

Anna Woźniak

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

W ŚWIECIE WARTOŚCI BAJKI LITERACKIEJ LUDMIŁY PIETRUSZEWSKIEJ. OD HELENY PRZEPIĘKNEJ DO BARBIE

The Realm of Values in the Fables by Lyudmila Petrushevskaya. From Helen the Beautiful to Barbie Doll

ABSTRACT: The article is an attempted analysis of the literary genre of fable as a case study of a selection of fables by Lyudmila Petrushevskaya. In particular, the analysis focuses on the fable cycles: *The New Adventures of Helen the Beautiful*, *Adventures of Barbie* and *Wild Animal Fables*. The perspective adopted in the article focuses mainly on the axiological aspect of the fables and the reconstruction of their moral message. The moral sense in Petrushevskaya's fables is veiled under their overt sense. Even the overt sense is hidden deeply under the multiple levels of "intertextual irony" (Eco). The analysis also explores the links between Petrushevskaya's works, folk magical fairy tales and the prototypical genre of the classical Russian fable. The innovative fables created by Petrushevskaya de-conventionalize the classical schemata of the genre, and as such they constitute an ironic, mocking and sometimes a bitter commentary on the contemporary world. The fables exhibit a high degree of "poetics of everyday life" – a merger of popular and high culture. They both recreate and at the same time mock the schemata and rituals of pop culture, also displaying noticeable feminist tones. In their poetics, the fables employ cyclic and serial arrangement, and are completed with "words of wisdom" that are far from naïve moral judgements.

KEYWORDS: fable as literary genre, cyclic and serial arrangement, animal fable cycle

W kulturze współczesnej renesans twórczości bajkowej staje się zjawiskiem niezaprzeczalnym, a gatunek bajki i baśni we wszystkich jej odmianach cieszy się powodzeniem, zwłaszcza w kulturze masowej, która często wyzyskuje motywy i schematy ludowe. Kultura wysoka też nie pozostaje obojętna wobec tego gatunku, najznamienitsi bowiem twórcy chętnie sięgają po bajkę i wykorzystują jej

estetyczne możliwości i walory natury etycznej, jakie przedkłada bajka operująca obrazami ze sfery fantastyki i rzeczywistości. Moc oddziaływania bajki na kulturę zatem nie słabnie, co wiąże się dzisiaj z zauważalnymi trendami powrotu do folkloru, wytworzeniem się w literaturze współczesnej swoistego nurtu neofolklorystycznego, wyrażonego poprzez takie gatunki, jak właśnie baśń (bajka), fantasy, horror, wszelkiego rodzaju literatura grozy, oparta na schematach bajkowych oraz utwory z elementami magii i cudowności. O tej współczesnej swoistej nobilitacji bajki w kulturze i literaturze pisało już wielu badaczy i krytyków¹, przyczyny jej popularności na przełomie XX i XXI wieku upatrując w kryzysie filozofii postmodernizmu i tęsknocie współczesnego człowieka, zanurzonego w stehnicyzowanej przestrzeni, za wartościami i klarownym opisem świata pod względem etycznym, za potrzebą odnalezienia utraconego przez kulturę sensu i wreszcie głodem stawiania pytań uniwersalnych.

Rodowód bajki – baśni (terminu tego używamy obocznie, mając jednak w pamięci genetyczne korzenie obu realizacji gatunkowych, a także terminologiczne zawikłania w nazwie gatunku)², sięga czasów odległych, za kolebkę baśni uznaje się bowiem Indie oraz kulturę arabską. Literatura europejska od najwcześniejszych czasów, już w starożytności greckiej, potem rzymskiej, przejęła ten gatunek z kultury ustnej i wykształciła, poczynając od średniowiecza, właściwe sobie formy i odmiany stylistyczno-gatunkowe bajki – baśni. Dawna bajka legitymowała się charakterem zdecydowanie ludowym, cechowało ją ustne wykonanie utworu, a jej adresatem był prosty człowiek z ludu. Bajka odwołuje się do fenomenu opowieści o świecie i człowieku, powraca do archetypicznej narracyjności i dosyć jednoznacznego przekazu o tym, jakie powinno być życie, czyli dotyka horyzontu futurologii, nie jest natomiast realistycznym opisem tego, jakie faktycznie jest to życie. Andriej Siniawski zwracał uwagę na taki atrybut narracji bajkowej, jak „słowna ciągłość”, nieprzerwane opowiadanie, bez końca i bez początku”, przypominające kompozycję koła, czy też pierścienia, a jako przykład podawał m.in. arabski cykl *Tysiąc i jedna noc* czy indyjski *Ocean opowieści*³. Taki też charakter ciągłego ruchu i płynnej narracji, niekończącego się potoku „opowieści cudów” ujawnia

¹ Por. P. Wójcikowska-Wantuch, Autoreferat rozprawy doktorskiej *Rosyjska bajka literacka na przełomie XX i XXI wieku* (maszynopis), Kraków 2017, s. 2. Zob. *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, red. A. Mianeki, W. Wróblewska, Toruń: Wyd. Naukowe UMK 2001.

² Włodzimierz Propp posługiwał się terminem „skazka” na określenie bajki magicznej. Zob. В. Пропп, *Морфология сказки*, Москва 1969; tenże, *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград 1986. Julian Krzyżanowski jako jeden z pierwszych polskich badaczy dla systematyzacji gatunku ludowych bajek polskich użył terminu „bajka ludowa”. Zob. J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, Warszawa 1962.

³ А. Синявский, *Сказка*, [в:] tenże, *Иван-Дурак. Очерк русской народной веры*, Москва 2001, s. 114.

się np. we współczesnej powieści Salmana Rushdiego *Harun i morze opowieści*⁴. Bajka, jak się ogólnie sądzi, poucza („поучительная выдумка”) na temat tego, jakie powinny być relacje międzyludzkie, jak należy pojmować kategorie prawdy, dobra i sprawiedliwości i zarazem przestrzega, jak absolutnie nie powinno być. Bajka ludowa jest bowiem ze swej natury gatunkiem niosącym morał, zaopatrzona w pewnym stopniu w dydaktyczną wykładnię etyczną, „mądrość” i proste pouczenie, z zasady powinna umoralniać odbiorcę. Ideał moralny w bajce jest wszak jednym z podstawowych jej atrybutów, jak wiadomo, ale równocześnie za ów, być może nawet równorzędny wyznacznik gatunkowy, można uznać pojawiające się w niej nieprawdopodobieństwo zdarzeń, przepełniająca ją cudowność, fantastyczność i aurę irrealności⁵. Andriej Siniawski – wbrew przyjętym ustaleniom w teorii bajki – twierdził jednak, że bajka wcale nie jest gatunkiem dydaktycznym, lecz powinna spełniać i pełni funkcję rozrywkową, winna wzbudzać zainteresowanie, wykorzystując element śmiechu i dowcipkowania, a w rezultacie prowadzić ku dobru. Badacz wskazuje zatem na aksjologiczny potencjał bajki jako ostateczny rezultat jej oddziaływania na odbiorcę:

[...] „сказка в более позднем своем назначении преследует прежде всего развлекательно-эстетические задачи, а не задачи утилитарные или воспитательные”. „[...] в основе сказки лежит стремление к добру”⁶.

Ryszard Łużny z kolei w swym opisie bajek-baśni akcentował ten ich wymiar, jaki kompensuje wybrakowaną rzeczywistość i również eksponował kwestię wartościowania świata w bajce, twierdząc:

Bajki-baśnie dawały możliwość zobiektywizowania się w akcie twórczym właściwej tendencji wychodzenia poza tę przyziemność i przeciętność, ucieczki w marzenie i fantazję, rekompensowania codzienności i materialności świata, bardziej sprawiedliwego, mądrzejszego i lepszego, bardziej sprzyjającego ludziom [...]. Bajki te spełniały rolę społeczną, artystyczną i kulturową. Umożliwiały bowiem obiektywizowanie się w akcie twórczym ideałów prawdy, dobra i piękna⁷.

⁴ S. Rushdie, *Harun i morze opowieści*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa; Wyd. AiB 1993.

⁵ Autorka rozprawy *Rosyjska bajka literacka na przełomie XX i XXI wieku* (maszynopis) Paulina Wójcikowska Wantuch uważa, że w bajce „fantastyczność nie jest czynnikiem decydującym o przynależności gatunkowej”, ponieważ fantastyka obecna jest także w innych współczesnych gatunkach literackich. Ibidem, s. 4.

⁶ А. Синявский, *Сказка*, [w:] *Иван-Дурак. Очерк русской народной веры*, Москва 2001, s. 26, s. 88–89.

⁷ R. Łużny, *Aleksander Afanasjew i jego „Rosyjskie bajki ludowe”*, [w:] *Rosyjskie bajki ludowe ze zbioru Aleksandra Afanasjewa*, oprac., wstępem i przypisami opatrzył R. Łużny. Wyboru dokonała i przygotowała do druku H. Kowalska, PAU. Prace Komisji Kultury Słowian, t. I, Kraków 2001, s. 21.

Nie ulega więc wątpliwości, że dawne bajki ludowe poddawały się myśleniu aksjologicznemu i niosły ze sobą, oprócz innych wartości, także przesłanie etyczne dla ludu, zaopatrzone były w ukryty mniej lub bardziej sens moralny⁸. Nieodłącznym wyznacznikiem bajki – baśni jest zarazem szczęśliwe zakończenie.

Proces adaptowania bajki – baśni na terenie literatury w różnych epokach literackich, jak się okazuje, jest ciągle niezamknięty i – jak obserwujemy – trwa również w dzisiejszej epoce kultury postshumanistycznej. Czy bajka wypracowuje swoją nową pozycję w obecnej hierarchii literackiej, czy też sytuuje się raczej na obrzeżach kanonu literackiego? Przypomnę, że w zhierarchizowanej klasyfikacji gatunków klasycystycznych bajka – jako wierszowany utwór literacki – należała do gatunków niskich (według klasyfikacji Łomonosowa i jego teorii „trzech stylów”), w przekonaniu Sumarokowa także była gatunkiem niskim, służyła przyjemności i powinna być napisana zrozumiale, Nikolas Boileau zaś w ogóle wyrzucił ją poza system gatunkowy w swym traktacie *Sztuka poetycka*⁹. Wielu pisarzy tworzyło w przeciągu wieków i obecnie tworzy wciąż nowe zmodernizowane bajki literackie, spośród rosyjskich twórców wymienić można wielu jej adaptatorów, m.in. Aleksego Riemizowa, Nadieżdę Teffi, Władimira Wojnowicza, Ludmiłę Uliczką, Tatianę Tolstoj, Marinę Wiszniewiecką, Aleksandra Kabakowa, Maksa Freia. Nieobojętni wobec estetycznych możliwości baśni magicznej pozostają również autorzy literatury grozy, posiłkując się w swych utworach schematami fabularnymi, w tym także bajki, i wszelkiego rodzaju obrazami baśniowych postaci fantastycznych, zwłaszcza czarownicy, Baby Jagi, bądź wilkołaków, itp.¹⁰ Każdy współczesny autor bajek wypracowuje własny styl bajkowy, a ponadto w różny sposób postrzega i przedstawia relacje z życiem, kody rzeczywistości¹¹.

Po gatunek bajki (baśni) sięgnęła również Ludmiła Pietruszewska, uznana twórczyni prozy wysokiej i admiratorka hipertrofii deestetyzacji, czyli „czernuchy”, jak zwykło się określać jej wcześniejszą twórczość. Autorka publikując opowiadania i dramaty, czyli utwory „wysokie”, z upodobaniem, odwoływała się także do gatunku – wydawałoby się mniej atrakcyjnego – a więc bajki. Zazwyczaj bywa tak, że zainteresowanie pisarzy bajką wyzwała się wraz z wiekiem, ze starzeniem się, i bierze się stąd, iż autorzy opowiadają bajki najpierw swoim dzieciom czy wnu-

⁸ Por. J. Ługowska, *Baśń jako wprowadzenie do myślenia aksjologicznego*, [w:] *Kulturowe konteksty baśni*, t. II: *W poszukiwaniu utraconego królestwa*, pod red. G. Leszczyńskiego, Poznań 2006, s. 27–40.

⁹ А. Сумароков, *Наставление хотящим быти писателями*: «Склад басен Лафонтен со мною показал./ Иль эдак Аполлон писати приказал./ Нет гаже него и паче мер то гнусно, / Коль притчей говорит Эзоп, шутя невкусно».

¹⁰ Zob. *Fantastyka rosyjska dawniej i dziś*, pod red. A. Polaka, I. Zawalskiej, Katowice 2013.

¹¹ Zob. О. Лебѣдушкина, *Шехерезада жива, пока... О новых сказочниках и сказках*, «Дружба народов» 2007 № 3 [в:] <http://magazines.russ/druzhba/2007/3/le12-pr.html> (20.07.2016).

kom, a potem sami sięgają po pióro, wymyślają własne bajki i po prostu stają się bajkopisarzami. Nie inaczej było w przypadku Pietruszewskiej, o czym autorka mówiła w jednym z wywiadów¹². Jej bajkopisarstwo rozpoczęło się już w latach 70. XX w., kiedy zajęła się pisaniem bajek, przeznaczonych dla grona odbiorców zróżnicowanych pod względem wieku, tworzyła więc utwory bajkowe zarówno dla dzieci jak i dla dorosłych¹³. Różnorodność odmian bajkowych pod względem tematyki, formy i stylu u Pietruszewskiej zadziwia, mamy bowiem w jej repertuarze bajki „prawdziwe”, czyli magiczne, bajki satyryczne, bajki o zwierzętach, „dzikie bajki zwierzęce”, bajki z elementami grozy i „czarnego humoru”, bajki żartobliwe, pełne humoru i dowcipne, spełniające przede wszystkim ten warunek, o jakim pisał Siniawski, a mianowicie, że bajka powinna wzbudzać zainteresowanie i służyć celom rozrywkowym, winna zawierać pierwiastki śmiechu, czyli „bałagurstwa”, a więc zmierzać ku tej formie rosyjskiego humoru, gdzie ważną rolę odgrywa stroina „lingwistyczna”¹⁴.

Bajki Pietruszewskiej, można przypuszczać, są w jakimś stopniu sublimacją jej pozostałej twórczości, realistycznej dramaturgii i prozy, ilustrującej dramatyzm powszedniego życia, a więc różnią się od niej intencją estetyczną. Niektórzy badacze (np. Margarita Gromowa) uważają właśnie język za główny wyróżnik bajek Pietruszewskiej, w których składnia, leksyka, językowy kolaż doskonale służą wyeksponowaniu specyfiki „bajkowego myślenia”, myślenia „prymitywnego”¹⁵, czyli uproszczonego, a zarazem są wyrazem lingwistycznego eksperymentatorstwa pisarki. Halina Waszkielewicz twierdzi ponadto, że Pietruszewska pojmuje bajkę

¹² Zob. H. Waszkielewicz, „Czernusznaja i priekrasnaja”. *Twórczość Ludmiły Pietruszewskiej*, Kraków: Collegium Columbinum 2007, s. 56, przypis 211. W dedykacji dzieciom w książce bajek znalazły się słowa autorki: «На ночь я, как Шехерезада, рассказывала своим детям сказки. У нас были целые сериалы про Гепарда Кирюшу, Тигра Федю, Слона Наташу, Жирафу Аню и Антилопу Машу. Позже к ним присоединился Поросянок Петр. Zob. Л. Петрушевская, *Дикие животныe сказки. Морские помойные рассказы. Пуськи бятые*, Москва 2003, с. 5.

¹³ Bajki L. Pietruszewskiej: *Dwa okienka (Dwa окошка 1975)*, *Walizka niedorzeczności (Чемодан чепухи 1975)*, *Złota bogini (Золотая богиня 1986)*, cykle bajek: *Bajki dla dorosłych (Сказки для взрослых 1990)*, *Bajki dla całej rodziny (Сказки для всей семьи 1993)*, *Bajki do opowiadania dzieciom (Сказки рассказанные детям 1993)*, *Nu, tata, nu! (1993)*, *Bajki prawdziwe (Настоящие сказки 1997)*, *Szczęśliwe kotki (Счастливые кошки 2001)*, *Miasto światła (Город света 2003)*, *Dzikie baki zwierzęce (Дикие животныеe сказки)*, *Przygody w kosmicznym królestwie (Приключения в космическом королевстве)* i in. Pietruszewska jest współautorką scenariusza do filmu Jurija Norsztejna i Franczeski Jarbusowej *Bajka bajek*, nagrodzonym Grand Prix w Los Angeles za najlepszy film animowany. Zob. Людмила Петрушевская, [w:] *Русская литература XX века. В двух томах 1940 1990-е годы*, pod red. Л.П. Кременцова, Москва 2005, т. 2, s. 343–344. Zob. też o bajkach Pietruszewskiej: H. Waszkielewicz, „Czernusznaja i priekrasnaja”. *Twórczość Ludmiły Pietruszewskiej*, Kraków: Collegium Columbinum 2007, s. 56–65.

¹⁴ А. Синявский, *Сказка*, s. 88, 89–90.

¹⁵ H. Waszkielewicz, „Czernusznaja i priekrasnaja”, s. 59.

jako antytezę życiowego chaosu i upatruje w niej obraz świata idealnego i sprawiedliwego. Autorka monografii na temat twórczości Pietruszewskiej dostrzega u niej uwydatnioną zasadę traktowania „świata jako języka” i akcentuje w tym względzie, za G. Pisariewską, powinowactwo Pietruszewskiej z twórczością Władimira Nabokova¹⁶.

Jeśli bowiem mieć na uwadze język utworów bajkowych pisarki, to rzeczywiście stosuje się w nich językowe gierki, stylizacje, naśladuje slang młodzieżowy i inne współczesne socjolekty. Wszystkie te lingwistyczne zabawy – bo takie niewątpliwie mają one po części estetyczne przeznaczenie – wyzwalają w bajkowych utworach pisarki feerię humoru i parodii oraz demonstrują żartobliwy i ironizujący komentarz na temat świata współczesnego¹⁷. Prezentują swoisty *zaum*, język pozarozumowy, sparafrazowaną mowę dziecka. Badacze niebajkowej twórczości Pietruszewskiej na ogół zgodni są co do tego, że wyraźnie odciska się w niej „wymiar mitu”, zaznacza obecność myślenia mitycznego i archetypicznego¹⁸. Tego rodzaju postrzeganie świata w horyzoncie mitologizacji czy archetypiczności obecne jest również w bajkach autorki, zespalającej archaiczność z estetyką postmodernizmu.

Bajki stanowią rodzaj „innej” prozy pisarki, kreują „inny artystyczny świat”, twierdzą krytycy, dostrzegając u niej „chęć wzniesienia się ponad byt” poprzez bajki (Margarita Gromowa); to swoisty II tom *Martwych dusz* (A. Wierbijewa); „bajki pisane nie dla rozrywki (Olga Sławnikowa)¹⁹. W jej utworach bajkowych zauważa się silną więź z tradycją Czechowa, pewne echa twórczości Oberiutów oraz nawiązywanie do tradycji groteski i absurdu, humoru i gorzkiej satyry na współczesność²⁰. Ale podkreślmy, że równocześnie żyje w jej współczesnych bajkach „pamięć gatunku”, czyli istnieje w nich intertekstualne pole odniesienia do pierwotnych folklorystycznych wyznaczników, figur stylistycznych i formuł ludowych²¹, a ponadto wyraźnie odciska się wierność konwencji gatunkowej²² (szczególnie w bajkach prawdziwych), która to wierność dotyczy także sfery aksjologii.

¹⁶ Ibidem, s. 63.

¹⁷ Zob. bajki *Пуськи бятые, Бурлак (Роман)*: Л. Петрушевская, *Лингвистические сказочки*, [w:] teżże, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 4, Харьков–Москва 1996, s. 79–80.

¹⁸ Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, Л. Петрушевская, [w:] *Современная русская литература. В конце века (1986–1990-е годы)*. Новый учебник по литературе в 3-х книгах, кн. 3, Москва 2001, s. 117.

¹⁹ *Русская литература XX века*, т. 2, op. cit., s. 343.

²⁰ Por. J. Sałajczykowa, *Dziesięciolecie przemian. Proza rosyjska lat 1985–1995*, Gdańsk: Wyd. UG 1998, s. 64.

²¹ I. Hubicka, *Bajki i baśnie*, [w:] teżże, *Proza Ludmiły Pietruszewskiej lat 1985–1995. Z zagadnień poetyki*, Kielce 2003. Autorka uważa, że Pietruszewska nie ukazuje tradycyjnych postaci bajki ludowej. Ibidem, s. 173.

²² W bajkach o Barbie „zawsze jest jakieś ukryte przesłanie, morał”, pisała J. Sałajczykowa. Ibidem, s. 64. Por. O.O. Лебѣдушкина, *Шехерезада жива, пока... О новых сказочниках и сказках*,

Pytanie, do jakiej literatury należą bajki literackie Pietruszewskiej, okazuje się w dzisiejszej kulturze literackiej, jaka łączy pierwiastki wysokie i niskie, nie tak aż istotne. Interesuje nas bardziej kwestia, czy bajki te niosą umoralniające przesłanie i zawierają jednoznacznie zdefiniowaną aksjologię? Spróbujmy przybliżyć te kwestie w podjętych rozważaniach opatrzonych podtytułem „Od Heleny Przepięknej do Barbie”. Pietruszewska napisała bowiem cykle i utwory bajkowe tak właśnie zatytułowane: *Новые приключения Елены Прекрасной* (*Nowe przygody Heleny Przepięknej*), *Приключения Барби* (*Przygody Barbie*) oraz cykl *Маленькая волшебница* (*Mała czarodziejka*)²³, jak gdyby rozpościerając swe cykle między tradycją folklorystyczną a literaturą postmodernistyczną, jakie są dziś ściśle zespolone. Wędrowni postaci mitologicznych, bohaterów folkloru, jak też ikon czy kultowych figur kultury masowej z jednego obszaru kulturowego do innego obszaru, są współcześnie bardzo częste. Przedstawmy zatem obie bohaterki. Helena Przepiękna (Piękna Helena) jest po pierwsze, postacią z mitologii greckiej, to bohaterka eposu o wojnie trojańskiej, córka Zeusa i Ledy, która odznaczała się niezwykłą urodą, została żoną króla Meneleasa, potem pochwycona przez Parysa dzięki pomocy Afrodyty, stała się bezpośrednią przyczyną wojny trojańskiej²⁴. Po drugie, Helena jest bohaterką magicznej baśni ludowej (w folklorze rosyjskim jawi się jako uosobienie piękna, paralelnie występuje obok Wasyliśy Pięknej, Marii Moriewnej również urodziwej), pojawia się m.in. w bajkach o Żar-ptaku, szarym wilku i Carewiczu Iwanie, który pokonywał różne przeszkody, aby ją zdobyć, a czasem spotykamy go w wariantach bajki o siedmiu Symeonach²⁵.

Barbie związana jest natomiast z biznesem lalkarskim, we wcieleniu niewielkiej lalki, wyprodukowanej w 1959 roku w USA przez Ruth Handler, lalki o wyglądzie dorosłej kobiety, jest najbardziej znana. Imię Barbie było zdrobnieniem od imienia Barbary, córki Ruth²⁶. Odtąd rozpoczęła się zdumiewająca kariera lalki – bohaterki, ikony kultury masowej, fikcyjnej postaci, z jaką związany jest cały nieprzerwanie rozkwitający przemysł bajkowy oraz dosyć bogata filmografia. Jej fikcyjna biografia, rodzina, przyjaciółki, znajomi, chłopak Ken, jej własności, profesje, przedmio-

«Дружба народов» 2007, № 3 [w:] <http://magazines.russ/druzhba/2007/3/le12-pr.html>. Badaczka dostrzega podobieństwo bajki Pietruszewskiej do odmian gatunkowych bajki ludowej.

²³ Л. Петрушевская, *Маленькая волшебница*, [w:] teże, *Настоящие сказки. Кукольный роман*, Moskwa: Вагриус 1997, s. 291–399. Bohaterami tego cyklu bajek magicznych są: lalka Barbie, często występująca pod postacią Barbie – Maszy, inne lalki oraz postacie ludzi, m.in. „cudowny pomocnik” Barbie, stolarz Iwan.

²⁴ Zob. *Мифологический словарь*, Moskwa 1985, s. 60–61.

²⁵ Zob. m.in. *Rosyjskie bajki ludowe ze zbioru Aleksandra Afanasjewo*, tu: *Bajka o carewiczcu Iwanie, Żar-Ptaku i o szarym wilku*, s. 173–180.

²⁶ Popularność Barbie ugruntowała też książka biografia jej twórczyni Ruth Handler, autorstwa: Robin Gerber, *Barbie i Ruth*, (wyd. ang. 2009, wyd. polskie 2017).

ty luksusu itd. zawłaszczyły kulturę masową i są nieustająco zjawiskiem produktywnym.

W bajce *Nowe przygody Heleny Przepięknej* Pietruszewska „kontynuuje” dawne opowieści i scala różne konotacje postaci mitycznej Heleny. Ukazuje narodzoną w cudowny sposób z piany morskiej²⁷ Helenę o niezwyklej urodzie, która nagle została wrzucona we współczesny świat realny, wypełniony przez kłótliwych zwykłych ludzi, wśród których są prostytutki, czarodziej pijak i chwalipięta, trudniący się produkcją magicznego zwierciadła i uciekający się do podstępów po to, aby zgubić Helenę. Mamy też w tej bajce postać nieszczęśliwego miliardera, który poszukuje szczęścia i miłości. Pietruszewska umiejscawia tę baśniową bohaterkę w zawołowanym schemacie folkloru rosyjskiego o miłosnej historii Iwana Carewicza i Pięknej Heleny, którzy w bajce o Iwanie Carewiczu „żyli w zgodzie i miłości tak wielkiej, że nie rozstawali się nawet na chwilę”²⁸. W rezultacie otrzymujemy opowieść miłosną (romans, popularny w literaturze masowej, wzorowany często na bajce magicznej). Rudymenty mitu o pięknej Helenie u Pietruszewskiej dopełniają przestrzeń narracji miłosnej, która staje się równocześnie transformacją mitologemu Kopciuszka i realizacją schematu: biedna dziewczyna i bogaty ukochany.

Autorka reinterpretuje jednak ów konwencjonalny motyw nigdy niekończącej się miłości i kształtuje go w formę „zawieszenia” znaczeń, ukazuje jako tryb warunkowy: „**być może**” tak się dzieje. Jest to sceptyczny nawias wobec współczesności. Nieodłączny atrybut czarów i magii w wersji Pietruszewskiej, poprzez czarodziejskie zwierciadło nawiązuje bezsprzecznie do magii dotknięcia (магия соприкосновения), o jakiej pisał badacz baśni ludowych Władimir Anikin, wymieniając cudowne przedmioty: lusterko, grzebień, pierścionek, pióro, cudownego konia Siwkę-Burego²⁹. Magia pojawia się tam, gdzie w miejscu istniejących realnie związków między przedmiotami i zjawiskami zostaje podstawiona więź ponadnaturalna, uważał Anikin³⁰.

Nadmiemy, że bajki rosyjskie wykształciły także odmianę tzw. „niebywalszczyzny”, a więc utworów pełnych absurdu, obrazujących to, czego nie ma w rzeczywistości realnej. Owa „niebywałość” i absurdalność przejawia się również we współczesnym utworze Pietruszewskiej o Helenie Przepięknej. Helena staje się

²⁷ Pietruszewska zespala tę postać z grecką Afrodytą, córką Zeusa i oceanidy Diony, boginią miłości i piękna, zrodzoną z morskiej piany, jaka utworzyła się z kropel krwi wykastrowanego przez Kronosa Urana (gr. afros znaczy piana). Zob. *Мифологический словарь* (hasło: *Afrodyta*), s. 29.

²⁸ Zob. *Bajka o Carewiczu Iwanie, Żar-Ptaku i szarym wilku*, [w:] *Rosyjskie bajki ludowe ze zbioru Aleksandra Afanasjewa*, s. 180.

²⁹ Zob. В. АНИКИН, *Русская народная сказка*, Москва 1977, s. 101. Badacz wymieniał także magię imitującą, stosowaną za pomocą takich środków jak np.: krzemień, ognista góra, ognista rzeka, i magię werbalną.

³⁰ *Ibidem*, s. 102.

dzięki magicznemu zwierciadłu niewidzialna, także dla zakochanego w niej miliardera, który w końcu tej seryjnej „historii przygód” też podlega prawu niewidzialności. Okazuje się zatem, iż oboje bohaterzy są całkowicie „nie z tego świata”, i być może absolutnie szczęśliwi, wiodą gdzieś niewidzialne życie. Niewidzialność (izolacja od świata) urasta tutaj do rangi wartości i synonimu szczęścia. W ludowej baśni magicznej postaci kobiece takie, jak Wasyliśa Arcymądra, Wasyliśa Piękna³¹, Maria Moriewna, Helena Piękna posiadały cudowną moc, pomagały bohaterowi w walce z siłami zła i, jak twierdziła Erna Pomierancewa, zachowały w sobie ślady matriarchatu³². W „prawdziwych bajkach” Pietruszewskiej, rzecz jasna, pobrzmiewają jedynie rudymenty dawnych obrazów bajkowych, dotyczących postaci kobiecych, które Pietruszewska wprowadza w kontekst współczesności i dzięki nim „rozgrywa” żartobliwie kwestie feministyczne. Jak zaznaczyła Halina Waszkielewicz, autorka ukazuje perspektywę kobiecą przy „nieprzystawalności” jej osobistych zapatrywań do założeń feministycznych³³.

Funkcja mimetyczna wyraźnie się uobecnia w tej baśniowej historii „nowych przygód bohaterki” poprzez obrazy realistyczne, detale obyczajowe i realia cywilizacyjne, a przygody te – jak to bywa zgodnie z intencją estetyczną bajki – transformują się w zjawiska cudowne i nieprawdopodobne, stają się w efekcie bytami fantastycznymi. Ludzkie wady: zazdrość, plotki, niewrażliwość na krzywdę innych, odzwierciedlone zostały w fabule utworu w karykaturalnym ujęciu. „Pamięć gatunku”, pra-tekstualność ujawnia się dzięki przywołaniu przez autorkę takich podstawowych atrybutów bajki-baśni, jak wykreowanie świata z marzeń, świata „jak z bajki” (za nim właśnie tęsknią miliarder i Helena), ukazanie rzeczywistości utopijnej, magii i cudownych przedmiotów – tu zwierciadła (kto się w nim przejrzy, staje się niewidzialny, należy je stłuc, aby stać się znów widzialnym). Modernizacja zaś sensu ideowego w tej bajce osiągnięta została za pomocą nawiązań do realiów współczesnych: „prawdziwe” bajki Pietruszewskiej są wszak umiejscowione w dzisiejszej rzeczywistości, ich akcja dzieje się w jakimś bliżej nieokreślonym miejscu. W bajce o Helenie Przepięknej wydarzenia rozgrywają się w nadmorskim kurorcie, więc chronotop baśni tej jest – zgodnie z regułami bajki – niedookreślony. Intertekstualność uwidacznia się w dyskursie bajkowym poprzez liczne aluzje i cytaty z zakresu pierwiastków pop-kultury, dotyczących aktualnego życia społecznego:

Возможно, они живут вдвоем где-нибудь в императорском дворце на острове, не видимые никому, путешествуют на самолетах, плавают на кораблях,

³¹ Zob. I. Rzepnikowska, *Rosyjska i polska bajka magiczna* (AT 480), tu: *Bajka o Pięknej Wasyliśie*, s. 121–124.

³² Э.В. Померанцева, *Русская устная проза*, Москва 1985, s. 43.

³³ H. Waszkielewicz, „*Czernusznaja i priekrasnaja*”, s. 43.

счастливые, веселые, и никто не зарабатывает на них денег, не подкарауливает с камерой, никто их не похищает, не стреляет по ним, не устраивает из-за них войн³⁴.

Pietruszewska komentuje w tym utworze nowoczesność i zachodzące w niej zjawiska, zarówno negatywne jak i pozytywne, demaskuje je poprzez chwyt parodii, kiedy np. zwraca uwagę na aktualne ruchy i akcje społeczne: obrońców zwierząt, opiekunów ludzi starszych i dzieci, a zarazem ukazuje pewną hipokryzję tych działań, m.in. na przykładzie owego złego/ dobrego czarodzieja, prześladowanego Helenę, która weszła do kulturowego obiegu jako uosobienie przyczyny wojen. Aby zatem uchronić przed wojnami starców i dzieci, którzy najczęściej cierpią i giną na wojnach, czarownik snuje swoje intrygi przeciwko Helenie. Pisarka, wierna na ogół tradycji gatunku, nie przedstawia jednak wyraziście zdefiniowanej aksjologii, zło i dobro współlistnieją w świecie jej bajki obok siebie, czasem się przenikają, a niektóre postaci ukazane są ambiwalentnie, a więc inaczej niż w bajce tradycyjnej, gdzie króluje jednoznaczne wartościowanie. Przykład stanowi ów kultowy w magicznych baśniach ludowych zły czarownik, który według tradycyjnego modelu zawsze jest zły i ma na celu szkodzić innym, u Pietruszewskiej natomiast prześwituje w tej postaci okruczeństwo, gdyż czarownik chce równocześnie pomagać dzieciom i starszym, więc, można powiedzieć, że czyni zło w imię dobra:

В глубине души волшебник был добрым, но его так раздражало человечество, что он иногда на всю улицу орал, топал ногами и махал руками [...] Притом волшебник – не благотворительная организация и не Красный Крест, чтобы немедленно приходить на помощь. Он не занимается мелочами³⁵.

Przy pomocy wielu zawartych w opowiadaniu strategicznych aluzji, jakie odwołują do realiów współczesnego świata, intertekstualnych szyfrów, obudowanych w ironiczną narrację, parodystycznych obrazów, autorka bajki przekazuje swoje przemyślenia o świecie współczesnym. Mamy tutaj niemało nasyconych humorem konstatacji ze sfery feminizmu:

Заметим, что такова уж судьба и линия поведения прекрасных женщин, не думать о последствиях” (с. 12); „Однако Едена Прекрасная не была бы подлинной женщиной, если бы не сжимала в руке зеркальце...” (с. 16); „Как правило, у таких невозможно прелестных красавиц один путь спасения – побыстрее

³⁴ Л. Петрушевская, *Новые приключения Елены Прекрасной*, [в:] Л. Петрушевская, *Настоящие сказки*, с. 26.

³⁵ Ibidem, s. 10.

спиться и потерять всю свою красоту, или пойти в артистки с тем же результатом” (с. 18); „Елене Прекрасной такая жизнь нравилась – тепло, сыто, весело (каждый вечер мексиканский сериал), рядом любимый человек, но при этом никто не хватает руками, не краснеет как свекла, не пыхтит от страсти, не крадет, нет драк и побоищ, не начинаются войны” (с. 23).

Należałoby dla przybliżenia istoty bajek Pietruszewskiej wprowadzić – za Umberto Eco – termin „ironia intertekstualna”, czyli pojęcie takiej strategii tekstowej, jak istnienie w tekście odniesień (cytatów) do innych tekstów na zasadzie „puszczania oka” do odbiorcy/ czytelnika, który „wyczuwa” i pojmuje ten celowy autorski zabieg, chociaż, być może, gubi te odniesienia³⁶. Eco, tak jak postrzega to semiotyka tekstowa, powiada jednocześnie o podwójnym poziomie lektury tekstu: pierwszej semantycznej i drugiej – estetycznej³⁷, którą można by określić jako percepcję na poziomie wyrafinowanym i wyższym, a nie dosłownym. A bajka przecież legitymuje się tymi dwoma poziomami sensu: dosłownym i moralnym³⁸. Z taką właśnie ironią intertekstualną, nakierowaną na właściwy jej odbiór przez czytelnika, mamy do czynienia w bajkach literackich Pietruszewskiej (z małymi wyjątkami w niektórych utworach). Bezsprzecznie daje tutaj o sobie znać usankcjonowana w literaturze postmodernistycznej i ogólnie znana już zasada podwójnego kodowania, czyli nadbudowywania znaczeń jednych ponad innymi, znaczeniami pierwszymi i dosłownymi, co w konsekwencji powoduje łączenie i przemienność stylów. *Double coding* dotyczy nie tylko aspektu lektury tekstu, relacji czytelnika z tekstem, jak naświetlał problem ten Umberto Eco³⁹, ale dotyka również aspektu intencji estetycznej samego tekstu, pierwotnego zamiaru autorskiego, co oczywiście dla naszych przybliżeń bajek Pietruszewskiej jest bardziej istotne.

Dekonwencjonalizacja bajki tradycyjnej, trawestowanie jej sensów i złączenie jej ze współczesnością powoduje reaktualizację znaczeń u Pietruszewskiej, a nawet produkuje w pewnym stopniu „nadsens” (ponad dosłowną warstwę semantyczną są dodatkowe znaczenia). Lektura przygód Heleny Przepięknej przywołuje bowiem taką oto przewrotną refleksję „filozoficzną”, że ciężko jest żyć na tym świecie z ludźmi, którzy mają tak skomplikowaną psychikę, że tak poszukiwane

³⁶ U. Eco, *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*, [w:] tegoż, *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA S.A. 2003, s. 203.

³⁷ Ibidem, s. 211.

³⁸ Ibidem, s. 219.

³⁹ Ibidem. Pisał U. Eco: „Aby przejść do *double coding* [...] możemy po pierwsze, mieć do czynienia z czytelnikiem, który nie akceptuje mieszanki stylemów i treści wysokich oraz stylemów i treści masowych [...], po drugie, z czytelnikiem, który czuje się dobrze właśnie dlatego, że lubi taką przemienność kłopotów i przyjemności [...] po trzecie wreszcie, z czytelnikiem, który odbiera cały tekst jako miłe zaproszenie i nie zdaje sobie sprawy, jak bardzo odwołuje się on do elitarnych stylemów” [...]. Zob. s. 203.

przez ludzi piękno wcale nie zapewnia szczęścia. *Happy end* ma więc w tej bajce status niejednoznaczny, zło nie zostaje ostatecznie odczarowane, bowiem szczęśliwe zakończenie jest raczej przypuszczeniem niż wesołą pointą.

Bajka o przygodach Heleny Przepięknej to bajka narracyjna, realizująca w pełni schemat bajki magicznej. Sama zaś autorka tytułuje tego rodzaju utwory z bardziej rozbudowaną fabułą jako bajki prawdziwe. Ową gatunkową „prawdziwość” należy zapewne rozumieć dwojako, po pierwsze, jako tendencję do dochowania wierności gatunkowi bajki magicznej, zachowania ludowych baśniowych „*loci communes*”, czyli takich tradycyjnych wyznaczników gatunku, jak fantastyczność i nieprawdopodobieństwo oraz ukazywanie życia przeobrażonego i rzeczywistości odwróconej. Mamy tutaj wyeksponowany obraz tego, co nie może się zdarzyć, a jednak zdarza się, nieoczekiwanie następuje, nagle metamorfozy zachodzą w dodatku z niebywałą łatwością, dzięki przekraczaniu granic między realnością i nadnaturalnością oraz dzięki ingerencji czarodziejskich sił⁴⁰. Pokonanie praw przyrody, przezwyciężenie czasu i przestrzeni, przekształcenie niemożliwości w łatwo osiągalną możliwość jest dla bajki w ogóle, i dla bajki Pietruszewskiej również, zjawiskiem absolutnie naturalnym. Po drugie, tę „prawdziwość”, o jakiej myśli autorka, pojmować należy jako opowieść zawierającą przesłanie etyczne, gdzie opowiedziana historia staje się niejako pewnym *exemplum*, wskazówką umoralniającą, ale jednocześnie, a może przede wszystkim, ma bawić i rozweselać, pełnić funkcję ludyczną i zarazem kompensacyjną. Bajki „ей понадобились прежде всего для того, чтобы вместить весь заряд охватывающей ее радости и оптимизма»⁴¹, pisała Halina Waszkielewicz o Pietruszewskiej. Bez wątpienia jednak bajki te zawierają ukryty sens moralny, kodują – jak to w bajce – jakąś „mądrość”, nawet wówczas, jeśli mądrość ta jest zawoalowana w konwencji żartu.

Bajki o Barbie także realizują się u Pietruszewskiej w odmianie narracyjnej baśni. W cyklu bajek *Przygody Barbie: Барби улыбається (Barbie się uśmiecha), Барби-волишебница (Barbie czarodziejka), Барби и кукольный дом (Babie i dom lalek), Барби-волишебница и лес (Barbie-czarodziejka i las)*, bohaterką jest lalka Barbie, a kolejne wydarzenia z nią związane mają ciąg dalszy w następnej historii. Cykliczność, seryjność i kontynuację – czyli popularny atrybut produktów dzisiejszej kultury masowej – łatwo tu zauważyć, ponieważ przygody Barbie wynikają jedna z drugiej⁴². Historia rozpoczyna się tradycyjną inicjalną formułą „Żyła so-

⁴⁰ Пор. Е. Ковтун, *Поэтика чрезвычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа*, Москва 1999.

⁴¹ Х. Васькелевич, *Новые просторы Людмилы Петрушевской*, [w:] *Писарзе нови, zapomniani i odkrywani na nowo*, pod red. P. Fastry i A. Skotnickiej-Maj, Katowice: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego 1996, s. 174.

⁴² Пор. Л.И. Сафронова, *Провокационная поэтика повторов Л. Петрушевской*, [w:] *теже, Пост-модернистский текст: поэтика манипуляции*, Санкт-Петербург: Петрополис 2009, с. 100–105.

bie Barbie” („Жила-была Барби»), przedstawia lalkę Barbie, którą zgubiła pewna dziewczynka, więc lalka nocuje pod krzakiem. W następstwie pojawia się seria zdarzeń z Barbie, czyli atrakcyjna dla odbiorcy literatury popularnej sekwencja „przygód”. Po swej nocnej przygodzie (znajomość z lalką Barbie Toj i przyjaciółmi Susan i Kenem) Barbie powraca szczęśliwie do swej małej właścicielki.

Druga historia to cudowne odnalezienie Barbie przez niewidomego stolarza, dziadka Iwana, który dzięki nadzwyczajnej mocy Barbie odzyskuje wzrok i wraca do produkcji zachwycających szkatulek. W trzeciej historii natomiast dziadek Iwan produkuje domek dla Barbie, w rezultacie – oboje, Barbie i dziadek Iwan, pomagają sobie nawzajem. Wreszcie w czwartej historii Barbie, w poszukiwaniu dziadka Iwana udaje się do lasu, i tam, dzięki magicznym działaniom, ratuje dwie zagubione istoty ludzkie, syna i matkę pijaczkę, którzy zostali zamienieni w liska i wilczycę, a potem na powrót w dobrych ludzi, którym zostały przywrócone człowieczeństwo i wzajemna miłość. W historii cudownych przygód bohaterki odnajdujemy typowe realia i znaki kultury masowej związanej z Barbie, np. domek Barbie, czy różowy samochód:

«Мы же Барби! У нас нет никаких причин грустить и вспоминать прошлое! Все мы потерянные души, но теперь наша жизнь весела и чудесна! Нам никто не нужен, правда?!» (с. 86). «Кукла Маша Барби с большой радостью посидела за столиком, повалялась на широкой кровати, посмотрела телевизор (дед сделал его умело из пластиковой коробочки, и Барби стала смотреть мультфильм Диснея «Фантазия» (с. 93); «Барби села в свою розовую машину и помчалась на конечную остановку автобуса встречать дедушку Ивана»⁴³.

Barbie – Masza, *de facto* zruszczona przez autorkę, została wymodelowana na bohaterkę pozytywną, która pomaga innym. Lalka Kopciuszek stała się piękną lalką, lecz nie zatraciła swej szlachetnej duszy, wyświadcza dobre uczynki w sposób niezauważalny dla innych, nawet dziadka Iwana, jej „cudownego pomocnika”. Mamy zatem bajkowego Iwana, ale nie we wcieleniu carewicza, lecz dobrego dziadka, pomocnika. Wszechwładna kultura masowa i jej negatywny wpływ na ludzi nie zdołały, jak przekonuje w cyklu tym pisarka, odmienić Barbie. Tym samym postać Barbie wpisuje się w ujęciu Pietruszewskiej w bajkowy kanoniczny schemat o sierotce, dobrej dziewczynce, która za wyświadczone dobro zostaje wynagrodzona, zostaje niewidzialną opiekunką i wybawczynią dziadka Iwana z opresji. To poniekąd zbliża tak wystylizowaną Barbie równocześnie do bajkowego wzorca dobrej czarodziejki, pomagającej innym. Niezliczone znaki pop-kultury łączą się w bajkowym cyklu o Barbie z tradycyjną baśnią o topiką, np. przygodami dziew-

⁴³ Л. Петрушевская, *Барби-волшебница и лес*, с. 101.

czynki w lesie (to niewątpliwie odległe echa *Czerwonego Kapturka* Charlesa Perraulta, czy także realizacji bajek o macosze i pasierbicy, wypędzonej do lasu, np. w bajce *Mrózko*) oraz zdarzeniami magicznymi⁴⁴. Pietruszewska, oczywiście, ma w pamięci europejskie bajki klasyczne (np. Jakuba i Wilhelma Grimm, Jean'a La Fontaine'a, Hansa Christiana Andersena, Ernsta T. Hoffmana), ale czerpie również obficie z ludowych tematów rosyjskich, dokonując ich daleko posuniętej transformacji, jak też posiłkuje się inspiracjami z rosyjskiej literackiej tradycji bajkowej (m.in. Iwana Kryłowa, Michaiła Sałtykowa-Szczedrina, Kornieja Czukowskiego). O wpływie m.in. tradycji Andersenowskiej świadczy utwór Pietruszewskiej *Tili-bom, czyli Bajka o Bajce (Тили-Бом, или Сказка о Сказке)*, mówiący o perypetiach zeszytu w kratkę. Jest to „niewiarygodna” opowieść, wyraźnie nacechowana konotacjami z bajek Andersena (seria powiazań ze szczegółami jego biografii), a także oparta na strukturze montażu w utworze własnych przygód: zwiedzanie przez autorkę muzeum Andersena w Kopenhadze⁴⁵.

Pora przyjrzeć się niezwykle oryginalnemu cyklowi bajek Pietruszewskiej, jakim są „dzikie bajki zwierzęce” (wysoko ocenione przez krytykę), gdzie zarysowana została wyrafinowana metoda dekanonizacji gatunku, ponieważ w oparciu o kanwę schematu ludowej bajki zwierzęcej autorka dokonała właściwie całkowitej przemiany i uwspółcześnienia modelu bajkowego. Jeśli twórczość Pietruszewskiej traktować można jako rodzaj „innej literatury” w Rosji postsowieckiej⁴⁶, to także jej bajki da się ująć jako realizację „innej” bajki, zdekonstruowanej. Tytuł jak i podtytuł tego cyklu są swoistym kodem i doskonale oddają konwencję literatury popularnej, w jakiej tytuł ma niebagatelne znaczenie i od razu steruje czytelniczą percepcją⁴⁷. Kategoria „dzikie bajki”⁴⁸, zasugerowana przez autorkę, będzie kierowała nas, oczywiście, ku ludowej bajce zwierzęcej, a przy tym będzie oznaczać utwory „dziwaczne”, niesamowite, absurdalne, wręcz „niedorzeczne” i satyryczne, oparte na całkowitym zmyśleniu, jakie służy rozrywce i powinno wyzwalać w od-

⁴⁴ Por. I. Rzepnikowska, *Rosyjska i polska bajka magiczna (AT 480) kontekście kultury ludowej*, Toruń: Wyd. UMK 2005, s. 7. Zob. *Mrózko*, [w:] *Rosyjskie bajki ludowe ze zbioru Aleksandra Afanasiewa*, s. 74–76.

⁴⁵ Zob. Л. Петрушевская, *Тили-Бом, или Сказка о Сказке*, [w:] «Иностранная литература» 2006, № 1, [w:] <http://magazines.russ.ru/inostran/2006/1/14-pr.html>

⁴⁶ Por. В. Ерофеев, *Русские цветы зла*, Москва 1999, s. 16.

⁴⁷ Zob. *Поэтика заглавия*, [w:] М.А. Черняк, *Массовая литература XX века. Учебное пособие*, Москва: Изд. Флинта 2007. Autorka pisała o tytule: «Как категория поэтики оно представляет некий код, который подразумевает системность авторского выбора, открывает путь к интерпретации текста». Ibidem, s. 370.

⁴⁸ Władimir Propp klasyfikując ludowe bajki zwierzęce (w aneksie do III tomu bajek A. Afanasiewa) wśród 6 grup wyodrębnił m.in.: 1. bajki o dzikich zwierzętach, 2. bajki o dzikich zwierzętach i domowych. Zob. Н.И. Кравцов, С.Г. Лазутин, *Русское устное народное творчество*, Москва: «Высшая школа» 1977, s. 105.

biorcy najwyższe emocje radości. Określenie „dzikie” – w odróżnieniu od „prawdziwe” – może również przywoływać estetykę utworów bajkowych odrzucających normy bajki właściwej. Opatrzanie natomiast cyklu podtytułem *Pierwsza powieść narodowa z ciągiem dalszym (Первый отечественный роман с продолжением)* kształtuje utwór na wzór „ciągącego się” cyklicznego „serialu” (poddaje się prawu cyklizacji)⁴⁹. Autorka w ten sposób imituje i oczywiście naśmiewa się ze sztamp, stereotypizacji i powielanych tzw. formatów kultury masowej, jej nadzwyczajnej skłonności do tworzenia serii i powrotu sztuki do myślenia w kategoriach seryjności⁵⁰. Podtytuł żartobliwie nobilituje ów cykl i równocześnie prześmiewczo naśladuje wzorce powieści seryjnej⁵¹. Cykl ten (wydanie z 1996 r.) składał się z 113 bajek żartobliwych, jakie ujęte zostały w formie krótkiej epigramatycznej komicznej opowiadki, pojawiło się w nim aż 113 postaci ze świata fauny, kontaktujących się ze sobą różnych gatunków. Bohaterowie występują w kolejnych „odcinkach” – utworach i formują zamknięty fantastyczny świat zwierzęcy, równoległy do rzeczywistości ludzkiej. Nowatorskim chwytem w tym cyklu jest niezwykle poszerzenie listy bohaterów zwierzęcych, wymodelowanych na osoby, *de facto* kopie współczesnych ludzi; są personifikowani (by nie powiedzieć wręcz uczłowiczeni), zwierzęta mają bowiem swój określony pełnoprawny status: imię, nazwisko oraz zawód, np. niedźwiedź Wołodia to milicjant, chorąży (bajka *Love story. Romans – Лав стопу. Роман*). Zabieg umieszczenia spisu postaci *Dzikich bajek...* na końcu cyklu zbliża go do gatunku komedii, formy teatralizowanej, jaką chciała obdarować odbiorcę autorka, bajkopisarka i dramaturg, ale również ilustratorka bajek. Dodatkowe wyposażenie niektórych bajek, np. *Trzy siostry, Wujek Stiopa emigrant, Kława Karenin, Wilk Pietrowna* stanowią ilustracje samej autorki, karykaturalne portrety ludzi (w graficznym dopełnieniu bajki *Kława Karenin* mamy portrety Tołstoja i Czechowa!). Otrzymujemy więc kolaż słowa i rysunku, swoisty montaż różnorodnych form sztuki i niemalże klucz do rozumienia sensu bajki⁵².

W jakim stopniu Pietruszewska posiłkuje się wzorcem bajki zwierzęcej, zapytajmy? Bajki zwierzęce jak wiadomo, były jedną z najstarszych form ustnej twór-

⁴⁹ Рог. Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А. Николина, *Массовая литература сегодня. Учебное пособие*, Москва: Флинта. Наука 2009, с. 73.

⁵⁰ Zjawisko serializmu opisywało już wielu badaczy. Zob. В.П. Руднев, *Энциклопедический словарь культуры XX века*, Москва 2001, с. 405–407.

⁵¹ Рог. Л.И. Сафронова, *Провокационная поэтика повторов Л. Петрушевской*, с. 104–105. Badaczka pisała: «Эвристическое определение прозаических циклов Л. Петрушевской как романа с продолжением, пародийно ориентированного на мультисериал, предложено в работе Ю. Серго».

⁵² Рог. X. Вашкелевич, *Новые просторы Людмилы Петрушевской*, с. 174. «Сказки дают ей возможность продемонстрировать мастерство монтажа и совмещения самых невероятных явлений, мотивов и персонажей», odnotowała badaczka.

czości prozatorskiej w folklorze rosyjskim, odmianą nader popularną w repertuarze baśniowym, chociaż stanowiły najmniej liczną grupę bajek (jedynie 1/10 część korpusu bajkowego) i ukazywały perypetie najczęściej lisa, niedźwiedzia, wilka, koguta, zająca, kota, kozy, barana, też ptaków i roślin. Kompozycja bajek zwierzęcych, zazwyczaj krótkich utworów, odznaczała się prostą konstrukcją, oparta była na zasadzie dynamicznego rozwijania kolejnych epizodów fabularnych „w porządku rosnącym”, najczęściej opierała się na wykorzystaniu dialogu⁵³. Ich specyfiką było również wprowadzanie niejednokrotnie do fabuły takiej bajki – obok postaci zwierząt – także ludzi (np. dziada i baby), co w rezultacie dawało możliwość ukazania relacji: zwierzęta – człowiek. Pietruszewska, bez wątpienia, nawiązuje właśnie do tegoż wzorca prozatorskiej bajki ludowej, częściej niż do XVIII-wiecznego wierszowanego typu bajki zwierzęcej, popularnej wśród rosyjskich klasycystów. Obok tradycyjnych rosyjskich postaci baśniowych: wilk (Siemion Aleksiejewicz), baran (Walenty), niedźwiedź, pies, koza, żmija, mamy poza tym, w świecie wykreowanym przez Pietruszewską, nietypowych bohaterów, nawet najdrobniejszych reprezentantów fauny: pchłę (Łukeria), osę (Fienieczka), pająka (Afanasij), pluskwę (Mścisław), robaka (Teofan), świnię (Ałła), wróbla (Husejn), a także mysz, komara, mola, żabę, mikroba, amebę, mrówkę, kleszcza, gąsiennicę, pijawkę, mięczaka, hienę, leoparda, jeża, karpia, płótkę, czajkę, motyla⁵⁴. Nazewnictwo postaci oparte jest na zasadzie używania imion i nazwisk znaczących, np. pijawka Duśka Soso, polega niejednokrotnie na chwycie onomatopiecznym, np. żaba Pipa, żaba Luba, jeż Harry, bądź powstaje dzięki onomastycznym zapożyczeniom, np. płotka Kława Karenin, czy modyfikacjom synonimicznym.

„Dziki”, a nawet „dziwne” bajki Pietruszewskiej, pokazują świat absolutnie nowoczesny, zamieszkiwany wyłącznie przez istoty zwierzęce, czasem wydawałoby się niegodne uwagi, pogardzane przez człowieka, istotę wyższą⁵⁵. Chwytem bajkopisarki jest też często używana, nieobca tradycyjnej bajce ludowej, wspomniana już metoda łańcucha skojarzeń i rozwijania ciągu narracyjnego. Z jednego obrazu wyrasta kolejne groteskowe i zarazem paradoksalne ogniwo fabuły (np. w bajce *Klinika*). Bajki Pietruszewskiej, zgodnie z tradycją gatunkową, w postaciach zwi-

⁵³ Zob. R. Łużny, *Rosyjska literatura ludowa. Podręcznik dla studentów filologii rosyjskiej*, Warszawa: PWN 1977, s. 189. Por. Н.И. Кравцов, С.Г. Лазутин, *Русское устное народное творчество*, Москва 1977, s. 96–121. Bohaterowie bajek zwierzęcych łączą cechy zwierząt i ludzi, ukazują w niemalym stopniu psychologię ludzi, a swoistość obrazu zwierzęcia polegała na tym, że cechy ludzkie nigdy nie zasłaniały w pełni cech zwierzęcych, podkreślali autorzy książki. Ibidem, s. 107. Zob. też: *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, Toruń: Wyd. Naukowe UMK 2011.

⁵⁴ Л. Петрушевская, *Дикие животные сказки. Первый отечественный роман с продолжением*, [в:] *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 5, Харьков–Москва 1996.

⁵⁵ Por. А. Ульянов, *Петрушевская «Дикие животные сказки»*, [w:] <http://proza.com.ua/print?656> (12.09.2017).

rząt uosabiają w pełni zachowania ludzkie, odtwarzają ich współczesne przywary i nawyki – Pietruszewska pochyła się nad nimi i wprawdzie żartobliwie, jednak jak gdyby „przywraca im istnienie”. Można powiedzieć, że zastosowano tutaj chwyt antropomorfizacji całkowitej, ujawniającej się we wszystkich szczegółach, oprócz tego odwołano się do zasady alegorycznej, spełnionej „do kwadratu”. Olga Lebioduszka zobaczyła w tym obrazie zwierząt „typy antropologiczne”⁵⁶. Zwierzęta żyją wszak nie w swoim świecie, przynależnym im z natury i nie razem z ludźmi, jak ukazane to było w dawnej bajce ludowej, lecz całkowicie egzystują „jakby” w ludzkim świecie (choć np. żyją w stawie, czy rurze kanalizacyjnej). Kopiują wyłącznie realia świata nowoczesnego i nie tylko powielają zwyczaje człowieka aktualnej pop-kultury, ale wręcz są ludźmi w „zwierzęcej skórze”. Bohaterowie Pietruszewskiej są zanurzeni całkowicie w realiach bytowych, posiadają w pełni ludzkie przywary: piją, palą, zdradzają, oszukują, biją się, wszczynają draki i awantury, pełnią współczesne zawody: spotkamy tu m.in. kosmetyczkę, fryzjera, aktora, filozofa, milicjanta; korzystają w pełni z dobrodziejstw cywilizacji, środków komunikacji masowej; ulegają łatwo modom i społeczno-obyczajowym trendom świata. Tak jak kultura masowa wykształciła „człowieka masowego”, którego wszelkie potrzeby intelektualne i kulturalne osadziły się na poziomie niskim, tak w bajkach Pietruszewskiej zaistniał, powiedziałabym, „bohater jako zwierzę masowe”.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt bajek autorki, mianowicie na odzwierciedloną w nich hiperbolizację „poetyki codzienności”, eksponowanie obrazów świata niskiego i powszedniego bytu, jakie przepełniają gatunki literatury masowej, m.in. powieść, kryminał, fantasy, czy także współczesną bajkę literacką. „Efekt realności”, o jakim pisał Roland Barth, w kulturze antycznej i klasycystycznej odnosił się do sfery historii i był przeciwstawiany prawdopodobieństwu, w kulturze masowej zaś identyfikowany jest z poglądami i świadomością „tłumu”⁵⁷.

W bajkach zatytułowanych: *Karol Marks*, *Elvis Presley*, *Kława Karenin*, *Wujaszek Wania*, *Lew Tołstoj*, *Otello*, *Trzy siostry* i wielu innych bajkopisarka z ujmującym komizmem wykpiwa masowe rytuały kultury i literatury, odwołując się do literackiej klasyki, i wprowadza do świata zwierzęcego obrazy i kopie kultowych postaci świata ludzkiego. Z kolei bajki *Kobięca uroda*, *Rodzina*, *Macierzyństwo*, *Ożenek*, *Dyskoteka*, *Second-hand*, wciąż ukazując tych samych bohaterów – wedle poetyki seryjności – w karykaturalnym ujęciu różnych sytuacji, naświetlają z komicznym zadęciem aktualne problemy rodzinne i społeczne, ową ludzką powsze-

⁵⁶ O. Лебёдушкина, *Шехерезада жива, пока... О новых сказочниках и сказках*, op. cit.

⁵⁷ Zob. М.А. Черняк, *Поэтика повседневности современной массовой литературы*, [w:] tejsze, *Массовая литература XX века*, s. 288. Z drugiej strony w teorii dotyczącej bajki mówi się o „zaniku realności” (na rzecz świata fantastycznego). Tego zjawiska nie dostrzegamy jednak w bajkach Pietruszewskiej, która świadomie „wplata” rzeczywistość w świat nierealny.

dniość i banalność. Jest zatem miejsce w repertuarze bajek pisarki dla utworów o charakterze obyczajowym i satyrycznym, groteskowym i absurdalnym.

Mamy tu także zwielokrotnioną intertekstualność i jeszcze bardziej niż w poprzednich cyklach bajek Pietruszewskiej, zintensyfikowaną ironię intertekstualną. Na ciekawe zagadnienia bajek zwierzęcych Pietruszewskiej zwróciła uwagę Ludmiła Safronowa, która poruszała kwestie intertekstualności tych utworów, akcentowała pastisz bohaterów Tołstoja, Gogola i Czechowa w formie imion i wszelakich matryc fabularnych, odwołań do sensów archetypicznych oraz powtórek w rodzaju *remake*⁵⁸. Zdaniem badaczki takim *remake* jest bajka *Siła sztuki* (*Сила искусства*), gdzie w wystawianej przez zwierzęta sztuce we wszystkich rolach kobiecych osadzone są zwierzęta płci męskiej (Arkadina – kozioł Tolik, Nina Zarieczna – wilk Siemion Aleksiejewicz, Masza – pies Hulaka i inni)⁵⁹. Bezsprzecznie, to parodia Czechowskiej *Czajki*⁶⁰, rzec by można, teatr absurdu i intelektualna gra dotycząca stereotypów i ośmieszonych relacji męskie – żeńskie.

Nie tylko jednak Czechow stał się obiektem parodystycznych działań narracyjnych w utworach np. *Trzy siostry*, *Wujaszek Wania*, ale także Lew Tołstoj i Sofia Andriejewna oraz ich rodzinna tragedia, zostały sparodiowane, rozegrane w duchu groteski w bajce *Kława Karenin*. Opowiada ona o płotce Kławie, która porzuciła męża, płotkę Wowę, dla karpia wujka Sierioży, toteż porzucony mąż zajął się poszukiwaniami naukowymi śladów Sofii Andriejewny na dnie stawu, pisaniem książek, filozofią Tołstoja i jego relacjami z żoną, badając temat, jak należy „właściwie reagować na kobiety”⁶¹. Istota tej bajki zasadza się na karykaturze postaci Tołstoja sprowadzonej do czystego znaku, wykorzystanej jako swoista metafora praktycznej filozofii życiowej, czyli nauczki dla wiarołomnej Kławy. Widzimy tu zarazem dekonstrukcję wątku nieszczęśliwej miłości i zdrady, dokończenie historii tołstojowskiej (sequel) i doprowadzenie jej do absurdalnego finału (objawia się równocześnie w tym chwycie dzisiejszy finalizm kultury masowej i prymitywnej). Bajka Pietruszewskiej, przywołująca dylematy moralne z powieści *Anna Kareni-*

⁵⁸ Zob. Л.И. Сафронова, «Дикие животные сказки» Л. Петрушевской как ремейк чеховской «Чайки»: гомеостаз с донорским текстом и комплекс Эдипа, [в:] *Постмодернистский текст: поэтика манипуляции*, Санкт-Петербург: Петрополис 2009, s. 109, 118. Badaczka uznaje bajki Pietruszewskiej za *remake*, np. utworów Czechowa; m.in. utworów *Siła sztuki* jako parafraza *Czajki* i parodia sztuki postmodernistycznej. Według niej postacie bajkowe są przekształcone w archetypy i dopełniają bohaterów Czechowa. Badaczka podkreśla jednocześnie, iż Pietruszewska dokonuje transformacji tekstów bajkowych m.in. Siergieja Michalkowa (*Mucha i Pszczoła*), Kornieja Czukowskiego (*Mucha-cykatcha*), czy noweli Turgieniewa *Mumu*. Ibidem, s. 109.

⁵⁹ Eksperyment ten wykorzystywany jest w teatrze dzisiejszym, czego przykładem może być *Platonow* Czechowa, aktualnie wystawiany w Teatrze Starym w Krakowie, w reżyserii Konstantina Bogomołowa, gdzie role kobiece grają mężczyźni, a męskie – kobiety.

⁶⁰ Л.И. Сафронова, «Дикие животные сказки» Л. Петрушевской, s. 109.

⁶¹ Л. Петрушевская, *Kława Karenin*, [w:] tejsze, *Дикие животные сказки*, s. 183.

na, przeniesione do świata ryb, *de facto* staje się „komedią jednoaktówką” o braku dialogu i międzyludzkiego zrozumienia. Jest więc przykładem utworu, gdzie nastąpiło sparodiowanie norm wysokich i eksponowanie norm, jakie odpowiadają świadomości odbiorcy masowego. Analizował ów problem przekraczania norm literatury oficjalnej przez literaturę masową Jurij Łotman na przykładzie literatury XVIII wieku⁶². Ostatecznie, małżeński konflikt płotek okazuje się całościowo karykaturą związków literatury, życia i bajki: «А плотва Клава приехала на свиданку с детьми, как Анна Каренина, кинулась к младенческим кроваткам [...], но никого не узнала: там лежали уже взрослые внуки-курсанты» (с. 184). Niewątpliwie w wyjawianiu opozycji pierwiastków: męski – żeński dostrzegamy w tej bajce, jak w wielu innych u Pietruszewskiej, częsty ironiczny podtekst ideologii feministycznej.

Bajki Pietruszewskiej obfitują w mądrościowe „ludowe” sentencje, przypisywane wielkim postaciom kultury czy życia społecznego, zawierają literackie reminiscencje, w ten sposób następuje tu ośmieszenie i dezawuacja poglądów owych wielkich ludzi, np.: „szczęście jest wówczas, gdy dzieci są syte, obute, odziane, zdrowe i nie ma ich w domu”, tę mądrość przypisuje się Marksowi (*Karol Marks*). „O tym właśnie całe życie myślał Lew Tołstoj, żeby baby ukarało samo życie” (*Kława Karenin*). Humorystyczny morał tej bajki można by eksplikować tak: samo życie uczy! Myśl ta staje się jednocześnie podważeniem, oczywiście w konwencji humorystycznej, sensowności bajkowego moralizatorstwa. Inny przykład przewrotnej końcowej sentencji widzimy w bajce *Własność* (*Собственность*): „Własność to rzecz szkodliwa, gdyż zapomina się o duszy” (o koźle Toliku, który kupił sobie samochód i to nie pozwalało mu korzystać z uciech życia)⁶³. Autorka stroni oczywiście od prostego wpajania odbiorcy prawd moralnych, unika dydaktycznej i jednoznacznej semantyki, a także naiwnej prostoduszności morału, adresując swe bajki do czytelnika myślącego i wyrafinowanego. Wydobywa i naświetla natomiast potoczne „prawdy” życiowe poprzez chwyt narracji „na opak” i przekornie zaprzecza klasycznemu moralizatorstwu literackiemu, tym samym nowatorsko wyzyskuje tradycję bajkową i literacką (często jako parodię, *remake*). Wyczuwalne są w jej „morałach sentencjach” pewne echa chwytów stosowanych w sloganach reklamowych, właściwych pop-kulturze, też przecież korzystającej z literackiej klasyki.

⁶² Ю. Лотман, *Массовая литература как историко-культурная проблема*. Łotman zauważył, że poezja XVIII w., np. „wiersze słowiańskie” Katiienina odbierane były przez karamzinistów jako „dzikie”, „dziwne” i sprzeczne z kanonem literackim. Badacz twierdził: «Оказываясь вне литературы, оттесненными на ее периферию, эти произведения, [...] не принадлежат массовой литературе, смешиваются с ней, разделяя ее исторические судьбы». [w:] <http://www.aptechka.holm.ru/statyi/teoriya/lotman29.html> (22.06.2017).

⁶³ Л. Петрушевская, *Собственность*, [w:] *тежје, Дикие животные сказки*, с. 180.

Status gatunku bajki dzisiaj nie uległ zmianie, gdyż nadal pozostaje ona w kanonie literatury i w dalszym ciągu aktywnie produkuje właściwe sobie odmiany gatunkowe, a więc bajki dla dzieci, dla dorosłych, zajmując jednak miejsce drugorzędne, albo, można rzec, sytuuje się pomiędzy gatunkami literatury elitarnej i masowej. Bajka, jak sądzę, oceniając przypadek bajkopisarstwa Pietruszewskiej, owej współczesnej Szeherazady, reprezentuje jednak literaturę popularną, rozrywkową i pokrzepiającą, mimo zawartej w niej pewnej dawki „czarnego humoru”. Zaznaczmy, że autorka doskonale syntetyzuje treści wysokie z treściami kultury masowej. Bez wątpienia, bajki Pietruszewskiej, jak wszystkie bajki, mają ukryte moralne przesłanie, oprócz dosłownego sensu zaopatrzone są także w sens moralny, a niektóre z nich odznaczają się filozoficzną wymową. Bajkopisarka, poszukując ideału, wskazuje, nazywa i ośmiesza braki rzeczywistości i człowieka. Bajki *de facto* nigdy niczego nie uczyły, natomiast mocno uwrażliwiały człowieka na niedostatki świata, w jakim przyszło mu żyć, być może uszlachetniały i zarażały go nostalgią za nieosiągalnym światem piękniejszym, bardziej sprawiedliwym, jednym słowem, idealnym, „jak z bajki”. O wartości estetycznej bajek Pietruszewskiej przesądza natomiast wysoce profesjonalny warsztat pisarski, a w konsekwencji oryginalne, powiedziałabym nawet, mistrzowskie odnowienie gatunku bajki.