołanie w tym kontekście *Snu* Kochanowskiego. Babka Marianny upodobniona zostaje do babki Urszulki, o odmiennej jednak roli do odegrania. Miast pocieszać strapionego odejściem córki ojca, czyni jej ucieczką możliwą. Tym samym okazuje się, że poszukiwanie babek, kobiecej tradycji, z której kolejne Marianny mogą czerpać siłę i nadzieję, dokonuje się drogą reinterpretacji spuścizny, pozornie nie mającej kobietom wiele do zaoferowania.

Filipiak, podobnie jak Nasiłowska zdradza ambiwalentny stosunek do baśni, stanowią one schematy poznawcze i wartościujące, jednak w *Absolutnej amnezji* nie mają tak obezwładniającej mocy. Wyzwalanie się z okowów jednej narracji, możliwe jest dzięki innej; labilność baśniowych fabuł jest znakiem mocowania się z kolejnymi opowieściami, a rezultatem tego starcia wynegocjowanie takiej narracji, która pozwala jednostce uciec. Czy jednak jest czymś więcej niż przetrwaniem? Wątpliwe – wszak w domu Sekretarza pozostała trzecia z kobiet, Krystyna, a blizn Marianny raczej nie wymaże amnezja.

Połowiczne zwycięstwo, czy raczej nieustająca walka jest, przeznaczaniem także trzeciej księżniczki – bohaterki czwartej części *Kieszonkowego atlasu kobiet* Chutnik⁴². Marysia Kozak to mała księżniczka, pozornie całkowicie posłusznie wypełniająca naznaczoną jej przez płeć rolę społeczno-kulturową: grzeczna, miła, uczynna, czysta. To jednak tylko przykrywka, gdyby bowiem zajrzeć pod podszewkę ukazałby się brud, zmaza – całkowicie świadoma i upragniona:

Marysia schylała się przy krawężniku i ślinała palec. Wycierała nim piasek i brudy ulicy. Potem mocno szorowała rękę o wewnętrzną stronę ubrania. Niby wszystko wyglądało czysto, ale pod spodem koszmara. Rozmazane smugi tworzyły na materiale plamy nie do zmycia (s. 169).

⁴¹ Zob. L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000.

⁴² Chutnik, *Kieszonkowy atlas kobiet*, Kraków 2009. Wszystkie cytaty na podstawie tego wydania. W nawiasie za cytatem podaję numer strony.

Czystość, podstawowa właściwość (obok urody) baśniowych bohaterów, ale i w formie kulturowego przymusu, także kobiet, konotująca zarówno zalety moralne, jak i nieświadomość erotyczną zostaje zamazana, choć nie zanegowana. Równie mocny opór wobec przemocy kulturowej zdradzają nocne eskapady Radykalnej Księżniczki. Marysia niczym bohaterki *Stańcowanych pantofelków* każdej nocy opuszcza ciepłe łóżko, nakłada makijaż, który w jej przypadku bardziej przypomina barwy wojenne, by pójść za głosem serca. Jej przeznaczeniem nie jest jednak paść w wir zmysłów, tańca i zaczarowanego księcia, a dokonać dzieła zniszczenia. Ukryte pragnienia dziewczyny nie mają bynajmniej natury erotycznej, a społeczno-polityczną.

Bunt, otwarta walka – taka, jaką prowadziła Marianna, czy przechodząc na inny poziom refleksji Matka Bolka, nie jest według Chutnika możliwa. W przeciwieństwie do Marianny nie ma dla niej ucieczki, całkowitego wyzwolenia – możliwe jest tylko przetrwanie, niezgoda na to, by kultura obsadziła dziewczynkę w roli Małej Syrenki, całkowicie zależnej od mężczyzny, uwodzącej, ale niedostępnej seksualnie kobiety: „Nie będę Syrenką. [...] Nie będę ofiarą” (s. 229) – mówi Marysia, która sama odnajduje się raczej w postaci zabijającego wzrokiem bazyliuszka. Zbliżamy się tym samym do jednej z najstojniejszych postaci zreinterpretowanych przez II falę – Meduzy⁴³. Mała Marysia zamiast jednak wybuchnąć śmiechem, spuszcza wzrok, nie potrafi panować nad swoją mocą, boi się jej. Bohaterka wykreowana przez Chutnika prowadzi więc walkę partyzancką, stara się rozsadzić system – ale od środka, niepostrzeżenie, drobnymi aktami dywersji: plamami czy żelowymi misiami wepchniętymi w zamki i otwory bankomatów. Zawsze przy tym gotowa jest wycofać się, przyciąć, ukryć: „Wracam do domu. Nie domyślą się, że to ja zrobiłam, a jeśli nawet to powiem, że to niechcący” (s. 229).

W przeciwieństwie do Marianny, Marysia jest też całkowicie osamotniona, pozytywne więzi między kobietami nie istnieją, ponieważ pragnienia Kur ześrodkowane są na mężczyznach, o których muszą rywalizować. Kultura także nie dostarcza jej wsparcia: objawienie jedynej orędowniczki dziewczynki okazuje się fałszywe. W piwnicy Marysia spotyka nie Matkę Boską, a starą wariatkę, żywy dowód na to, jaka przyszłość czeka dziewczynkę, jeśli się nie podporządkuje lub podjąwszy ja-

⁴³

I. Słomak zauważyła nawet, że „wkomponowana w tekst warstwa teoretyczna w postaci szeregu koncepcji feministycznych na tyle wyeksponowana, że część fabularna sprawia czasem wrażenie, jakby stanowiła li tylko jej ilustrację”. Też, *Rzecz to niestychana*, „FA-art” 2008, nr 2-3, s. 167.

wną walkę – przegra. Chutnik tytułowymi Księżniczkami wskazuje więc intertekstualne pole odniesień bardzo ogólnie, utożsamiając je podobnie, jak Nasiłowska Królową Śnieżkę, ze społeczno-kulturową rolą kobiety, upostaciowioną przez stereotypowe – w części tylko baśniowe – postaci.

Feministyczne prze-pisywanie baśni w polskiej literaturze najnowszej przybiera różnorodne formy – od stosunkowo prostych, jednoznacznych trawestacji Matki Bolka, po narracje rozproszone, wielogłosowe (Nasiłowskiej), alternacyjne (Dunin) czy labilne (Filipiak). Stosowanie takich konstrukcji zbliża więc większość tekstów opierających się na prze-pisywaniu do początków kobiecego baśniopisarstwa – utworów złożonych⁴⁴, dygresyjnych, metatekstowych, posługujących się kompozycją szkatułkową. Żadna z omawianych autorek, poza Matką Bolka i Kingą Dunin, nie wykorzystuje jednej fabuły w całości, zazwyczaj elementy i motywy zaczerpnięte z niej służą za synekdochę nie tyle konkretnej opowieści, co wartości przez nią konotowanych, a wątki z kilku baśni ulegają kontaminacji. Wspólną cechą jest także przeniesienie baśniowych artefaktów i figur do współczesności, czemu nierzadko towarzyszy nasycenie języka potocyzmami. Prze-pisana baśń staje się narracją wyjaśniającą współczesność, diagnozą kultury i społeczeństwa nie tyle dawnej, która zrodziła te opowieści, co dzisiejszej, która wciąż utrzymuje je w mocy, równocześnie wyraża pragnienie zmiany i wzywa do działania.

Klasyfikacja technik, służących prze-pisywaniu stworzona przez Harries nie znajduje pełnego odzwierciedlenia w polskiej prozie⁴⁵. Można się co prawda dopatrzyć się prostego odwrócenia w utworach Matki Bolka, wykorzystania narracji pierwszoosobowej u Nasiłowskiej, a jako transliterację potraktować część powieści Chutnik, miałoby to jednak charakter umowny, a omawiane utwory posługują się naraz kilkoma technikami, wśród których dominującą rolę odgrywa odwrócenie: księżniczki uciekają z zamku, trenują karate lub przynajmniej są brudnawe, a macocha okazuje się dobra. Zmianie ulega więc przede wszystkim kon-

⁴⁴ Choć nie w znaczeniu jakie nadaje temu określeniu Harries, która posługuje się nim w odniesieniu do opowieści posługujących się kompozycją ramową i szkatułkową, zob. tejże, *Twice Upon a Time*, s. 104-134.

⁴⁵ Harries wyróżnia 5 technik prze-pisywania baśni: odwrócenie [reversal], opowiedzenie wydarzeń wcześniejszych lub stworzenie ciągu dalszego [prequel, sequel], subiektywizacja narracji [subjective narrators], zmiana ramy narracyjnej [reframing], transliteracja [transliteration], zob. E. Wanning Harries, *Twice Upon a Time*, s. 102.

strukcja bohaterki, której zostaje przypisana większa lub mniejsza moc sprawcza, zdolność do samostanowienia oraz sprzeciwu wobec zastanego porządku symbolicznego.

Za Jane Caputi i Susanne Schmid można dostrzec dwa cele, wyznaczające continuum feministycznego baśniopisarstwa: roztrzaskiwanie patriarchalnych mitów oraz tworzenie nowych, kobiecych⁴⁶. Cristina Bacchilegia widzi owe bieguny jako aspekty tego samego zjawiska, tekstu, uznając je za nierozłączne, w jej ujęciu postmodernistyczne baśnie, w skład których wchodzi także feministyczne prze-pisane opowieści: „są podwajające i podwójne: równocześnie afirmatywne i krytyczne, niekoniecznie będąc przy tym krzepiącymi lub politycznie wywrotowymi”⁴⁷. Polska proza najnowsza zdecydowanie bardziej jednak akcentuje krytyczny prze-pisywania niż mitotwórczy. Z perspektywy historycznej widać też niepokojącą linię rozwoju w krótkiej przecież historii polskiego feministycznego prze-pisywania bajek: teksty najwcześniejsze (Matki Bolka i Filipiak) wyrażają największy optymizm, przekonanie o możliwości przejęcia języka baśni, ale i przebudowy wzorców genderowych. Późniejsze niepełna o dekadę utwory Dunin, Nasiłowskiej i Chutnik nie podzielają już tego optymizmu. Udział w balu, nie wspominając już o ucieczce z wieży staje się problematyczny, podszycie księżniczką nie daje się wywabić, a otwarta i bezkompromisowa walka o zmianę wzorców kulturowych i język jest niemożliwa.

Prze-pisywanie bajek to jednak nie ponura re-konkwista, a żywioł karnawału. Tradycyjne wątki baśniowe w pisarstwie wymienionych autorek przeglądają się niczym w krzywym zwierciadle (metafora Bacchilegi): monstrualne i śmieszne zarazem. Nie oznacza to bynajmniej, by potencjał krytyczny prze-pisanych baśni był negowany, czy wzięty w nawias. Wręcz przeciwnie, wydaje się właśnie, że w tym podwójnym dystansie wobec tradycyjnych baśni i samych siebie tkwi siła prze-pisywania znanych narracji, siła, która unieważnia wszystkie jednoznaczne, zideologizowane (nawet w ukryty czy nieświadomy sposób) opowieści, roszczące sobie na mocy wielokrotnego powtórzenia, prawo do statusu prawdy.

⁴⁶ Za S. Sellers, dz. cyt., s. 134 oraz K. Szczuka, *Na odsiecz dziewczynkom*, [w:] *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001.

⁴⁷ Ch. Bacchilegia, dz. cyt., s. 22.

ABSTRACT**Leaving the Tower. Feminist Rewriting of Fairy Tales in the Contemporary Polish Prose**

Re-writing is, as outlined by A. Rich, a way of both criticising the old and building a new order. As a literary technique it is one of the most significant and distinguishable elements of the feminist poetics. Famous plots, motives and traditional *genres* in works of such writers as A. Carter, J. Winterson, M. Atwood show their limitations. Fairy tales and myths of any culture consist of elements essential to the people inhabiting it and this is the reason their new versions have an outstanding position among the other re-written stories.

1989 was a turning point for the presence of this technique in Polish prose. Polish writers, (S. Chutnik, K. Dunin, I. Filipiak, Matka Bolka, A. Nasilowska) in their re-written fairy-tales present a diverse attitude to the well-known stories (as well to a plot as to the *genre* itself). The writers show different kinds of oppression embodied and caused by the old tales. They also transform the traditional stories in many various ways - from stylistic to narrative alteration, from changes in the assessment of characters to acts of modification and contamination of whole plots. All this makes re-written fairy tales (despite the limited number of them) a significant series of important statements about western culture and have inspired a discussion on the topic among Polish feminists.